



Cacilda Ferreira dos Reis

Sonhos, incertezas e realizações: as trajetórias de músicos e dançarinos afro-brasileiros no Brasil e na França

**CAMPINAS
2012**



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Cacilda Ferreira dos Reis

Sonhos, incertezas e realizações: as trajetórias de músicos e dançarinos afro-brasileiros no Brasil e na França

Prof^a. Dr^a. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini (orientadora)

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, para obtenção do Título de Doutora em Ciências Sociais.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA CACILDA FERREIRA DOS REIS, E ORIENTADA PELA PROF^a.DR^a
LILIANA ROLFSEN PETRILLI SEGNINI.
CPG, 14/11/2012

CAMPINAS
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
MARIA JÚLIA MILANI RODRIGUES – CRB8/2116
BIBLIOTECA DO IFCH UNICAMP

R277s Reis, Cacilda Ferreira dos, 1968-
Sonhos, incertezas e realizações: as trajetórias de
músicos e dançarinos afro-brasileiros no Brasil e na França
/ Cacilda Ferreira dos Reis. -- Campinas, SP : [s. n.], 2012.

Orientadora: Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Trabalho. 2. Dança. 3. Música. 4. Migração. 5.
Música afro-brasileira. I. Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli,
1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Dreams, uncertainties and achievements: the
trajectories of musicians and dancers afro-brazilian in Brazil and
France

Palavras-chave em inglês:

Work

Music

Dance

Migration

African-Brazilian music

Área de concentração: Ciências Sociais

Titulação: Doutora em Ciências Sociais

Banca examinadora:

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini [Orientadora]

Antonio Sergio Alfredo Guimarães

Maria Alice Rezende Gonçalves

Angela Maria Carneiro Araujo

Jose Roberto Zan

Data da defesa: 14/11/2012

Programa de Pós-Graduação: Ciências Sociais



Tese de Doutorado

Cacilda Ferreira dos Reis

Sonhos, incertezas e realizações: as trajetórias de músicos e dançarinos afro-brasileiros no Brasil e na França

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutora em Ciências Sociais, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 14 / 11 / 2012.

Comissão Julgadora:

Titulares:

Prof^a. Dr^a. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini (orientadora)

Prof. Dr. Antonio Sergio Alfredo Guimarães

Prof^a. Dr^a. Maria Alice Rezende Gonçalves

Prof^a. Dr^a. Angela Maria Carneiro Araujo

Prof. Dr. José Roberto Zan

Suplentes:

Prof^a. Dr^a. Inacyra Falcão dos Santos

Prof^a. Dr^a. Selma Borghi Venco

Prof^a. Dr^a. Aparecida Neri de Souza

Campinas
Novembro de 2012

AGRADECIMENTOS

Quero carinhosamente agradecer a todas as pessoas que me auxiliaram nesta trajetória, e peço desculpas àqueles que, por acaso, não tenham sido aqui nominalmente mencionados.

A Minha orientadora, Liliana Segnini, manifesto a mais profunda admiração e respeito pela preciosa e competente orientação. Os seus ensinamentos ultrapassam aqueles inerentes ao ofício de orientador; conviver com ela nos transforma em pessoas mais humanas e determinadas.

Agradeço ao IFBA pela licença para a realização do curso de doutorado e a CAPES pela concessão da bolsa do Programa PIQDTec/IFBA, condição fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. Aos amigos e colegas do IFBA (Campus Barreiras e Santo Amaro), em especial aos da Coordenação Técnico Pedagógica, a minha mais profunda gratidão pela colaboração para a efetivação desse projeto. Agradeço carinhosamente a Railda Freitas Camprestrini que, apesar de todas as suas atribuições, como durante o curso do mestrado, assumiu o Serviço Social da COTEP, possibilitando assim o meu afastamento.

Agradeço às professoras Angela Maria Carneiro Araujo, Maria Alice Rezende Gonçalves e Márcia Maria Strazzacappa Hernández, assim como aos professores Antonio Sergio Alfredo Guimarães e Jose Roberto Zan que compuseram a minha banca de qualificação e de defesa, pelas críticas e sugestões feitas ao meu texto. Elas foram de grande relevância e contribuíram significativamente para o amadurecimento das minhas reflexões.

À professora Aparecida Neri de Souza/UNICAMP, coordenadora no Brasil do Acordo CAPES-COFECUB que, graças ao seu empenho e dedicação, tive a possibilidade de vivenciar uma experiência extremamente marcante, tanto em uma perspectiva acadêmica como pessoal: realizar o estágio de doutorado no CRESPPA/GTM – Genre, Travail, Mobilités. CNRS - Université Paris X e VIII. A forma atenciosa e amiga com que sempre me tratou, jamais esquecerei.

Preciso agradecer a Danièle Linhart/CNRS, coordenadora deste Acordo na França, a qual se mostrou sempre prestativa em todos os momentos. Não poderia deixar de fazer referência à Sabine Fortino, quem, juntamente com sua família, me acolheu carinhosa e atenciosamente em terras francesas.

Na França tive o privilégio de conviver com pessoas muito prestativas. Manifesto a minha gratidão a Helena Hirata, Régine Bercot, Mariana e Hermine. À Lucie Tanguy faltam palavras para agradecer a atenção dispensada durante a minha estadia em Paris.

Agradeço, ainda, com muito carinho, a Selma Venco, Maria Nilza da Silva e a Débora Mazza: as orientações e as palavras de incentivo foram fundamentais para a nova vida em terra estrangeira.

Sou extremamente grata a Adelmo, Cristiane, Isabel, Marilde e Vini pelas reflexões, observações críticas, sugestões, palavras de estímulo, durante as diversas fases do doutorado. A contribuição de vocês foi valiosa no processo de construção da tese.

Na difícil tarefa de escrever uma tese contei com colaborações valiosas na revisão, devo agradecer a Juliana, Marily, Selma, Gislene e Ana Claudia. Muito obrigada! Não poderia deixar mencionar a contribuição de Maria Laura, minha querida sobrinha, os seus conhecimentos na área da informática foram fundamentais para superar as minhas limitações no mundo virtual.

A compreensão da língua e da cultura francesa foi um dos grandes desafios no percurso dessa tese, para tanto contei com a ajuda valiosa e paciente de irmã Aline, Athe Josue e Jean-Marie. MUITÍSSIMO obrigada!

Agradeço aos funcionários da UNICAMP, particularmente aos da Biblioteca e da Secretaria da Pós-Graduação do IFCH, todos foram sempre muito prestativos e competentes no desempenho das suas atribuições. Preciso ainda agradecer, em particular, a Maria Rita Gândara e Reginaldo Nascimento, pelas inúmeras solicitações, sempre atendidas com tanta presteza e zelo.

A minha enorme gratidão a todos aqueles que ajudaram a fazer da minha estadia em Campinas um período extremamente agradável e memorável. Esta experiência ficou profundamente marcada pelo carinho, amizade, coleguismo e solidariedade de Malu, Humberto, Patrícia, Dilma, Maria Aparecida, Driely, Katiuska, Maria Lúcia, Liliane, Cyntia, Lenildes, Viviane, Lívia, Marcilio, Ricardo, Ana Paula, Daniela, Andreia, Marcus e Dona Cecília: vocês fizeram parte de um momento muito marcante da minha vida e serão sempre lembrados de forma muito carinhosa.

A Maria Aparecida, companheira durante toda a trajetória do curso de doutorado, no início, ao deixarmos a cidade de Barreiras, ao final, quando nos isolamos em Campinas para finalizarmos as nossas teses. Faltam-me palavras para externar todos os meus sentimentos de carinho e amizade fraternal.

A minha família - avó, pais, tios, irmãos, cunhados, primos, sobrinhos - não tenho palavras para agradecer tanta paciência, companheirismo e solidariedade, pois todas as minhas conquistas foram, sobretudo, resultado de um empreendimento familiar.

Agradeço com muito carinho a contribuição dos artistas, dançarinos e músicos, no Brasil e na França, que de forma muito generosa não mediram esforços para contribuírem com a elaboração desta pesquisa. A vocês devo a concretização deste trabalho!

PORQUE CANTAMOS

Mario Benedetti

Se cada hora vem com sua morte
se o tempo é um covil de ladrões
os ares já não são tão bons ares
e a vida é nada mais que um alvo móvel

you perguntará por que cantamos

se nossos bravos ficam sem abraço
a pátria está morrendo de tristeza
e o coração do homem se fez cacos
antes mesmo de explodir a vergonha

you perguntará por que cantamos

se estamos longe como um horizonte
se lá ficaram as árvores e céu
se cada noite é sempre alguma ausência
e cada despertar um desencontro

you perguntará por que cantamos

cantamos porque o rio esta soando
e quando soa o rio/soa o rio
cantamos porque o cruel não tem nome
embora tenha nome seu destino

cantamos pela infância e porque tudo
e porque algum futuro e porque o povo
cantamos porque os sobreviventes
e nossos mortos querem que cantemos

cantamos porque o grito só não basta
e já não basta o pranto nem a raiva
cantamos porque cremos nessa gente
e porque venceremos a derrota

cantamos porque o sol nos reconhece
e porque o campo cheira a primavera
e porque nesse talo e lá no fruto
cada pergunta tem a sua resposta

cantamos porque chove sobre o sulco
e somos militantes desta vida
e porque não podemos nem queremos
deixar que a canção se torne cinzas.

RESUMO

Esta tese teve como objetivo refletir sobre a atividade artística, identificando suas especificidades, distinguindo-a das outras formas de trabalho. Com tal propósito, analisamos a trajetória de músicos e dançarinos atuantes no mercado de trabalho artístico no Brasil e na França. Para investigar as condições sociais e históricas que impulsionaram alguns jovens pobres do Brasil, em particular na Bahia, a escolherem a música e a dança, vinculadas à cultura afro-brasileira, como meio de subversão da sua condição socioeconômica, assim como sua atuação nos mercados de trabalho no campo artístico nos dois países, fomos instigados a construir uma problematização, a partir da perspectiva sociológica. Buscamos, assim, compreender as estratégias individuais e coletivas acionadas por esses sujeitos, na busca de uma formação profissional e inserção no campo de trabalho artístico, enfatizando o papel das redes sociais acionadas nos contextos em estudo. A análise das trajetórias destes sujeitos (coletadas por meio da entrevista semiestruturada, da observação participante e das anotações em diário de campo) nos possibilitou considerar diferentes dimensões: educacionais, familiares, sociabilidades, associativas, comunitárias, religiosas, de gênero, étnico-raciais, geracional, migração internacional e do papel do Estado e da configuração das políticas públicas brasileiras e francesas. Observamos, por meio da singularidade das trajetórias dos sujeitos em estudo, aspectos importantes que conformam a organização do trabalho artístico no Brasil e que contribuíram para o processo migratório. Verificamos que o mercado de trabalho para esses profissionais no Brasil e na França, apresenta configurações distintas, em decorrência de questões sociais, culturais, econômicas e de políticas públicas que marcam, profundamente, os dois contextos pesquisados.

Palavras chave: Trabalho, dança, música, afrodescendentes, migração, música afro-brasileira.

ABSTRACT

The object of this thesis is to reflect on the artistic activity, identifying its specificities, distinguishing it from other work forms. For this purpose, we have analyzed the trajectory of musicians and dancers active in the artistic scene in Brazil and France. In order to investigate the social and historical conditions that drove some of the young poor in Brazil, particularly in Bahia, to choose music and dance linked to Afro-Brazilian culture as a means of subverting their socioeconomic situation, as well as their position in the artistic labor market in both countries, we were instigated to apply a sociological approach. To this end, we endeavored to understand the individual and collective strategies adopted by these subjects in their search for a professional education, and insertion in the artistic work force, emphasizing the role of social networks in the contexts under study. The analysis of their trajectory (collected through semi-structured interviews, participatory observations and notes in field diaries) enabled us to consider different aspects: educational, family, sociability, associative, communitarian, religious, gender, ethnic-racial, generational, and international migration, as well as the role of the State and the configuration of public policies both in Brazil and France. Through the singularity of the trajectories of these subjects, we observed important aspects that shape the organization of artistic work in Brazil, which contributed to the migratory process. We ascertained that the labor market for these professionals in Brazil and France has distinct features, resulting from social, cultural and economic issues, as well as public policies that have a deep impact on the two contexts researched.

Keywords: Work, music, dance, afro-descendents, migration, african-brazilian music

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but de réfléchir sur l'activité artistique, son identification spécifique qui la distingue des autres formes de travail. À cette fin, nous aurons à analyser la trajectoire des musiciens et des danseurs qui exercent dans le marché du travail artistique au Brésil et en France. Pour étudier les conditions sociales et historiques qui ont poussé certains jeunes moins nantis du Brésil, principalement ceux de Bahia, à choisir la musique et la danse, liées à la culture afro-brésilienne comme moyen de subversion de leur statut socio-économique, bien comme leurs performances dans le domaine artistique dans les deux pays nous ont amené à construire une problématisation, du point de vue sociologique. Nous avons cherché à comprendre les stratégies individuelles et collectives mises en place par ces sujets en vue de la recherche d'une formation et d'insertion professionnelle dans le domaine du travail artistique, mettent l'accent sur le rôle des réseaux sociaux dans les contextes en étude. L'analyse des trajectoires de ces sujets (recueillies par entretiens semi-structurés, observation participante et les notes quotidiennes prises sur le terrain) nous a permis de prendre en considération les différentes dimensions: l'éducation, la famille, la sociabilité, l'association, la communauté religieuse, le genre ethnique et raciale, les générations, les migrations internationales, le rôle de l'état et la configuration des politiques publiques brésilienne et française. Au Regard de la singularité des trajectoires des sujets à l'étude, les aspects importants qui rendent compte de l'organisation du travail artistique au Brésil, ont contribué au processus de migration. Nous avons constaté que le marché du travail de ces professionnels au Brésil et en France, ont des configurations différentes, en raison de politiques sociales, culturelles, économiques et publiques qui marque profondément les deux contextes étudiés.

Mots-Clés: Travail, danse, musique, afro-descendants, migration, musique afro-brésilienne.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Dados gerais dos Músicos entrevistados em Salvador/BA, 2010-2012	86
QUADRO 2: Dados gerais dos Dançarinos entrevistados em Salvador/BA, 2010-2011	130
QUADRO 3: Dados gerais dos Músicos entrevistados na França, 2010-2011	164
QUADRO 4: Dados gerais dos Dançarinos entrevistados na França, 2010-2011	199

LISTA DE FIGURA

FIGURA 1 - Peça publicitária da Bahiatursa – Empresa de Turismo da Bahia S/A, Verão da Bahia, 2010 84

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABONG	Associação Brasileira de Organizações não Governamentais
APAS	Associação Pracetum Ação Social
ASSÉDIC	Associação para o emprego na indústria e no comércio
BAHIATURSA	Empresa de Turismo da Bahia S/A
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CDD	Contrato de trabalho com duração determinada
CDI	Contrato de trabalho com duração indeterminada
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
CNRS	<i>Centre National de Recherche</i>
COFECUB	Comitê Francês de Avaliação da Cooperação Universitária e Científica com o Brasil
CONTOC	Confederação Nacional da Tradição dos Orixás
CPF	Cadastro de Pessoas Físicas
CSUs	Centros Sociais Urbanos
DIEESE/SEAD	Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos
EMUS	Escola de Música da Universidade Federal da Bahia
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
FEBACAB	Federação dos Cultos Afro-brasileiros
FESMAN	Festival de Arte Negra na África
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
GTM	<i>Genre, Travail, Mobilités</i>
IAK	Instituto Educativo e Cultural Araketu
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
JUC	Jovens Unidos do Calabar
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MIC	Ministério da Cultura
ONGs	Organizações Não Governamentais
RMS	Região Metropolitana de Salvador
SECNEB	Sociedade de Estudos da Cultura Negra
SecultBA	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia
SEDES	Secretaria de Desenvolvimento Social e Combate à Pobreza

SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SESC	Serviço Social do Comércio
TCA	Teatro Castro Alves
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNEB	Universidade do Estado da Bahia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1. Construção do objeto de pesquisa	23
2. Pressuposto metodológico	25
3. Localizando os sujeitos da pesquisa	29
4. Nossas andanças em terras francesas	30
CAPÍTULO 1: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	35
1.1 Teias que forjam configurações	37
1.2 Trabalho artístico: de qual trabalho falamos?	40
1.3 O trabalho artístico e as relações de gênero	49
1.4 Os jovens e as desigualdades raciais na esfera do trabalho	52
CAPÍTULO 2: Ê, CIDADE QUE CANTA/ Ê, POVO QUE DANÇA/FAZ FESTA PRO MAR, PRO MAR: FESTA, DANÇA, MÚSICA E MERCADO	59
2.1 (Re) configuração da música baiana e o mercado de produção de bens culturais	60
2.2 Música e dança afro-brasileira: os caminhos da formação e da profissionalização artística	68
2.3 <i>Isso tudo só se vê na Bahia</i> : as tramas da baianidade	75
CAPÍTULO 3: TODO MENINO DO PELÔ/SABE TOCAR TAMBOR: A MÚSICA AFRO-PERCUSSIVA NO BRASIL	79
3.1 Do batuqueiro ao percussionista: ensino, profissionalização e mercado de trabalho	80
3.2 <i>No baticum do batente/ Todas as cores da gente</i> : trajetórias dos músicos percussionistas na Bahia	85
3.2.1 Jaime: “ <i>Não é que eu encontrei a música, eu nasci na música!</i> ”	86
3.2.2 Kauã: “ <i>Porra, eu vou ter cachê!</i> ”	96
3.2.3 Manoela: “ <i>Esse negócio de mulher tocar tambor!</i> ”	109

CAPÍTULO 4: DANÇAR AO NEGRO TOQUE DO AGOGÔ: A DANÇA AFRO-BRASILEIRA NO CONTEXTO DA DIÁSPORA	125
4.1 A dança afro-brasileira e os múltiplos olhares	127
4.2 <i>Nas suas andanças/Danças, danças, danças/Na multidão: trajetórias dos dançarinos na Bahia</i>	129
4.2.1 Maísa: <i>“A gente não sabia o que eram cores, o que era etnia!”</i>	130
4.2.2 Lucas: <i>“Meu pai no começo não gostava”</i>	142
4.2.3 Verônica: <i>“Fiz uma carta pedindo para sair da Universidade”</i>	151
CAPÍTULO 5: A MINHA CASA É A BAHIA/MAS O MUNDO É MEU LUGAR: AS EXPERIÊNCIAS DE TRABALHO DE MÚSICOS E DANÇARINOS NA FRANÇA	159
5.1. <i>“Tenho vontade, é muita, de crescer lá fora”</i> : compreendendo as migrações contemporâneas e suas redes	160
5.2 Trajetória e experiência de trabalho na França	163
5.3 <i>“Foi através da música que eu cheguei aqui!”</i> : Experiências migratórias dos percussionistas brasileiros na França	164
5.3.1 Eduardo: <i>“Seria mandado de volta”</i>	164
5.3.2 Jair: <i>“A condição aqui é sem duvida bem melhor”</i>	170
5.3.3 Nivaldo: <i>“Ter os contatos”</i> .	177
5.4 <i>“É difícil viver com a dança lá no Brasil!”</i> Experiências migratórias dos dançarinos brasileiros na França	198
5.4.1 Marta: <i>“Na França é o único lugar que tem o Estatuto”</i>	200
5.4.2 Wallace: <i>“Eles querem ver plumas”</i>	208
5.4.3 Soraia: <i>“o Brasil é um país de rêve”</i>	220
CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	257
APÊNDICE A - Roteiro da entrevista /Brasil	275
APÊNDICE A - Roteiro da entrevista /França	276
ANEXOS	277

INTRODUÇÃO

No processo de construção do conhecimento, as incertezas e as dúvidas são companheiras constantes. Sem fugir à regra, no percurso de elaboração desta tese vivenciamos sentimentos semelhantes. Em virtude disso, várias alterações foram sendo engendradas, com o objetivo de melhor definir os contornos da problemática sociológica estudada. Buscamos, dessa forma, compreender a realidade social nas suas questões mais subjetivas e contraditórias.

A discussão sobre o universo artístico, particularmente em dança e música afro-brasileira, constitui para nós um desafio analítico. O conhecimento de que dispomos foi construído como expectadora (assistindo às apresentações, aos shows, oficinas, e outras manifestações), pelo fato de ter acompanhando por anos as atividades de vários grupos e projetos culturais, a exemplo da Timbalada, dos sambas juninos,¹ entre outros. Outro caminho que nos possibilitou conhecer esse universo, mesmo que não fosse de forma sistematizada, foi o fato de termos partilhado, com diversos amigos e colegas, das expectativas e do sonho de uma carreira artística de músico e dançarino, a partir da sua inserção nos mais diversificados grupos culturais presentes na cena cultural baiana.

Além disso, na pesquisa realizada para o doutoramento, tivemos a oportunidade de alargar os nossos horizontes, primeiro graças ao acesso às atividades acadêmicas, discussões e às produções do grupo de pesquisa sobre o trabalho artístico vinculado ao Departamento de Ciências Sociais na Educação/Faculdade de Educação e ao Doutorado em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Segundo, ao realizarmos o estágio de doutorado na França.² Esta vivência possibilitou-nos ampliar as reflexões sobre a nossa pesquisa, sobretudo no que se referiu às discussões sobre as transformações no âmbito do trabalho, com especial atenção para os aspectos de gênero e das relações raciais. Tivemos, ainda, a oportunidade de estabelecer intercâmbio com pesquisadores originários de instituições brasileiras e francesas, compartilhando reflexões de pesquisas.

¹ Como relata Mônica Kalili, diretora do ONG a Mulherada, o samba junino é uma tradição antiga (originado do samba-de-roda e do sambão) com influência e participação de afrodescendentes. Os grupos de samba junino faziam visitas de casa em casa, em diversos bairros da cidade de Salvador e estiveram no auge na década de 1980. Nos últimos anos observam-se ações por parte do Governo do Estado e dos grupos juninos na tentativa de revitalizar esta manifestação. Disponível em: <http://www.comunicacao.ba.gov.br/noticias/2007/06/21/noticia>. Acesso em: 25/02/2012.

² Conseguimos desenvolver a nossa proposta de trabalho durante dez meses na França com o auxílio da bolsa de doutorado *sanduíche*, concedida no âmbito do Acordo de cooperação CAPES-COFECUB, coordenado no Brasil pela Prof^a. Dr^a. Aparecida Neri de Souza/UNICAMP e na França pela Prof^a. Dr^a Danièle Linhart/CNRS. As atividades acadêmicas foram desenvolvidas no *CRESPPA/GTM – Genre, Travail, Mobilités. CNRS - Université Paris X e VIII*, entre os anos de 2010 e 2011.

Na pesquisa que realizamos para o curso de Mestrado (REIS, 2002), sobre a experiência do Centro Federal de Educação Tecnológica da Bahia/Unidade de Ensino Descentralizada de Barreiras, investigamos em que medida os cursos profissionalizantes promovidos por essa Instituição possibilitaram aos seus ex-alunos melhores condições de acesso ao mercado de trabalho, em um contexto econômico desfavorável para os trabalhadores em geral, e, para os jovens em particular, com o intuito de saber se essa formação contribuiu para a melhoria de suas condições socioeconômicas. Além disso, buscamos conhecer a avaliação desses sujeitos, quanto à formação recebida na Instituição e sobre o atendimento de suas expectativas em relação ao curso.

À primeira vista, parece ter havido uma ruptura ou mudança significativa de objeto de investigação entre os estudos de mestrado e os de doutorado. Contudo, essa visão é apenas aparente, uma vez que o fio condutor, nestes dois estudos, são as discussões sobre juventude, trabalho e formação profissional.

1. Construção do objeto de pesquisa

Vários pesquisadores se debruçaram sobre a questão da temática juvenil associada à cultura, em particular à música e/ou à dança negra. Ari Lima (2002), por meio de estudos etnográficos, buscou observar e refletir sobre as relações sociais associadas à dança e à música. Estudou a cultura juvenil e as relações raciais entre os músicos da banda Timbalada (LIMA, 1997) e, posteriormente, empreendeu uma análise sobre cultura juvenil, raça e gênero, através do estudo sobre o samba, na sua versão pagode. Ressalta que “através da música [os jovens] rearticulam um discurso sobre o mito da democracia racial, sobre a Bahia como reserva de autenticidade cultural no Brasil, mobilizam consciência racial atrelada a uma consciência corporal e conferem à música negra valor simbólico, mas também econômico.” (LIMA, 2002, p. 89).

Amélia Conrado (2006a), por intermédio da análise da expressão de um movimento social, estudou as ações pedagógicas exercidas por instituições socioculturais que trabalham na perspectiva da educação através da dança e da capoeira. Procurou, assim, com sua investigação, tratar do campo de conhecimento de núcleos de capoeira Angola e da dança afro na Bahia, verificando o que estas práticas oferecem de benefícios à educação, à cultura, à luta de combate ao racismo, à preservação da arte, do patrimônio cultural, da formação das pessoas, da transformação social, entre outras evidências.

Ao constatarmos a carência de estudos sobre músicos e dançarinos, privilegiando a perspectiva do trabalho, sobretudo aqueles que estão inseridos na área da música percussiva e da dança afro-brasileira, decidimos seguir por uma trilha um pouco diferente. Assim, enquanto alguns estudiosos procuraram desenvolver suas reflexões sobre a juventude e as práticas culturais (música e dança), relacionando-as às questões da cultura juvenil, da identidade, da educação, de gênero e étnico-raciais, buscamos – sem abandonar todas estas dimensões – construir a nossa análise em outra perspectiva.

O nosso objeto, as atividades artísticas, foi analisado com o intuito de identificar no que constitui sua especificidade e o que as distingue de outras formas de trabalho, a partir da experiência de alguns sujeitos selecionados. Duas indagações sociológicas nortearam esta pesquisa: a primeira refere-se aos processos de formação e inserção profissional entre os músicos percussionistas e os dançarinos de dança afro-brasileira, em especial os jovens, inicialmente no Brasil e, posteriormente, como eles se inscrevem no mercado de trabalho na França. A segunda, em que medida é possível afirmar que esses jovens, por meio da música e da dança, procuram romper com o contexto de pobreza nos quais se inseriam.

Nossos objetivos específicos foram: analisar como funcionam e qual a importância das redes sociais no Brasil e na França, para a formação e acesso ao mercado de trabalho artístico-cultural; conhecer as subjetividades desses sujeitos ao ingressarem nas atividades artístico-culturais (projetos, expectativas, aspirações, sonhos, motivações e afins.); analisar as formas de organização, relações e condições de trabalho para esses profissionais, considerando as diferenciações de classe social, geração, gênero e origens étnico-raciais. Ainda, conhecer a percepção e representação desses sujeitos acerca da migração internacional e a relação que eles estabelecem entre a saída do país e a questão da carreira profissional e o mercado de trabalho artístico. E, por fim, analisar a visão desses sujeitos sobre as políticas públicas brasileiras e francesas no campo da cultura.

2. Pressuposto metodológico

“Aquele que estuda e pensa a sociedade é ele próprio um de seus membros”
(ELIAS, 2005, p. 13)

O processo de compreensão da realidade social envolve não apenas o conhecimento lógico formal, mas também outros elementos subjetivos, tais como as impressões, as relações de poder, os valores e os símbolos, as contradições, entre outros. Assim, é preciso levar em consideração que a simples descrição quantitativa da realidade objetiva não garante a sua compreensão. É necessário transformar seus fatos isolados em categorias analíticas; desvendar suas considerações e aprender a trabalhar com suas mediações, considerando que o objeto das ciências sociais é complexo, contraditório, inacabado e em permanente transformação (MINAYO, 2000).

Desta forma, para melhor entender o universo que marca as trajetórias de formação profissional e de trabalho entre os músicos e dançarinos, resolvemos adotar a perspectiva qualitativa. Bogdan e Biklen (1994, p. 49) escreveram a propósito do assunto: “a abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado com a ideia de que nada é trivial, que tudo tem potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer a compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo”. Esta vertente constitui-se, assim, um conjunto dinâmico e aberto de afirmativas, concepções e hipóteses, sistematicamente relacionadas, para nortear o processo de investigação e, por conseguinte, o entendimento do pesquisador acerca do que está sendo pesquisado.

Entre as limitações apontadas ao emprego dessa metodologia, podemos indicar “que as grandes generalizações estão barradas” (GRIN DEBERT, 1986). Apesar da dificuldade de apresentar uma explicação mais geral, em si sempre provisória, o que nos leva a adotar a perspectiva qualitativa é a possibilidade de aprofundar a situação estudada. Contudo, para além das questões específicas de cada contexto sócio-histórico pesquisado, é possível buscar no objeto de estudo, aspectos semelhantes, referências que contribuem para se compreender outras situações em escala mais ampliada.

Ao elegermos a abordagem qualitativa não estamos estabelecendo uma oposição entre qualitativo/quantitativo, tendo em vista que são modos diversos de resgatar a vida social e chegar a iluminar aspectos não aparentes e não conscientes para os autores envolvidos (CARDOSO,

1986). Esses métodos devem ser tomados como complementares, pois apresentam modos diferentes de manifestação, funcionamento e dinâmica. Ou, como sugere Adorno (2008, p. 190), “os dois métodos são relacionados entre si”.

O objeto de estudo da pesquisa – as atividades artísticas – é compreendido levando-se em consideração as profundas transformações em escala mundial engendradas na esfera do trabalho, em curso desde as últimas décadas do século XX. Estas mudanças imprimiram alterações substanciais nas condições e relações de trabalho, no perfil do emprego e do desemprego, na formação do trabalhador, tendo em vista a busca de maior produtividade, qualidade e competitividade, marcas da economia de mercado frente ao crescente processo de globalização.

Para alcançar esse propósito, acabamos por combinar a pesquisa e análise bibliográfica visando à construção do arcabouço teórico sobre a temática em discussão, com a pesquisa empírica, pois que oferece o acesso à intervenção de face a face, às relações interpessoais, (entre as quais as relações entre pesquisador e pesquisado), e permite observar práticas ou registrar opiniões de forma contextualizada (BEAUD; WEBER, 2007). Possibilita-nos, ainda, estar dentro do mundo do sujeito, onde estes se entregam às suas tarefas cotidianas. De tal modo, à medida que um investigador vai passando mais tempo com os sujeitos, a relação tornar-se menos formal, possibilitando apreender o seu modo de pensar (BOGDAN e BILKEN, 1997).

Privilegiamos, também, a observação participante e as anotações realizadas no caderno de campo, durante o acompanhamento dos cursos e oficinas ministradas pelos profissionais envolvidos na pesquisa, bem como das manifestações artísticas culturais (batizado de capoeira, curso, festas, estúgios, e outras), ocorridas no Brasil e na França. Ruth Cardoso (1986, p. 103) nos informa que “observar é contar, descrever e situar os fatos únicos e os cotidianos, construindo cadeias de significação”. Lembra, ainda, que essa maneira de observar requer um investimento do observador na análise de seu próprio modo de olhar. Para alcançar tal postura, é preciso, na visão da pesquisadora, “ancorar as relações pessoais em seus contextos e estudar as condições sociais de produção dos discursos. Do entrevistador e do entrevistado”.

Em um mundo marcado pela globalização econômica e cultural, os profissionais, particularmente no campo da cultura, estão lançando mão das mais diversas e novas ferramentas na busca pelo trabalho e renda, o que nos incitou a procurar melhor conhecer esses mecanismos como fontes para as nossas análises. Por isso, outra fonte de pesquisa foram os sites das redes sociais, a exemplo do *Orkut*, *Facebook*, *MySpace* e comunidades afins na internet, bem como os

sites relacionados à comunidade brasileira na França, a exemplo do *Bonjour Brasil*, *Capoeira Brasil Paris*, *Samba en France* e revista *Brazuca*, os quais são usados de forma expressiva pelos músicos e dançarinos baianos para divulgar seus trabalhos, shows, espetáculos, criações artísticas, cursos, aulas e estágios de percussão e dança afro-brasileira ministrados nos dois países.

Utilizamos o recurso fotográfico para registrar as atividades de campo, os eventos, as manifestações culturais, o cotidiano dos sujeitos da pesquisa, pois a fotografia é capaz de captar o inesperado e mesmo o imprevisível, podendo, dessa forma, abrir novas possibilidades para a compreensão e a absorção de um fato. Por essa perspectiva, as fotos que serão apresentadas neste trabalho ajudam a tornar evidentes aspectos da realidade cotidiana dos dançarinos e músicos baianos, no Brasil e na França que, dificilmente, poderiam ser traduzidos apenas pela linguagem escrita (GURAN, 2000).

Com a intenção de dar ênfase às falas dos sujeitos envolvidos na pesquisa, optamos pelos relatos orais obtidos através de entrevista. Sobre os relatos orais podemos dizer que estes passaram a ser valorizados pelas ciências sociais, quando se percebeu que comportamentos, valores, emoções permanecem escondidos nos dados estatísticos (GONÇALVES; LISBOA, 2007). Acrescentamos, ainda, que a história oral consegue esclarecer trajetórias individuais, eventos ou processos que, às vezes, não têm como ser entendidos ou elucidados de outra forma, captando, assim, a experiência efetiva dos narradores, mas deles também recolhendo tradições e mitos, narrativas de ficção, crenças existentes no grupo (FERREIRA; AMADO 2006).

Bourdieu (2006, p. 189) tece algumas críticas quanto ao uso da “história de vida”. Particularmente, “no privilégio concedido à sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida considerada como história em relação ao espaço social no qual eles se realizam”. Prefere adotar a noção de *trajetória* entendida “como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou mesmo um grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”. Por sua vez, Daniel Bertaux (1979, pp. 9-10) indica que existe uma relação entre a origem das trajetórias, ou seja, “o lugar na estrutura de classe da família onde a pessoa nasce, e o perfil da trajetória social posterior”. Diante dessas considerações, optamos pelo uso nesta pesquisa da noção de trajetória compreendida como um processo que comporta dimensão individual e social.

Para a realização das entrevistas, seguimos um roteiro que serviu de guia orientador ao desenvolvimento da entrevista (Apêndices A e B), o qual se adaptava ao entrevistado, conforme a necessidade. As entrevistas duraram em média uma hora, mas, em algumas situações, esse tempo se encurtou ou se alongou. Essa variação no tempo acabou por favorecer diferentes possibilidades de aprofundar as questões abordadas. Todas as entrevistas foram realizadas com o auxílio de um gravador, sendo que nenhum dos interlocutores se opôs ao seu uso.

A questão a ser observada, como orienta Kofes (2001, p. 12), é que a “memória se constrói no jogo entre lembranças e esquecimentos e, no plano dos agentes, no embate entre o que é lembrado e o que é esquecido”. Grin Debret (1986, p. 152) é ainda mais incisiva, ao mencionar que “a própria ideia de memória exige nossa atenção não tanto para o passado, mas para a relação passado/presente”. Assim, não perdemos de vista que as narrativas apresentadas pelos dançarinos e músicos sobre a formação profissionais e o percurso de trabalho precisam ser compreendidas, considerando que a memória, em si, é seletiva, sendo marcada pela relação entre lembranças e esquecimentos.

Outra ressalva metodológica importante é indicada por Jacques Gutwirth (2001, p 229) sobre a experiência de campo na pesquisa etnográfica: a relação entre o pesquisador e seu objeto de estudo, revela enormes problemas de subjetividade, já que a pesquisa “o põe em relação direta e imediata com outros homens, outras mentalidades”. Nesta situação, “a objetividade científica, meta estabelecida do pesquisador”, torna-se difícil de alcançar. Precisamos considerar que “o pesquisador tem o seu próprio sistema lógico, seus valores e sua sensibilidade, e ele encontra maneiras de pensar e de agir mais ou menos diferentes, que nem sempre ficam explicitamente formuladas, não sendo, portanto, fáceis de apreender”; por outro lado, “o pesquisador tem também reações afetivas, estéticas, por vezes, ideológicas, positivas ou negativas frente ao que ele descobre e vive em campo”.

Magnani (2009) reforça a necessidade de estranhamento e/ou exterioridade por parte do pesquisador em relação ao objeto de estudo, considerando “a presença de sua cultura de origem e dos esquemas conceituais de que está aramado e que não são descartados pelo fato de estar em contato com outra cultura e outras explicações, as chamadas ‘teorias nativas’” (MAGNANI, 2009, 134).

Por conta disso, considera a etnografia como uma “forma especial de operar em que o pesquisador entre em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não

para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca”. Nesses termos, é possível “comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente” (idem, p 135).

Levando-se em consideração as reflexões apresentadas por Gutwirth (2001) e Magnani (2009), percebemos a necessidade de buscar, durante todo o percurso da pesquisa, estabelecer um estranhamento, nos termos antropológicos, no sentido de evitar as inferências e falsas interpretações - que são passíveis de acontecer nessas circunstâncias-, na busca da validade das informações produzidas. Por conta disso, tornou-se fundamental munir-se de instrumental teórico e metodológico, no sentido de atingir a objetivação necessária ao processo de conhecimento científico.

3. Localizando os sujeitos da pesquisa

Os sujeitos da pesquisa foram selecionados de forma aleatória, obedecendo ao critério de terem participado de projetos educativos e de formação artístico-cultural, desenvolvidos por organizações e/ou grupos culturais em Salvador/BA. A indicação dos sujeitos a serem entrevistados aconteceu por meio de suas redes sociais, de amizades, parentesco (consanguíneo ou de consideração). O universo da pesquisa envolveu vinte oito sujeitos entrevistados. No Brasil, na cidade de Salvador, entrevistamos sete músicos percussionistas e quatro dançarinos. Na França, foram entrevistados quatro músicos percussionistas e treze dançarinos.

Alguns dos sujeitos envolvidos na pesquisa não desejavam ter seus nomes alterados, como nos disse um dos entrevistados (“*se você puder deixar meu nome [na pesquisa]? Prefiro, (...) não me vejo com outro nome*”),³ mas consideramos necessária a adoção de nomes fictícios visando ao anonimato, e mecanismo que objetiva garantir a não exposição dos entrevistados. No momento da transcrição das entrevistas, realizada pela própria pesquisadora, com o intuito de tornar mais fácil a compreensão dos trechos selecionados, fizemos algumas correções no português;

³ Jeferson Bacelar (1989, p. 46) ressalta que, além da cor da pele, outro símbolo de identidade com força significativa na caracterização dos grupos, é o nome. Afirma que o valor dos nomes tem variado historicamente, de sociedade para sociedade, de grupo para grupo. Contudo, em nenhuma instância apresentam-se como neutros, uma vez que refletem as circunstâncias e o contexto onde estão inseridos.

buscamos, na medida do possível, apresentar as construções textuais originais, pois elas revelam características educacionais e sociais dos sujeitos da pesquisa.

Os trabalhos de campo em Salvador tiveram dois momentos distintos. Na primeira fase, ocorrida entre os meses de janeiro a julho de 2010, visitamos de três ONGs (um bloco afro, um grupo cultural e um grêmio comunitário cultural e carnavalesco)⁴ que desenvolviam projetos artístico-culturais para os jovens oriundos de bairros populares da cidade de Salvador-BA.⁵ Nessa fase, entrevistamos um dirigente de ONG, um educador social,⁶ quatro músicos (dois homens e duas mulheres) e uma dançarina.

Mesmo distante geograficamente do Brasil, no período de julho de 2010 a junho de 2011, não nos afastamos totalmente do campo de pesquisa em Salvador, em virtude dos meios de comunicação, principalmente a internet, os quais nos permitiram estar sempre informados e mantendo contatos com os sujeitos de pesquisa. Desse modo, conseguimos, por telefone, agendar uma entrevista com um dançarino, que estava no Brasil, a ser realizada na França, onde ele reside.

A segunda fase do trabalho de campo na Bahia ocorreu entre junho de 2011 a fevereiro de 2012. Realizamos novas entrevistas e reencontramos, também, quase todos os músicos e dançarinos que haviam sido entrevistados na primeira fase, com o objetivo de apresentar a transcrição da entrevista, momento em que foi possível cotejar informações, retificar e acrescentar novos dados. Esse segundo momento nos possibilitou, ainda, estreitar o vínculo com alguns músicos e dançarinos.

4. Nossas andanças em terras francesas

Semelhante ao ocorrido com Souza (2009, p.43), em seu estudo etnográfico sobre o movimento *hip hop* em Lisboa, o contexto para a realização do trabalho de campo na França, para nós, era “completamente novo e desconhecido”. Por isso, fez-se necessária uma apropriação

⁴ Consideramos os seguintes critérios para a escolha das organizações: por oferecerem entre suas atividades formação em percussão e/ou dança afro-brasileira; por serem reconhecidas em seus campos de atuação. Os dois primeiros grupos desenvolviam atividades destinadas aos jovens do sexo masculino e feminino, enquanto a última organização atendia apenas mulheres.

⁵ No Brasil, a partir de 2005, passa a ser considerado jovem o cidadão ou cidadã com idade entre 15 e 29 anos, conforme Lei 11.129 de 30/05/2005. A definição de jovem por uma determinada faixa etária, por critério biológico ou jurídico possui valor indicativo, mas não é suficiente; entendemos aqui a juventude como uma construção histórica, social e cultural (LEVI e SCHMITT, 1996).

⁶ Educador social, nos termos de Borba e Lopes (2010, p. 439), é “o sujeito que executa, cria, inventa os fazeres, cotidianamente, nas ONGs”.

mínima da geografia de Paris, para o deslocamento e localização dos endereços, o que requereu algum tempo. Esta situação nos deixou muito preocupada e ansiosa. Além disso, o agendamento das entrevistas foi mais difícil do que esperávamos, considerando que os diversos contatos estabelecidos por e-mail e telefone foram infrutíferos.⁷ Evidenciamos, assim, a necessidade do auxílio de alguém que nos pudesse introduzir na comunidade de brasileiros/baianos residentes na França.

Com esse objetivo, ao saber da existência dos *Centres d'animation*, nos quais eram oferecidas diversas atividades esportivas e culturais, dentre elas a percussão e dança afro-brasileira, inferimos que esse seria um bom local onde poderíamos encontrar brasileiros e baianos em Paris. Assim, fomos aos *Centres d'animation Place des fêtes, Rébeval e Clavel*, todos situados no *19ème arrondissement*. Para a nossa surpresa e decepção, em nenhum destes *centres* encontramos qualquer *animateur* que fosse brasileiro. Segundo nos informaram as atendentes em um dos *centres*, os cursos não seriam oferecidos por falta de alunos; em outro, tomamos conhecimento de que a professora responsável pelo curso de dança afro-brasileira era uma italiana que havia passado alguns anos no Brasil.⁸

Ao pesquisarmos na internet, encontramos várias academias de capoeira brasileiras na França⁹ e verificamos que elas, em sua maioria, não se limitavam a oferecer apenas aulas de capoeira, mas desenvolviam outras atividades, tais como: danças afro-brasileiras, percussão, forró, *hip hop*, entre outros, como pode ser observado no material de divulgação em anexo (Anexo C). Diante disso, passamos a acreditar que através dessas academias poderíamos localizar possíveis sujeitos da nossa pesquisa (dançarinos e músicos baianos). Na *Lavage de la Madeleine* (Anexos D e E) recolhemos, durante a caminhada entre *la Place de la Bourse* até *l'église de la*

⁷ Ao mantermos contatos, verificamos que alguns dos possíveis participantes da pesquisa estavam na Bahia, para as festividades do carnaval soteropolitano de 2010, aproveitando o movimento de turistas na capital baiana para ministrar estágios de música, dança ou percussão para grupos de estrangeiros. Diante disso, tivemos que aguardar o retorno destes profissionais à França, o que acabou por provocar atraso no trabalho.

⁸ Para um dançarino (26 anos), paulista de nascimento, mas que se considerava “*quase baiano*”, apesar de nunca ter ido à Bahia, a dificuldade para encontrar brasileiros ministrando os cursos citados pode ser atribuída à questão da concorrência entre brasileiros e franceses. Relata que alguns franceses vão para as cidades brasileiras, tais como Salvador e Recife, fazem cursos de percussão e dança afro-brasileira e depois retornam para trabalhar como dançarinos e percussionistas, “*tirando a oportunidade dos brasileiros, visto que eles [os brasileiros] não têm os documentos*”, que os autorizem a trabalhar na França.

⁹ Ferreira (2007), ao pesquisar o site *capoeira-france.com*, ano base 2006, identificou que na França estão em atividade mais de 400 academias de capoeira. Em Paris estão instaladas 90 academias e mais de 50 em *Île-de-France*. Este pesquisador aponta uma questão importante sobre a prática da capoeira no referido país, ou seja, enquanto no Brasil esta atividade está relacionada a uma cultura “negra”, na França os desafios de adaptação desta prática são diferentes. O “ideal do igualitarismo republicano” e a recusa do reconhecimento do “étnico” levaria a um reforço do papel do Brasil na formação histórica da capoeira difundida nos grupos franceses.

Madeleine, materiais de divulgação de eventos, serviços e cursos que são oferecidos pela comunidade brasileira na França, com este mesmo objetivo (Anexo F).¹⁰

Depois de todo esse percurso, em novembro (dois meses após a nossa instalação em Paris), conseguimos contatar Adriana (43 anos), dançarina baiana, residente no França desde 1995; por seu intermédio, localizamos a dançarina Soraia (41 anos), residente em Nice, e foi através desta última que encontramos outros dançarinos e músicos residentes em Nice, Lyon e Paris. No caso dos músicos, por intermédio de Nivaldo, residente há seis anos na França, conseguimos realizar várias entrevistas tanto na França quanto no Brasil, após o retorno do estágio.

Para conhecer a dinâmica de um curso de percussão fora do Brasil, seu o público, as motivações para realização do evento o processo de ensino, a organização das aulas, entre outros, resolvemos realizar um curso de percussão que era oferecido pelo mestre Jair, em um estúdio em Paris.¹¹

Ao participar do Carnaval de Paris de 2011, organizado pela *l'association Droit à la Culture*, tivemos a oportunidade de observar essa manifestação cultural, que contou com a representação de alguns países, dentre eles da comunidade brasileira na França. Os símbolos tradicionais que afirmam a identidade nacional estavam representados pelo o samba, a capoeira, a bandeira nacional. A batucada, com seus ritmistas e algumas assistas improvisadas, estavam paramentados em verde e amarelo. Em outro ponto do cortejo, encontramos os capoeiristas

¹⁰ *A Lavage de La Madeleine* é inspirada na lavagem das escadarias da Igreja do Bonfim – com as devidas “adaptações” à realidade e cultura francesa –, e criada por Robertinho Chaves, contando com o apoio do Governo do Estado da Bahia. Em 2010, a atração principal foi a Banda *Psirico*, liderada pelo percussionista e músico Márcio Victor, sendo este apontado por vários músicos e dançarinos com exemplo de sucesso, situação idêntica a de Carlinhos Brown, que passaram da condição de instrumentistas para a de cantor e empresários. Participaram grupos Maracatu, Batucadas e a tradicional ala das baianas, algumas delas vindas da Bahia, com sua água de cheiro. Esse evento foi importante para o estabelecimento dos primeiros contatos e para uma aproximação com as manifestações culturais brasileiras no exterior.

¹¹ *Studio Smom* era um lugar bem movimentado e agradável, frequentado por pessoas de todas as idades e estilos musicais. Os sons dos instrumentos ecoavam pelos corredores quando as portas das salas (cerca de cinco ou seis) se abriam, pois todas elas tinham isolamento acústico. Procurávamos sempre chegar um pouco mais cedo para observar o ambiente e conversar com os colegas que frequentavam o curso. Assim, enquanto aguardávamos o início da aula, aproveitávamos para olhar os cartazes e folhetos de divulgação de eventos culturais, principalmente no campo da música (Anexo G). A turma era composta, predominantemente, por mulheres, cinco ao total (anotações do diário de campo). Durante cerca de três meses (fevereiro-abril 2011) frequentamos o curso, experiência bastante interessante. Observamos que havia grande expectativa da turma em relação à nossa *performance*, a partir de um imaginário socialmente construído, não apenas na França, mas também no Brasil, de que na condição de baiana e afrodescendente tivéssemos certo domínio do universo percussivo, já que temos uma predisposição “natural” para a música (não esqueçamos, *baiano não nasce, estreia*), o que não correspondia à realidade. O nosso conhecimento no campo percussivo é muito limitado, sendo esta a nossa primeira experiência na aprendizagem da percussão.

formando a sua roda e entoando os tradicionais cânticos, em português. No Carnaval, como acontece no Brasil, houve espaço também para manifestações políticas, por meio da camiseta, em alusão à Presidente da República, Dilma Rousseff, eleita em 2010 (Anexos H e I).

Outro evento importante para localização dos sujeitos envolvidos na pesquisa na França foram os batizados de capoeira.¹² O batizado do Grupo Topázio aconteceu no *Centre d'animation Maurice Ravel*, conduzido pelo mestre de capoeira Trovoadá, vindo especialmente da Espanha para o evento (Anexo J). Tínhamos como objetivos, nessa atividade, conhecer o universo da capoeira na França e estabelecer contato com músicos e dançarinos. Tivemos bastante êxito em nossos propósitos, pois conseguimos entrevistar três dançarinos e capoeiristas que participaram do batizado, todos eles nos foram apresentados pela dançarina Adriana.

Precisamos registrar que alguns dançarinos e músicos se recusaram a participar do estudo, alegando diversos motivos de ordem particular, após vários contatos que tinham sido estabelecidos para o agendamento das entrevistas; vejamos anotações no caderno de campo:

Mantivemos contato com a dançarina indicada por Adriana, pela segunda vez, (em janeiro ela nos disse que não teria tempo, já que estava organizando o aniversário da sua filha), mais uma vez ela se recusou a conceder a entrevista, agora colocando como argumento o fato de ter uma agenda muito confusa (trabalha, também, como cabeleireira) e de ter que cuidar das duas filhas; depois nos falou que era muito extrovertida, mas existiam algumas coisas que ela tinha vergonha de falar. Com intuito de compensar a sua negativa, ela nos disse que poderia indicar algumas pessoas que adorariam fazer a entrevista, pois achava que ela não tinha tanto o perfil que nós procurávamos.

Nos dois campos pesquisados, as entrevistas aconteceram nos locais mais diversos: na França, passamos pelas residências dos entrevistados, em vários cafés parisienses, *Centre d'animation Maurice Ravel*, *Centre International de Danse Jazz*, no *Studio Smom*, *Club Med Jym de la Défense*, obtivemos os depoimentos até na *Gare* de Nice e em plena via pública daquela cidade. No Brasil, conseguimos as entrevistas no espaço do Grupo Cultural Bagunção, na Sede do bloco Ilê Aiyê, na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia/FUNCEB, nos locais de ensaios, *shopping Center*, bares, lanchonetes e nas residências dos dançarinos e músicos.

¹² O batizado é uma roda de capoeira solene e festiva, onde alunos novos recebem sua primeira corda e os demais podem passar para graduações superiores. Em algumas ocasiões, podem-se ver formados e professores recebendo graduações avançadas, momento considerado honroso para o capoeirista. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Capoeira>. Acesso em: 23/02/2012. Na França, segundo os nossos informantes, geralmente os batizados acontecem no verão e contam com a participação de mestres de vários países da Europa.

Todas as sinalizações acima apontadas visam analisar, com base no referencial teórico e empírico, as trajetórias de músicos percussionistas e de dançarinos de dança afro-brasileira no Brasil e na França, da sua busca por formação profissional e inserção no mercado de trabalho artístico. Nesta tese, partimos do pressuposto de que a arte expressa também trabalho e os artistas são os trabalhadores. Com tal propósito, a tese estrutura-se da seguinte forma:

No primeiro capítulo, intitulado “*Pressupostos Teóricos*”, apresentamos os referenciais teóricos e metodológicos que possibilitam a análise do nosso objeto: as atividades artísticas, buscando identificar no que constitui sua especificidade e o que as distingue de outras formas de trabalho. Já no segundo capítulo, “*É, cidade que canta/ é, povo que dança/faz festa pro mar, pro mar: festa, dança, música e mercado*”, procuramos analisar até que ponto, e de que maneira, alguns processos sociais, compreendidos a partir da perspectiva de longa duração, têm contribuído na eleição, por parte de alguns jovens pobres baianos, da música percussiva e da dança afro-brasileira como profissão e estratégia de ascensão social.

No terceiro capítulo, “*Todo menino do Pelô/sabe tocar tambor: a música afro-percussiva no Brasil*”, analisamos, por meio da trajetória dos músicos percussionistas que atuam no Brasil, o processo de aprendizagem, ensino, profissionalização e o acesso ao mercado de trabalho no campo da música percussiva, considerando as particularidades e influências marcantes de um contexto histórico que origina do período colonial. No quarto capítulo, “*Dançar ao negro toque do agogô: a dança afro-brasileira no contexto da diáspora*”, o nosso objetivo é compreender o universo da dança afro-brasileira, situando o processo de formação de conceitos e características que a diferenciam de outras manifestações culturais.

No quinto capítulo, “*A minha casa é a Bahia/mas o mundo é meu lugar: as experiências de trabalho de músicos e dançarinos na França*”, a nossa proposta é analisar, por meio da trajetória desses sujeitos de pesquisa, como se dão esses fluxos migratórios e como eles vivenciam essa experiência. Buscaremos conhecer quais são as singularidades do campo artístico na França e como esses profissionais se inscrevem no mercado de trabalho. Objetivamos, ainda, analisar como se expressam as subjetividades desses sujeitos (expectativas, aspirações, sonhos, frustrações) com relação ao mercado de trabalho no campo artístico.

Nas considerações finais, a partir da análise das trajetórias de músicos e dançarinos vinculados à cultura afro-brasileira, apresentamos algumas conclusões que ajudam delinear as especificidades do trabalho artístico, no Brasil e na França.

CAPÍTULO 1: PRESUPOSTOS TEÓRICOS

Os referenciais teóricos e metodológicos que possibilitam a análise do nosso objeto – as atividades artísticas – serão analisados neste capítulo. Interessa-nos, particularmente, identificar o que constitui a sua especificidade e o que as distingue de outras formas de trabalho, a partir da experiência de alguns sujeitos selecionados. Duas indagações sociológicas norteiam esta pesquisa: a primeira refere-se aos processos de formação e inserção profissional entre os músicos percussionistas e os dançarinos de dança afro-brasileira, em especial os jovens, inicialmente no Brasil e, posteriormente, como eles se inscrevem no mercado de trabalho na França. A segunda, em que medida é possível afirmar que esses jovens, por meio da música e da dança, procuram romper com o contexto de pobreza nos quais se inseriam.

Recorremos, em primeiro lugar, à produção teórica do sociólogo alemão Norbert Elias, em particular os conceitos de configuração e interdependência, assim como o de processos sociais, compreendidos a partir de uma perspectiva de longa duração, considerando as relações de poder e as tensões que lhes estão associadas. Podemos dizer, reiterando Nathalie Heinich (2001), que “a sociologia de Elias se inscreve em um contexto multidimensional: não somente a dimensão sociológica da evolução de uma dada sociedade, mas também a dimensão mais geral dos caracteres biológicos da espécie humana, e a dimensão particular da história individual”. A autora adverte que “tal multiplicidade dos pontos de vistas, estudados em suas inter-relações, exige do pesquisador uma grande flexibilidade no manejo das múltiplas temporalidades, e uma consciência aguda de sua relatividade” (HEINICH, 2001, pp.75-76).

Para a análise sociológica do trabalho artístico, respaldamo-nos nos estudos de Elias (2005), Menger (2005a) e Segnini (2007, 2009a). O nosso desafio foi o de buscar compreender as especificidades, as condições e a estruturação do trabalho para aqueles que atuam nesse segmento da sociedade. Outra categoria teórica relevante nesta análise refere-se às relações de gênero. Nesse contexto, destacam-se os estudos de Danièle Kergoat, para quem “as condições em que vivem homens e mulheres não são produtos biológicos, mas, sobretudo, construções sociais” (KEGOAT, 2009 p. 67). Lançamos o nosso olhar, ainda, sobre os achados de pesquisas de Segnini (2008), os quais vêm demonstrando, entre outras questões, como as relações sociais de sexo tecem tramas sociais com as relações de trabalho e possibilitam diferenças, hierarquias e desigualdades no campo do trabalho.

As relações de trabalho assumem outra configuração, se estabelecermos uma interconexão entre trabalho, as diferenças de gênero e étnico-raciais, na medida em que “homens, mulheres,

brancos e negros apresentam características bem distintas na entrada no mercado de trabalho, nos postos ocupados, nos rendimentos auferidos, nas áreas de atuação, entre outros indicadores” (IPEA, 2008, p. 8). Por essa perspectiva, adquire igual relevância pensarmos as relações de trabalho também sob a perspectiva étnico-racial.

Pareceu-nos que, seguindo este caminho analítico, teremos condições de compreender a singularidade da trajetória dos músicos e dançarinos, demonstrando aspectos relevantes da configuração do trabalho artístico nos dois contextos pesquisados.

1.1 Teias que forjam configurações

“(...) a teia de relações humanas muda quando muda a distribuição de poder”
(Elias, 2005, p. 88)

A análise sobre as atividades artísticas, a música e a dança vinculadas à cultura afro-brasileira, pensada a partir da ótica dos profissionais que as executam, nos conduziu à adoção da perspectiva sociológica das configurações. Sobre essa abordagem teórica, faz-se necessário apresentarmos algumas considerações.

Em sua obra *Introdução à Sociologia*, recorrendo ao uso metafórico de várias imagens de jogos e de jogadores, Elias (2005) apresenta o conceito de configuração como “o padrão criado pelo conjunto dos jogadores – não só pelos seus intelectos mas pelo que eles são no seu todo, a totalidade de suas ações nas relações que sustentam uns com os outros”. Percebe-se que “esta configuração forma um entrançado flexível de tensões”. Nessa situação, “uma condição prévia para que formem uma configuração” é a interdependência dos jogadores, sejam eles aliados ou adversários (ELIAS, 2005, p. 142). O objetivo de Elias, ao utilizar o modelo de jogo, é “tornar mais acessíveis à reflexão científica certos problemas relativos à vida social” (idem, p.100).

A perspectiva configuracional pode ser aplicada tanto ao estudo de “grupos relativamente pequenos como a sociedades constituídas por milhares ou milhões de pessoas interdependentes” (idem, p. 143). Esta possibilidade analítica pode ser observada em *Mozart Sociologia de um gênio*, obra em que Elias (1995) analisa a condição de dependência de um artista de origem burguesa, nesse caso Mozart, em relação à sociedade da corte do século XVIII. A opção teórico-metodológica adotada pelo autor não é a de apresentar “uma narrativa histórica, mas a elaboração

de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa formava (...), em sua interdependência com outras figuras sociais da época”. Ou seja, estudar um caso singular, ou microsocial, articulando com as configurações presentes na estrutura social daquele momento histórico.

Em outro estudo, apresentado no livro *Os estabelecidos e os outsiders*, Elias e Scotson buscaram descobrir as razões sociológicas que possibilitaram que, em uma cidade do interior da Inglaterra, determinados grupos tivessem mais poder do que outros. Nessa pesquisa, os dois autores são surpreendidos “ao ver com que frequência as figurações e regularidades que desvendavam no microcosmo de Winston Parva¹³ sugeriram hipóteses que poderiam servir de guia para levantamentos macrosociológicos”. O que indicam os autores, grosso modo, é que “os problemas em pequena escala do desenvolvimento de uma comunidade e os problemas em larga escala de desenvolvimento de um país são inseparáveis”. Acreditam que “não faz sentido estudar fenômenos comunitários como se eles ocorressem num vazio sociológico” (ELIAS & SCOTSON, 2000, p. 16).

Na perspectiva elisiana, atrelado ao conceito de configuração, emerge o conceito de interdependência. Ao considerar a relação entre os indivíduos e a sociedade como algo singular, Elias rejeita a análise dicotômica entre ambos, apontando a questão das interdependências sociais. Apresenta o conceito de configuração como “(...) instrumento conceptual que tem em vista afrouxar o constrangimento social de falarmos e pensarmos como se o indivíduo e a sociedade fossem antagônicos e diferentes” (ELIAS, 2005, p. 140).

Entende, assim, que as pessoas, por meio das suas disposições e inclinações básicas, “são orientadas umas para as outras e unidas umas às outras das mais diversas maneiras”. Dessa forma, “estas pessoas constituem teias de interdependência ou configurações de muitos tipos, tais como famílias, escolas, cidades, estratos sociais ou estados” (idem, p. 15).

Para indicar como ocorre a inter-relação entre os indivíduos e a sociedade, em outra obra, *A sociedade dos indivíduos*, Elias (1994b) recorre mais uma vez a uma imagem metafórica: uma rede de tecido. Nessa rede, explica Elias, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. Assim, nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um de seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados. Por essa perspectiva, a rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam, de sua

¹³ Nome fictício adotado pelos autores.

relação recíproca. É importante dizer que essa ligação origina um sistema de tensões, para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. Não por acaso, a forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira.

Nos termos apresentados por Elias, somente poderemos “compreender muitos aspectos do comportamento ou das ações das pessoas individuais – em nosso caso os músicos e dançarinos –, se começarmos pelo estudo do tipo da sua interdependência, da estrutura das suas sociedades, em resumo, das configurações que formam um com os outros” (ELIAS, 2005, pp.78-79).

Podemos acrescentar que, diferente de outras abordagens, Elias não compreende os fenômenos sociais de forma isolada, na medida em que esses constituem o movimento figuracional de outros fenômenos, a partir de uma perspectiva de longa duração, considerando as relações de poder e as tensões que lhes estão associadas. Nesses termos, ao pesquisar sobre processos sociais, é necessário examinar “a rede de relacionamentos humanos, a própria sociedade, a fim de identificar as compulsões que as conservam em movimentos e lhes conferem forma e direção particulares” (ELIAS, 1994a, p.38).

A proposta analítica desenvolvida por Elias engloba, também, a discussão sobre a questão do poder, pois este “constitui um elemento integral de todas as relações humanas” (ELIAS, 2005, p. 80). Sob este ponto de vista, ele considera que “sejam grandes ou pequenas as diferenças de poder, o equilíbrio de poder está sempre presente onde quer que haja uma interdependência funcional entre pessoas”. O poder não é, dessa forma, comenta Elias (idem, p. 81), “um amuleto que um indivíduo possua e outro não, é uma característica estrutural das relações humanas – de todas as relações humanas”.

Temos, aqui, a oportunidade de problematizar em que medida a reconfiguração da economia – colocando em perspectiva a questão da modernização – e da produção cultural baiana, em particular no campo da música, como teremos oportunidade de demonstrar mais adiante, acaba contribuindo para alterar o “equilíbrio constante de tensão e de poder”, envolvendo diversos segmentos ligados ao universo cultural no Estado (produtores culturais, a mídia, grupos e instituições culturais, artistas, entre outros), pois, tomando emprestadas as palavras de Elias: “a teia de relações humanas muda quando muda a distribuição de poder” (ELIAS, 2005, p. 88).

Ao elegermos, assim, alguns fundamentos da vasta produção teórica de Norbert Elias, buscamos iluminar a análise sobre o universo que envolve os músicos e dançarinos baianos, os

quais procuram, como artistas, alcançar o reconhecimento e sobreviver de seu ofício e do reconhecimento social que ele pode conferir.¹⁴

1.2 Trabalho artístico: de qual trabalho falamos?

“Acho que cada um nasceu para ser uma coisa, você nasceu para ser isso, você vai ser isso. Deus, primeiramente, e os orixás me deram a permissão de eu ser artista (...). Eu não nasci para ser médico, eu não nasci para ser advogado, tampouco arquiteto, ou outra profissão. Eu vou ser músico! Vou ser percussionista! Botei na cabeça! (...) Eu gosto, eu adoro, adoro! Eu adoro estar no palco, eu adoro passar nas ruas e as pessoas olharem para mim! Olharem para o meu cabelo, ou achar feio ou achar bonito, ou falar de mim. Eu gosto disso! Eu gosto de viver isso, de ser isso!” (Kauã, músico percussionista, 24 anos)

Ao contrário daqueles que defenderam o fim da centralidade do trabalho no mundo contemporâneo, a exemplo de Gorz (1993) e Offe (1989),¹⁵ em decorrência das profundas transformações ocorridas em meados da década de 1970,¹⁶ concordamos com Antunes (1998)

¹⁴ Como esclarece Kergoat, Picot e Lada (2009, pp. 159-160), originário do latim *menestier*, *mister* (“serviço”, “ofício”) a noção de ofício remete a dois conceitos gregos maiores, os de *métis* (inteligência prática) e de *techné* (inteligência relacionada). Segundo as pesquisadoras, as diferentes abordagens sociológicas sobre esta noção referem-se a três dimensões que fazem emergir a necessidade de raciocinar simultaneamente em termos de divisão técnica e social e em termos da divisão sexual do trabalho. Vejamos de forma sintética: 1) *O ofício está associado ao domínio do conjunto de processos de produção, a um ato de criação.* 2) *O ofício está associado à noção da experiência sancionada por um título ou diploma.* 3) *O ofício é produtor de reconhecimento social.*

¹⁵ André Gorz (1993) e Claus Offe (1989) estavam no centro dos debates sobre as mudanças no âmbito do trabalho. O primeiro apontava que para uma grande maioria das pessoas, em várias partes do mundo industrializado, o trabalho, a carreira ou a profissão deixou de ser o aspecto mais importante de suas vidas. Acredita que elas não se identificam mais com sua ocupação profissional ou função no trabalho e passam a questionar o seu significado, dando mais importância às atividades particulares ou públicas que preencham seu tempo disponível do que ao trabalho que é o seu meio de subsistência. Assim, as pessoas começam a definir sua identidade em atividades e relações sociais fora da esfera do trabalho. O segundo assevera que vivemos uma crise da “sociedade do trabalho”. Defende que “acumulam-se indícios de que o trabalho remunerado formal perdeu a sua qualidade subjetiva de centro organizador das atividades humanas, da autoestima e das referências sociais, assim como das orientações morais” (OFFE, 1989, p. 05).

¹⁶ As mudanças verificadas nesse período representaram o término do mais longo e bem-sucedido período de acumulação capitalista, com o esgotamento do modelo keynesiano de regulação social, econômica e política, materializado pela crise do sistema fordista e do Estado de Bem-estar social (FRIGOTTO, 2000). Medidas em duas direções são adotadas visando responder a esta crise: por um lado, são implantadas medidas de cunho neoliberais, dentre elas a desregulamentação dos direitos do trabalho, a privatização do setor produtivo estatal, os cortes no déficit fiscal e nos gastos sociais; por outro lado, tem-se a emergência de um intenso processo de *reestruturação da produção e do trabalho*, no sentido de dotar o capital do instrumental necessário para tentar repor os patamares de expansão anteriores (ANTUNES, 2000). Adotou-se, assim, a reestruturação da produção e do trabalho através do regime de acumulação flexível. Esse novo modelo de regulação confronta-se diretamente com a rigidez do fordismo

que, se esse fato viesse a ocorrer, desencadearia consequências sociais e econômicas explosivas, como também comprometeria a sobrevivência da economia capitalista. Contudo, isso não indica, como lembra esse pesquisador, desconsiderar que as profundas mudanças engendradas no mundo do trabalho provocaram uma crescente diferenciação ou heterogeneidade das formas de trabalho remunerado e das classes trabalhadoras (ANTUNES, 1998).

No plano disciplinar, a sociologia do trabalho, assim como seu objeto, vem passando por um processo reconfiguração na tentativa de buscar explicar alguns acontecimentos que vão desde “as mudanças nas relações de trabalho, nos ramos produtivos, nas formas de produzir, de se organizar para manter a vida, conquistar ou manter direitos, ao lado da emergência de velhas-novas formas de relações sociais *no e do* trabalho” (LIMA, 2009, p. 7). Prossegue Lima (Id.ibid), “acompanhando a ‘destruição criativa’ do capitalismo, o trabalho se renova de forma permanente, assim como os trabalhadores no enfrentamento cotidiano da dominação, num jogo marcado por resistências e consentimentos, organização e reorganização” (Id.ibid). Considerando os argumentos apresentados pela literatura sociológica, a exemplo de Antunes (1998, 2000), acreditamos que o trabalho constitui “uma categoria analítica fundamental para a análise da sociedade e das relações sociais consubstanciais nela observadas até o presente momento histórico, assim como já o fora no passado” (SEGNINI, 2009b, p.1).

Nesta tese, partimos do pressuposto de que a arte expressa também trabalho e os artistas são trabalhadores. Mas algumas questões emergem dessa opção teórica: o que estamos entendendo por trabalho artístico? Como medir este trabalho? Seria através do tempo socialmente necessário, nos termos de Marx? Esse tempo seria o mesmo em todas as atividades artísticas? Como aferir o tempo de trabalho despendido por cantores, atores, dançarinos, escritores, dentre outros, na composição de suas obras?¹⁷ Quais são as singularidades que marcam a atuação no campo artístico, em particular na música e na dança?

e apoia-se na flexibilidade dos processos e dos mercados de trabalho, dos produtos e dos padrões de consumo (HARVEY, 2006).

¹⁷ Sobre as mudanças no modo de compreender o tempo, ao longo do desenvolvimento econômico e social, ver E. P. Thompson (1991). Segundo este autor, “entre os povos primitivos a medição do tempo se faz em relação à duração do ciclo de trabalho e das tarefas domésticas”. Mas a questão da orientação pela tarefa torna-se muito mais complexa quando se trata da venda do trabalho. Assim, “logo que se alugam braços de trabalho, a orientação passa a fazer-se pelo relógio”. Numa sociedade capitalista evoluída, explica Thompson, “todo o tempo deve ser consumido, comprado, posto em *uso*”; sendo assim uma ofensa às classes trabalhadoras permitir-se simplesmente “passar o tempo” (THOMPSON, 1991, pp. 46-49). Menciona também que sempre que os homens estavam em posição de controlar a sua própria vida de trabalho, alternavam os períodos de labuta intensa com os de completa preguiça; considera que este padrão ainda se mantém entre algumas pessoas que trabalham por conta própria – artistas,

O que nos indica, porém, a literatura sociológica sobre o trabalho artístico? Para falar dessa temática, iremos nos valer, inicialmente, de uma configuração histórica um pouco distante de nós, a sociedade da corte. Elias (1995), apropriando-se da singularidade da trajetória de Mozart, analisa sobre o trabalho artístico. Revela-nos que, naquele momento da organização social, era evidente a subordinação do artista, ou seja, a falta de independência para produzir sua arte. Assim: “um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha que conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha” (ELIAS, 1995, pp. 17-18).

A vida de Mozart “ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders*¹⁸ numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao cortesão”. Contudo, essa relação de poder desfavorável ao músico não suprimia “todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura” (ELIAS, 1995, p.16). Desse modo, como um burguês *outsider* a serviço da corte, Mozart lutou para “romper as barreiras da estrutura social de poder através de seus próprios esforços individuais” (idem, pp.19-20).

Não podemos desconsiderar que a “decisão de Mozart de se estabelecer como artista autônomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para os músicos ilustres”. Nesta estrutura social em processo de transformação, “o mercado de música e suas instituições correspondentes estavam apenas surgindo”. Ao tomar a decisão de subverter a estrutura patronal, Mozart correu um grande risco, “pondo em jogo sua vida e toda a sua existência social” (idem, pp.31-32).

escritores, pequenos fazendeiros, e talvez estudantes – e provoca a questão de saber se trata de um ritmo “natural” para o homem (idem, p. 59). Em estudo mais recente, Ana Claudia Cardoso (2009) apresenta uma discussão interessante sobre o tempo de trabalho. A pesquisadora menciona que na atualidade o tempo de trabalho sofre contínua intensificação e flexibilização, ao mesmo tempo em que o movimento histórico de redução da jornada de trabalho tem evoluído pouco. Aponta, ainda, que o processo de separação entre os tempos e espaços de trabalho e de não trabalho vem sendo substituído por um movimento contrário, de reaproximação, de forma que a definição onde cada um começa e termina fica cada vez mais fluida.

¹⁸ Precisamos tecer algumas considerações sobre a relação estabelecidos-outsiders. A palavra *establishment*, como explica Neiburg (2000), é utilizada em inglês para designar grupos e indivíduos que ocupam posição de prestígio e poder. Um *establishment* é um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma “boa sociedade”, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência: os *established* fundam o seu poder no fato de ser um modelo moral para os outros. Na mesma língua, o termo que completa a reação é *outsiders*, os não membros da “boa sociedade”, os que estão de fora dela. Trata-se de um conjunto heterogêneo e difuso de pessoas unidas por laços sociais menos intensos do que o que unem os *established*. A identidade social destes últimos é a de um grupo. Eles possuem um substantivo abstrato que os define como um coletivo: são os *established*. Os *outsiders*, ao contrário, existem sempre no plural, não constituindo propriamente um grupo social.

Ainda procurando melhor entender a conformação do trabalho desenvolvido por artista, voltamo-nos para outra configuração, ou seja, a sociedade europeia contemporânea, onde encontramos os estudos desenvolvidos pelo sociólogo francês Pierre-Michel Menger (2005a). Esse pesquisador, considerando os resultados das numerosas pesquisas, elaborou o seguinte quadro analítico do grupo profissional formado pelos artistas:

- Comparando com a população ativa, os artistas são mais jovens, mais instruídos e estão concentrados nas metrópoles.

- Com relação ao campo de trabalho, eles enfrentam taxas mais elevadas de trabalho independente, assim como de desemprego e de subemprego involuntário (devido à forte difusão das diferentes formas de trabalho em tempo parcial e de trabalho intermitente) e são, muito frequentemente, pluriativos, no sentido de realizarem diversas atividades.

- Os rendimentos auferidos por estes trabalhadores sofrem variações de um período a outro da carreira.

Esse retrato estatístico, explica-nos Menger (2005a), poderia sugerir que estes *métiers* são pouco atrativos; entretanto, os mercados de trabalho artístico, no contexto analisado, não param de atrair um número crescente de candidatos ao sucesso e ao desenvolvimento individual. Onde encontraríamos a chave para a compreensão desse possível paradoxo? Ainda mais, se considerarmos que as formas dominantes de organização do trabalho nas artes têm como efeito introduzir a descontinuidade nas situações individuais de atividade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multiatividade na e/ou fora da esfera artística (MENGER, 2005a).

Novas dimensões são incorporadas na discussão sobre o trabalho realizado no campo artístico, encontradas nos estudos de Segnini, autora de pesquisas sobre o tema no Brasil e na França. Esta pesquisadora, apoiada em vasta literatura nacional e internacional, entre elas os estudos de Becker, aponta que a arte é “uma atividade reconhecida, transmitida, apreendida, organizada, celebrada”. E, como qualquer atividade, “obedece a regras, a imposições”. Encontra-se inserida “em uma divisão do trabalho, em organização, profissões, relações de emprego e carreiras profissionais” (SEGNINI, 2008, p. 337). Segnini tem argumentado, também, que o trabalho artístico “é frequentemente analisado privilegiando sua *performance* ou obra, expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação, a criação”, contudo, “as

relações de trabalho e profissionais, implícitas nesses processos, são pouco analisadas e contextualizadas” (SEGNINI, 2007, p. 2).

Ao observarmos as questões acima apresentadas, as singularidades e os constrangimentos que conformam o trabalho artístico, no passado e no presente, algumas indagações colocadas para o nosso campo de pesquisa são pertinentes: como se apresenta a estrutura social para produzir arte, de maneira especial na música e na dança vinculada à matriz afro-brasileira, no Brasil e na França? E, como as políticas públicas na área cultural têm contribuído para a constituição da carreira artística, particularmente nos campos pesquisados, nos dois países?

Reconhecemos que, qualquer tentativa de análise, envolvendo dois países – Brasil e França –, revela-se um desafio, considerando que apresentam configurações sociais distintas, em decorrência de questões históricas, culturais, econômicas e políticas. Para iluminar o nosso caminho analítico, buscamos algumas respostas em Segnini (2008). Neste estudo comparativo, envolvendo Brasil-França, a pesquisadora trata das relações sociais observadas no mercado e na organização do trabalho em arte, com destaque para música e dança, privilegiando as categorias analíticas “divisão internacional do trabalho” e “relações de gênero”.

Outra singularidade deste estudo refere-se ao fato de que os mercados de trabalho brasileiro e francês no campo do espetáculo e das artes convergem em termos de características sociais que os aproximam, mas os diferenciam, quando comparados aos respectivos contextos nacionais. Essas particularidades são evidenciadas por meio dos dados estatísticos, produzidos a partir das classificações ocupacionais nos dois países: a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO, 2002), no Brasil, e o *Répertoire Opérationnel des Métiers et des Emplois (Rome)*, na França.

Com base nos dados selecionados, foi possível constatar alguns aspectos que aproximam os dois países, no que tange ao mercado de trabalho, composto por artista do espetáculo. Vejamos: o acelerado crescimento do número de artistas (inclusive música e dança) tanto no Brasil quanto na França; o reduzido índice de trabalho formal e a predominância do trabalho intermitente, frequentemente precário; e as diferenças de sexo que informam as bases estatísticas das relações de gênero em música e dança. Devemos acrescentar que tais dados nem sempre são reveladores das múltiplas formas de inserção no trabalho, entre as quais se destaca o crescente número de “editais”, “fazer um cachê”. Para Segnini (2008, pp. 341-342), “trata-se de um trabalho que nem sempre é reconhecido como de qualidade para quem o executa, mas como uma

forma de se manter na rede de relações que possibilitam acesso a outros trabalhos, com outros grupos, e quem sabe, amanhã, um desafio artístico mais interessante”.

No caso da França, a relação entre trabalho intermitente e direito vinculado ao trabalho expressa um estatuto jurídico singular, que não encontra similar em outros países (SEGNINI, 2008). O estatuto do *Intermittents du Spectacle*, vinculado ao *Ministère de l'emploi, de la cohésion sociale et du logement*, destina-se aos artistas e técnicos do espetáculo (cinema, televisão, teatro e espetáculo ao vivo). Por este dispositivo legal, os profissionais do espetáculo – que vivenciam períodos de trabalho e de não trabalho – têm o direito de receber um seguro desemprego, segundo critérios de horas trabalhadas e da atividade desenvolvida.¹⁹ Os primeiros dispositivos desse estatuto é datado de 1936, ao passo que a versão atual foi criada em duas etapas na década de 1960 (MENGER, 2005b).

Constantes são as polêmicas em torno do estatuto do intermitente. Um exemplo é o questionamento do custo que representa para a *Union Nationale Interprofessionnelle pour l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce (Unedic)*, na medida em que o número de profissionais incorporados ao regime cresce na França. De acordo com os dados *L'Observatoire*, de 2005, apresentados por Segnini (2008, p. 344), em 1974, o número de beneficiados pelo regime de intermitência era de 19.100 inscritos, já no ano de 2004 atingiu 68.600. Deve ser indicado, também, que essa categoria profissional sofre ameaça constante em decorrência do déficit crônico no sistema de seguro-desemprego. Assim, é grande a mobilização dos artistas em torno do movimento dos *intermittents du spectacle*, desde 2003, na tentativa de garantir os direitos já adquiridos, constituindo-se um dos mais relevantes movimentos sociais na França.

Outra questão a ser observada é que a produção dos espetáculos, no Brasil ou na França, se organiza por projetos e exige uma constante reorganização dos fatores de produção; impõe uma flexibilidade máxima ao trabalhador artista ou técnico de espetáculo. Assim, como aponta Segnini (2008, p. 345), a existência de um “exército artístico de reserva altamente qualificado” é precondição para a manutenção dessa forma de organização do espetáculo ao vivo. Desse modo, é necessário recrutá-lo de maneira rápida, por meio de redes de conhecimento e audições, em que

¹⁹ Em 2003, ocorreu uma alteração no Estatuto de Intermitente de Espetáculo; assim, a partir de 2004, para ter acesso ao benefício, os profissionais precisam trabalhar 507 horas durante os dez meses (para os técnicos) ou dez meses e meio (para os artistas) anteriores ao pedido. O requerente será então beneficiado por 243 dias de seguro desemprego, em valores calculados conforme as horas consideradas e a remuneração do cachê artístico (ADENOT, 2010). Anteriormente, a mesma quantidade de horas era cumprida em 12 meses, e isso tem tornado mais difícil o acesso ao benefício.

são identificados os melhores artistas para cada espetáculo, de acordo com diferentes possibilidades de remuneração – cachês, nos termos de Menger (2005b).

No caso do Brasil, os dados analisados sobre as formas predominantes que assumem os contratos de trabalho não permitem a comparação com o estatuto dos intermitentes do espetáculo existente na França. Dessa forma, “os artistas brasileiros só podem ser comparados, em termos de estatuto jurídico, aos ‘sem indenização’ na França, que cumprem contratos de curta duração, mas não asseguram os direitos previstos no estatuto jurídico de intermitentes do espetáculo” (SEGNINI, 2008, p. 345).

Por fim, para Segnini, as relações contratuais, no caso da música e na dança, foco de sua pesquisa, estabelecem um diálogo estreito com o crescimento das formas precárias de trabalho, ao mesmo tempo em que reafirmam a exigência de formação permanente, do virtuosismo, do criativo, segundo os depoimentos dos artistas entrevistados.

No âmbito das políticas públicas de cultura, o que aproximaria Brasil e França, guardadas as particularidades econômicas, culturais e históricas dos dois países? De acordo com Segnini (2009, p. 97), seria o fato de o Estado representar “a principal instituição, suporte financeiro na concretização das atividades artísticas”. Em contraposição, é possível verificar, notadamente nos últimos vinte anos, a “crescente e relevante presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico”. Seguindo nessa direção, tanto no Brasil quanto na França verifica-se o “crescente incentivo, por parte do Estado, à participação do capital das grandes corporações na implementação das políticas culturais, diferenciadas de acordo com as singularidades históricas de cada país” (Ib idem).²⁰

No contexto nacional, para Rubin (2007) é possível observar que, somente nos períodos autoritários (no contexto do Estado Novo e do regime ditatorial iniciado em 1964), o país conheceu políticas culturais mais sistemáticas, nas quais o Estado assumiu um papel mais ativo.

²⁰ Ver Chin-tao Wu (2006), para um exemplo sobre o processo de retração do Estado no financiamento público da cultura, das artes e de programas sociais, ao mesmo tempo em que se observa uma ampliação da participação do capital das grandes corporações na implementação das políticas culturais, em particular na Grã Bretanha e nos EUA. Nesse livro, Wu procura analisar as políticas dos governos de Ronald Reagan e Margaret Thatcher na esfera cultural, no que se refere à formulação discursiva da questão do “público” e do “privado”, por meio da análise das questões relativas aos museus “públicos” e às galerias de arte. É possível apontar que uma das principais premissas do seu estudo é que a “arte contemporânea, ao lado de outros produtos culturais, funciona como moeda de valor simbólico e material para as corporações e, de uma forma diferente, para os altos executivos nas democracias capitalistas ocidentais do fim século XX”.

O que levaria o Estado num período ditatorial a contribuir para o desenvolvimento de atividades culturais, em particular durante o regime iniciado em 1964?

Encontramos algumas pistas para responder a nossa indagação em Carlos Nelson Coutinho (1990, p. 58). Segundo este autor, “o golpe de 1964 marcou um divisor de águas *também* na esfera cultural”, considerando que “o ingresso do país na época do capitalismo monopolista de Estado trouxe alterações importantes também na esfera da superestrutura, tanto no Estado em sentido estrito quanto no conjunto dos organismos da sociedade civil”. Essa nova realidade, “não poderia deixar de ter consequências no terreno da produção cultural” (COUTINHO, 1990, p. 58).

A esse respeito Ortiz analisa que:

O Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino,²¹ às quais os economistas se referem como ‘a segunda revolução industrial’ no Brasil. A reorientação econômica empreendida pelos militares em termos culturais traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção cultural e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 2001, p. 117).

Sem perder de vista a gravidade com que as práticas da censura, repressão, prisões, tortura, assassinatos e exílios vão repercutir na área de produção artística, não é possível desconsiderar que o Estado realizou ações políticas no campo cultural. Essa maior atenção significou, por conseguinte, enormes riscos para a cultura e para a democracia. Mas, de modo paradoxal, esta “valorização” também acabou criando certa dinâmica cultural importante no país (RUBIN, 2008). Outro aspecto que não pode ser esquecido refere-se à contribuição dos artistas de esquerda na consolidação e ampliação das atividades culturais no campo da música, teatro, cinema, dentre outros. Assim, mesmo sendo o regime político de direita, os intelectuais e artistas de oposição foram incorporados (RIDENTI, 2003). Então, no pós-64, a cultura ocupa, provisoriamente, o espaço proibido da política institucional, passando a ser o canal por onde fluiria todo o descontentamento contra a ditadura militar, o ponto avançado da resistência ao regime.

Com o fim da ditadura militar e a retomada do processo de redemocratização, temos o desenvolvimento de ações na área da cultura, consideradas como marco para o desenvolvimento

²¹ Juscelino Kubitschek de Oliveira assumiu a presidência do Brasil em 1956, permanecendo até 1961.

do setor. No âmbito legal, a expressão “direitos culturais” aparece pela primeira vez na Constituição Federal de 1988; nas Constituições anteriores, a referência à cultura era mínima, sempre ligada às belas-artes ou ao patrimônio histórico (MIRANDA, 2006). Em 1985 foi criado o Ministério da Cultura, até então atrelado à Educação. De acordo com Santos (2011), o criação do MinC ocorreu numa época em que o país enfrentava uma grave recessão econômica, e em que o investimento em áreas como cultura e educação tiveram seus orçamentos reduzidos.

Na década seguinte foram adotadas ações importantes no campo das políticas públicas culturais, por meio da criação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), com o objetivo de fomentar e promover a produção cultural no país. A operacionalização desse plano deveria ocorrer por meio do Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal (Mecenato) e o Fundo de Investimento Nacional e Artístico (FICART). Convém esclarecer que, apenas em 1995, na gestão do então Presidente Fernando Henrique Cardoso, a União passou, efetivamente, a criar condições institucionais, objetivando a efetiva implementação do Mecenato (SEGNINI, 2009).²²

Santos (2011) ressalta que a eleição das Leis de Incentivo (Rouanet e a do Audiovisual), como pilar do programa de intervenção estatal, revela a conformação de uma política cultural “orientada sobremaneira pela relevância da dimensão econômica imanente ao circuito da produção, da circulação e consumo dos bens culturais, vinculados à esfera da grande produção” (SANTOS, 2011, p. 135). Prossegue, ainda, argumentando que, neste quadro, se consolida uma política que alimenta a privatização dos recursos disponíveis para a cultura, na medida em que se concedeu ao “mercado” a responsabilidade de decidir sobre o destino do dinheiro público, e que estimulava, prioritariamente, produções inscritas no circuito da grande produção, logo, autossustentável por natureza. Convergindo em certa medida com a posição apresentada por Santos, Miranda (2006) ressalta que as políticas de cultura são fundamentais, e, quando o Estado se retrai naquilo que deveria ser o seu papel político, em favor dos interesses públicos, avançam os interesses de mercado, os quais, em síntese, são corporativos e privados, portanto, de benefício restrito.

Outra dimensão importante no âmbito da discussão do trabalho artístico diz respeito à questão de gênero sobre a qual passaremos a tratar a seguir.

²² Para ampliar a discussão sobre o papel do Estado no financiamento das artes no Brasil e na França, ver SEGNINI, Liliana. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia de Paula; ARAUJO, Angela Maria C. **O trabalho reconfigurado: ensaios sobre Brasil e México**, (2009).

1.3 O trabalho artístico e as relações de gênero

(...) *“meu pai queria que eu seguisse outra área, ou seguisse a área do exército ou seguisse alguma área assim, mais restrita que assinasse logo assim a carteira de trabalho. Eu disse não!”*. (Lucas, dançarino, 29 anos)

“Os homens adquirem mais a percussão, a música, não adquire muito a dança, mas existem amigos mesmos homens (...) que estão no mundo afora (...) dançando, mas hoje eu posso dizer que a oportunidade está melhor”. (Maísa, dançarina, 21 anos)

“Os homens dos outros grupos de percussão não gostam da presença das mulheres, fazem cara feia”. (Manoela, percussionista, 29 anos)

Os trechos dos depoimentos utilizados como epígrafe abrem caminhos para problematizações sociológicas sobre a temática do trabalho e as relações de gênero,²³ particularmente quando observamos campos de trabalho, onde existe, predominantemente, a presença masculina (música) ou feminina (dança).

A incorporação da perspectiva de gênero na análise do mercado de trabalho nos direciona a tratar, mesmo que sumariamente, sobre a divisão social do trabalho entre os sexos, tendo como referência os estudos de Danièle Kergoat (2002, 2009). Para esta pesquisadora, “embora a relação social de sexo tenha a mesma natureza que as outras relações sociais (elas são consubstanciais), ela tem suas características próprias: perpassa a totalidade do espaço-tempo conhecido e as segregações têm formas particulares” (KERGOAT, 2002, pp. 49-50). Na esfera do trabalho, não apenas o assalariado ou profissional, mas do trabalho enquanto “produção de vivência”, lembramos Kergoat, reside o desafio das relações sociais de sexo.

Nesses termos, a divisão sexual do trabalho caracteriza-se pela designação prioritária dos homens à esfera produtiva – e sua exclusão do trabalho doméstico – e das mulheres à esfera reprodutiva, “apesar de ser cada vez mais numerosa, em uma sociedade salarial,²⁴ aquelas que

²³ Gênero é compreendido aqui, seguindo Hirata (2003, p. 15), como “a construção cultural, social e histórica das categorias do masculino e do feminino”.

²⁴ A sociedade salarial, nos termos de Castel, é mais do que uma sociedade na qual a maioria da população é assalariada, em suas palavras, “uma sociedade salarial é, sobretudo, uma sociedade na qual a maioria dos sujeitos sociais tem sua inserção social relacionada ao lugar que ocupam no salariado, ou seja, não somente sua renda mas, também, seus *status*, sua proteção, sua identidade”. Para o autor, é possível dizer que “a sociedade salarial inventou um novo tipo de seguridade ligada ao trabalho, e não somente à propriedade, ao patrimônio”. Porque, antes do

querem entrar e permanecer no mercado de trabalho” (HIRATA; KERGOAT, 2004), assim como, ao mesmo tempo, a captação pelos homens das funções com forte valor social agregado (políticas, religiosas, militares e outras).

Nessa forma de divisão social do trabalho, constatamos dois princípios organizadores: o da separação (existem trabalhos de homens e outros de mulheres) e o da hierarquização (um trabalho de homem “vale” mais do que um trabalho de mulher). Como enfatizaram Hirata e Kergoat (idem, p. 143), seguindo essa lógica, “a produção ‘vale’ mais do que a reprodução, a produção masculina ‘vale’ mais do que a feminina (inclusive quando são idênticas)”. Convém esclarecer que o fato de esses dois princípios serem encontrados em todas as sociedades conhecidas e de serem legitimados pela ideologia naturalista, não significa, contudo, que a divisão sexual do trabalho seja um dado imutável (KERGOAT, 2002).

Sobre a existência dos padrões diferenciais de inserção de homens e mulheres no mercado de trabalho, Maruani (2003, p. 24) acrescenta que os dados estatísticos, não apenas no contexto francês, mas pelo mundo afora, indicam que “as mulheres são globalmente mais instruídas que os homens, mas continuam ganhando menos, ainda concentradas num pequeno número de profissões feminizadas, mais numerosas no desemprego e no subemprego”.

No Brasil, Bruschini e Lombardi (2007) procuram analisar a condição das mulheres no mercado de trabalho, considerando a última década do século XX até os primeiros anos dos anos 2000. As pesquisadoras indicam que as principais tendências da inserção das brasileiras no mercado de trabalho, naquele período, foram de progressos e atrasos. O contexto analisado apresentou as seguintes características aparentemente paradoxais: intensidade e constância do aumento da participação feminina no mercado de trabalho, que vem ocorrendo desde os anos 1970; elevado desemprego de mulheres e má qualidade do trabalho feminino; conquista de bons empregos, por meio do acesso a carreiras e profissões de prestígio e a cargos de gerência, por parte das mulheres escolarizadas, e o predomínio de trabalho feminino em atividades precárias e informais.

Ao considerar o objeto da nossa pesquisa, cabe indagar: como se manifestam as relações de gênero no campo artístico, neste caso música e dança?

estabelecimento desse modelo social, “ser protegido era ter bens; somente quando se era proprietária é que se estava garantido contra os principais riscos da existência social” (doença, acidente, velhice sem pecúlio). Assim, “se estando fora da propriedade, se está à mercê da assistência social” (CASTEL, 2007, pp. 243-44).

Para responder a essa questão, retomamos os dados de pesquisa de Segnini (2008), oriundos do estudo comparativo realizado entre o Brasil e a França. Segundo a pesquisadora, verifica-se que existem no trabalho artístico constrangimentos impostos para ambos os sexos, sem distinção. O processo seletivo para ingressar e/ou permanecer no mercado de trabalho, em orquestras ou em companhias de dança, exige competência demonstrada no momento da audição. Em se tratando desse grupo de artistas, mais escolarizado que o conjunto dos ocupados nos dois países, é exigido um longo percurso de formação profissional, assim como a realização de audições em concursos competitivos durante toda a carreira, disciplina nos estudos individuais e coletivos e respeito à hierarquia. Assim, cada espetáculo consiste em novos desafios, os quais podem ser superados em cursos específicos ou ensaios.

Existem, contudo, diferenciações que se transformam em desigualdades, se considerados os empregos para homens e mulheres em música ou em dança. Na dança, o número restrito de homens facilita seu ingresso e ascensão na carreira. Para o homem esse campo apresenta várias dificuldades, pois, de acordo com a pesquisadora, aos homens que desejam seguir a carreira em dança, outros desafios são colocados, como, por exemplo, enfrentar preconceitos da própria família, de amigos e da sociedade, por ser uma profissão predominante feminina. Muitas vezes, adotam como estratégia desenvolver outras atividades, enquanto se preparam para assumir o desejo de dançar, o que acaba por retardar a sua formação.

No campo da música, ao contrário, as mulheres encontram maiores dificuldades para ingresso e permanência, tanto no Brasil quanto na França. A condição desfavorável da mulher neste campo foi constatada, no contexto brasileiro, também por Guerreiro e Moura (2004), ao mapearem a cadeia da produção do sucesso, no cenário musical na Bahia. De acordo com os pesquisadores, apesar de a Região Metropolitana de Salvador registrar uma forte presença de mulheres no mercado de trabalho, as ocupações relacionadas à atividade musical são domínio quase exclusivo dos homens. Com efeito, nove em cada dez trabalhadores do segmento são homens.

No âmbito das relações de gênero na articulação entre trabalho, família e direitos sociais, a maternidade aparece como questão singular. Para as bailarinas, cujo corpo é o principal instrumento de trabalho, a gravidez significa restrições que não existem para os homens, mas elas eram compensadas pelo direito a um suporte legal e social à maternidade, garantido no Brasil pela Consolidação das Leis do Trabalho/CLT e Estatuto da Função Pública. De acordo com

Segnini (2008, p. 249), na atualidade, entretanto, a maternidade, mesmo em um teatro estatal como o Theatro Municipal de São Paulo, não é compreendida como direito do trabalho, pois ela não é prevista nos contratos de trabalho temporários, mas como camaradagem, generosidade, compreensão da direção da Companhia. Nessa condição, “as mulheres-mães-artistas permanecem no teatro ocultas, sob a luz dos holofotes”. No caso da França, a legislação também prevê o direito a quatro meses de licença-maternidade, inclusive para as artistas intermitentes do espetáculo.

De acordo ainda com Segnini (2008), a tensão entre maternidade e ausência de direitos, a exigência de um processo permanente de estudos e ensaios para manter a *performance*, seja em música ou dança, em contexto de trabalho altamente competitivos, desafia, mas não minimiza, o prazer da vivência da maternidade entre as entrevistadas realizadas.

Para concluir, podemos dizer que a condição de trabalho instável e de carreira do artista é reconhecida historicamente, no Brasil e na França. Mas é preciso enfatizar que “hoje, essa instabilidade é ainda maior, em decorrência do crescimento das formas precárias de trabalho no próprio mercado de trabalho em cada país” (SEGNINI, 2008, p. 343). A flexibilidade do trabalho é um fenômeno social que se intensifica no contexto da globalização, inclusive no campo do trabalho artístico. Este quadro revela a importância de se buscar compreender as especificidades, as condições e a estruturação do trabalho, para os que buscam atuar no mercado de trabalho artístico, em nosso caso, os músicos percussionistas e os dançarinos de dança afro-brasileira que atuam no Brasil ou na França. Assim, a carreira artística precisa ser compreendida na esfera do trabalho e dos constrangimentos singulares que a constituem, sendo este o nosso esforço analítico nesta tese.

1.4 Os jovens e as desigualdades raciais na esfera do trabalho

Neste trabalho de pesquisa que analisa as trajetórias de músicos e dançarinos oriundos das camadas populares de Salvador, não poderíamos deixar de realizar um recorte que viabilizasse problematizações acerca da origem étnico-racial dos nossos protagonistas, jovens afrodescendentes.

Ao abordarmos sobre a juventude negra e trabalho, precisamos informar que o conceito de raça é empregado, aqui, enquanto “uma construção social, com pouca ou nenhuma base biológica”. Entende-se, assim, que “a raça é importante porque as pessoas continuam a classificar e a tratar o outro segundo ideias socialmente aceitas” (TELLES, 2003, p.38). Isso não significa desconhecer, tendo como referência Silvério e Trinidad (2012), que a ideia de raça, para além de seus significados acadêmicos-científicos, tornou-se de uso generalizado com inúmeras conotações, estando por isso no centro de enorme debate.

Devemos considerar, também, que a constituição e consolidação do campo de estudo sobre as desigualdades e relações raciais no Brasil não ocorreu de forma tranquila, consensual e sem tensões. De forma bastante sintética, em que pesem outras classificações analíticas, Telles (2003) observa que os estudos nessa área podem ser divididos em duas gerações. A primeira sustentava a tese de que a sociedade brasileira se caracterizava por ser uma *democracia racial*,²⁵ sendo o único país que incluía os negros e, por conta disso, haveria pouco ou, simplesmente, não existiria racismo no cenário nacional. Ao passo que uma segunda geração de estudiosos, ao discordar da abordagem anterior, passaria a defender que o país se caracterizava pela exclusão racial, em decorrência do que o racismo seria generalizado. As ideias defendidas por Fernandes (1978)²⁶ e outros pesquisadores, particularmente Cardoso (1962),²⁷ serão decisivas no questionamento da democracia racial brasileira, que para esse grupo não passava de um mito.

Carlos Hasenbalg (1979), na década de 1970, inaugurou uma nova abordagem acerca da desigualdade e discriminação raciais no período pós-escravista brasileiro. O autor demonstra que a grande maioria de negros e mulatos no país estaria exposta aos mecanismos de dominação de classes, os quais afetavam outros grupos subordinados. Mas, além disso, os não brancos sofreriam uma desqualificação peculiar e desvantagens competitivas provindas de sua condição racial. Acredita, assim, existirem no país uma estrutura de estratificação racial e mecanismos societários que reproduzem as desigualdades raciais.

Ao se estabelecer uma comparação entre a pesquisa realizada por Hasenbalg, referente à situação da população de não brancos até os anos 1950, guardadas as devidas proporções e especificidades históricas que marcaram sua análise, com o estudo recente apresentado pelo

²⁵Os estudos de Gilberto Freyre serão fundamentais na divulgação da imagem do país como uma democracia racial, em especial a obra de 1933, **Casa-Grande & senzala**. (2003).

²⁶FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 1978. Volume I.

²⁷CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional**. 1962.

IPEA,²⁸ constata-se que ainda persiste uma situação bastante desfavorável em relação à condição dos negros, pois, mesmo reduzindo as desigualdades no país, tal documento aponta que a pobreza entre os negros é mais do que o dobro daquele entre a população branca. Há de se indagar: por que ainda persiste no cenário nacional uma posição desfavorável dos negros, decorrido mais de meio século da situação apresentada por Hasenbalg? Como essas desigualdades afetam a vida dos jovens negros, em particular na esfera do mercado de trabalho?

Alguns achados de pesquisas recentes (CORROCHANO et al., 2008; IPEA, 2008; THEODORO org., 2008) são fundamentais para compreender a configuração das desigualdades étnico-racial, de gênero e geracional no mercado de trabalho brasileiro. Os dados sobre a posição na desocupação,²⁹ coletados pelo IPEA (2008), tendo como referência as Pnads até 2006, revelam como as diferenças de gênero e de raça estão presentes na estrutura do mercado de trabalho brasileiro, visto que são as mulheres e os negros os que apresentam os maiores níveis de desemprego, ou seja, 11,0% e 7,1%, respectivamente, comparados a 6,4% entre os homens e 5,7% entre os brancos.

As informações sobre a posição na ocupação também demonstram essa mesma desigualdade, na medida em que as mulheres estão mais representadas no trabalho doméstico, na produção para o próprio consumo e no trabalho não remunerado; em contrapartida, os homens aparecem em maior incidência nos postos com carteira de trabalho assinada e como empregador. Merece destaque, também, a alta proporção de jovens negras, com idade entre 16 e 29 anos, que são empregadas domésticas; quer dizer, considerando as mesmas faixas etárias, elas alcançam o dobro da proporção das jovens brancas. Esses percentuais indicam que “as mulheres negras constituem, portanto, o segmento que se encontra em situação mais precarizada” (IPEA, 2008, p. 9).

Como indicativo da desigualdade racial na esfera produtiva, pode-se citar também que “a entrada no mercado de trabalho ocorre mais cedo para os negros e a saída, mais tarde”. Essa condição fica evidente quando se observa que apesar da taxa de participação³⁰ nas faixas etárias de 10 a 17 anos vir caindo nos últimos 10 anos, “os maiores indicadores permanecem entre os

²⁸ **Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça** tem como base os dados das Pnads, de 1993 a 2007. IPEA, 2008.

²⁹ A taxa de desocupação mensura a proporção de pessoas desempregadas à procura efetiva de emprego, IPEA (2008, p. 9).

³⁰ A taxa de participação indica a proporção de pessoas ocupadas e desocupadas em relação à população em idade ativa (IPEA, 2008, p. 8).

negros e entre jovens do setor rural”. A taxa de participação da população negra de 10 a 15 anos em 2006 era de 15%, comparados a 11,6% entre os brancos.

As diferenças de rendimento médio do trabalho entre jovens negros e brancos podem ser mencionadas como mais um indicativo das desigualdades raciais entre a juventude brasileira. Segundo Corrochano et al. (2008, p. 31), em outra pesquisa, “a proporção de jovens negros³¹ que recebem até um salário mínimo como remuneração pelo seu trabalho é sempre superior à dos brancos, independentemente da faixa etária analisada”. Assim, 32,4% dos jovens brancos mencionaram ganhar até um salário mínimo; contudo, entre os jovens negros, observa-se uma elevação desse percentual para 54,1%. Já entre os mais velhos (na faixa dos 25 a 29 anos), “os que recebem mais de dois salários mínimos correspondem a 16,2% dos jovens negros e 36,8% dos brancos”. Constatou-se, ainda, que, enquanto a média salarial da população jovem branca era de R\$ 677, a da população jovem negra girava em torno de R\$ 421 (segundo os valores pagos em 2006).

Por fim, os dados sobre a Previdência Social confirmam a acentuada disparidade entre o segmento juvenil no contexto nacional, pois enquanto 44,3% dos jovens brancos (14 a 29 anos) contribuem para Previdência, apenas 26,1% da população negra se encontra nessa condição, demonstrando a fragilidade de proteção social para os mais novos, em especial para os jovens negros.

No caso da Bahia, a inserção ocupacional dos diferentes grupos raciais na Região Metropolitana de Salvador/RMS revela que as piores posições no mercado de trabalho estão reservadas aos negros. No caso do segmento juvenil, em 2007, na RMS 39,1% dos jovens negros estavam desempregados. Entre as mulheres, a taxa era mais elevada, ou seja, 45,9% das jovens negras estavam fora do mercado de trabalho. A remuneração dos jovens negros, independente do sexo, é inferior aos dos não negros, em percentual que representa 67,4% do valor auferido pelos brancos, em 2007(DIEESE, 2008).

Nesta análise devem-se, ainda, acrescentar os aspectos subjetivos que não são passíveis de mensuração, mas que estão presentes na disputa por uma vaga no mercado de trabalho. Santos, Santos e Borges (2005, p. 297) ressaltam que “os jovens negros defrontam-se com um mecanismo discriminatório, vulgarmente denominado seletivo, como ‘boa aparência’ ou ‘ter um

³¹ A autora considerou na pesquisa, os negros- o somatório de pretos e pardos, e os brancos, o somatório de brancos e amarelos.

bom currículo’, que são requisitos desclassificatórios para a admissão ao emprego”.³² Para as pesquisadoras, a situação vivenciada pelos jovens negros pode ser atribuída à configuração que assume as relações sociorraciais brasileiras. Esse pressuposto “explica a peculiaridade do racismo no Brasil, que combina diferenciação na estratificação social com a prática discriminatória em uma dinâmica que ora acentua a pobreza no negro, ora acentua a desvalorização da sua condição étnica” (Id. *ibid*).

A condição de desigualdade experimentada pelos jovens negros na estrutura social, em especial no mercado de trabalho, pode ser atribuída à configuração que assumem as relações raciais no Brasil, as quais, historicamente, foram marcadas pelo preconceito velado ou explícito com relação aos negros. O racismo seria, explica Guimarães (1999, pp. 9-10), “uma forma bastante específica de ‘naturalizar’ a vida social, isto é, de explicar diferenças pessoais, sociais e culturais a partir de diferenças tomadas como naturais”.

No caso brasileiro, o racismo estaria “umbilicalmente ligado a uma estrutura estamental, que o naturaliza, e não a uma estrutura de classes, como se pensava”. Esclarece que também “as desigualdades de classes se legitimam através da ordem estamental”. Por isso, para se combater o racismo, faz-se necessário enfrentar a institucionalização das desigualdades de direitos individuais. Mesmo considerando que “o racismo não se esgote com a conquista das igualdades de tratamento de oportunidade, esta é a precondição para extirpar as suas consequências mais nocivas” (Id. *ibid*).

Os dados de pesquisa sobre a condição dos jovens negros no campo de trabalho não podem ser analisados desvinculados do fenômeno da violência urbana, que é um dos principais problemas enfrentados pela juventude negra, na medida em que as taxas de mortalidade a ela associadas (50% maiores do que entre os jovens brancos) vem repercutindo até mesmo na expectativa de vida dos homens negros. Em decorrência dessa situação, “os jovens negros são, assim, ainda mais que os brancos, submetidos a um contexto social marcado por violências, com profundos impactos em seu cotidiano, em sua visão de mundo, e em suas possibilidades concretas de construção de futuro” (CASTRO; AQUINO, 2008, p. 105).

³² Para aprofundar a discussão acerca da relação entre a ideia, socialmente construída, da “boa aparência” e as oportunidades profissionais ver Damasceno, Caetana Maria. “Em casa de enforcado não se fala em corda”: notas sobre a construção social da “boa” aparência. In: Huntley, Lynn; Guimarães, Antônio Sergio Alfredo (orgs.). **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. São Paulo, Paz e Terra, 2000.

A configuração das condições de trabalho é indicativa da dificuldade encontrada pelos jovens negros para sobreviverem em condições dignas, assim como para traçar seus projetos futuros. Mereciam uma investigação mais aprofundada, alguns aspectos que não foram privilegiados nessa seção, a saber: como os jovens negros percebem a questão das desigualdades raciais no campo do trabalho? Como, no âmbito das organizações políticas, nos movimentos sociais essas desigualdades são tratadas?

No decorrer deste capítulo, analisamos alguns referenciais teóricos e metodológicos que nortearão a análise da trajetória dos músicos e dançarinos, nos dois contextos pesquisados. A seguir, no próximo capítulo, analisaremos alguns processos sociais e históricos, entendidos em uma perspectiva sociológica de longa duração, que impulsionam alguns jovens pobres do Brasil, em particular na Bahia, a adotarem a arte (música e dança) como meio de subversão das condições de classe, das relações gênero e étnico-racial.

**CAPÍTULO 2:
Ê, CIDADE QUE CANTA/ Ê, POVO QUE DANÇA/FAZ FESTA PRO MAR, PRO
MAR!³³: FESTA, DANÇA, MÚSICA E MERCADO**

³³ Versos da canção *Terra Festeira*. De Alaim Tavares e Gilson Babilônia, gravação de Daniela Mercury, em 1998 (MARIANO, 2009).

“Cidade turística e festeira”
(Jaime, músico percussionista, 17 anos)

A análise da trajetória de músicos percussionistas e de dançarinos de dança afro-brasileira no Brasil e na França, da sua busca por formação profissional e inserção no mercado de trabalho artístico, tendo como fundamentação a sociologia configuracional, levou-nos à necessidade de examinar alguns processos sociais, sem perder de vista as relações de poder e as tensões que lhes estão associadas, entre as quais destacamos:

a) A configuração da música baiana com emergência do samba-reggae e da *axé music*, consolidada pelo incremento da indústria do turismo e do Carnaval.

b) A formação e profissionalização artística, envolvendo a música percussiva e a dança afro-brasileira.

c) O processo de elaboração e difusão da *baianidade* e das expressões culturais negras como traços identitários da formação cultural da Bahia.

A análise de qualquer um desses processos de forma isolada não nos permitiria compreender um conjunto de transformações inscritas no contexto político, econômico, social e da produção cultural na Bahia, a partir da segunda metade do século XX, uma vez que estes processos constituem o movimento figuracional de outros fenômenos. Neste capítulo, a nossa intenção é entender até que ponto, e de que maneira, esses acontecimentos têm contribuído na eleição, por parte de alguns jovens pobres baianos, da música percussiva e da dança afro-brasileira como profissão e estratégia de ascensão social.

2.1 (Re)configuração da música baiana e o mercado de produção de bens culturais

“Você vai ao [bairro do] Garcia tem 30, 50 meninos sabendo tocar timbau (...) Há vários polos aqui na cidade de percussão, isso compete muito, muito! Por isso que é um povo festeiro, por isso que existem muitas bandas. Você vê que a Bahia é o maior exportador de músicos”. (Jaime, percussionista, 17 anos)

“Não existe “uma cidade no mundo que tenha tantos percussionistas quanto Salvador, nem mesmo o Rio de Janeiro” (Jorge, percussionista, 31 anos)

As transformações no universo da produção musical na Bahia devem ser compreendidas como resultantes do entrelaçamento de diferentes fenômenos que ocorreram nos planos mais gerais da sociedade baiana (econômicos, políticos, culturais, na esfera religiosa) e nas estruturas de personalidades dos indivíduos que a compõem.

O primeiro passo nessa direção é destacarmos que a Bahia vivenciou, por mais de três séculos, uma economia colonial marcada por períodos oscilatórios de ascensão e crise da agroexportação do açúcar, principal atividade econômica da época, fundada na mão de obra escrava, e dependente do mercado internacional. Décadas após a conquista da independência, no contexto da segunda metade do século XIX, assistiu-se à irrecuperável crise da atividade açucareira, aquela que, durante tanto tempo, fez, sobretudo, a riqueza das elites do nordeste brasileiro.³⁴

Assim, a economia baiana iria viver as primeiras décadas do regime republicano no mais profundo marasmo, até meados do século XX, quando se deu o início das atividades relacionadas à indústria petroquímica no Estado. Salvador, em particular, no princípio da década de 1950, passaria por mudanças profundas em sua base econômica (OLIVEIRA, 2003). Essa nova configuração da economia baiana, pautada na indústria petroquímica e siderúrgica, por meio da instalação da Petrobras, do Centro Industrial de Aratu e do Polo Petroquímico de Camaçari, imprimiu forte alteração no tecido social, marcado com o intenso processo de modernização e urbanização.

Sob o impacto dessas transformações, nas décadas de 1970 e 1980, observaram-se mudanças significativas no mercado de trabalho e nas relações profissionais em Salvador. Segundo Guimarães, Agier e Castro (1995, p. 9), “nesse tempo social e nesse espaço urbano, transformaram-se os sistemas de valores e de classificações sociais, sustentando novas representações sobre o trabalho industrial, o saber profissional e ascensão social”. Houve, também, o aumento da participação dos negros no mercado de trabalho, inscritos em certos ramos

³⁴ Para a história da economia baiana na Colônia e Império ver, Mattoso, Katia M. de Q. **Bahia, século XIX: uma província no Império**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992; Oliveira, Waldir F. **A crise da economia açucareira do Recôncavo na segunda metade do século XIX**. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1999; Schwartz, Stuart. **Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

produtivos,³⁵ sendo que “essa presença tem características bem diferentes, em termos de qualificação profissional, de status e de possibilidade de ascensão social” (AGIER, 1994, p. 7).³⁶

De acordo com Morales (1991), essas transformações trouxeram amplas consequências para a organização econômica da cidade e sua estratificação social. A nova ordem social acabou proporcionando ao segmento negro e pobre da população novas oportunidades educacionais e de emprego, o que contribuiu para elevar o nível de aspiração da juventude soteropolitana, que passou, no plano simbólico, a buscar formas próprias de expressão, as quais se evidenciariam na sua participação carnavalesca. A configuração profissional na história do carnaval de Salvador pode ser exemplificada no caso do Ilê Aiyê, cujos fundadores eram trabalhadores do recém-criado Polo Petroquímico de Camaçari; Os Mercadores de Bagdá, bloco de motivos orientalistas, era organizado pelos petroleiros; e o Afoxé Filhos de Gandhi, fundado em 1949, pelos trabalhadores do porto de Salvador (MOURA, 1996).

Apresentamos, de forma breve, informações gerais sobre a economia baiana para introduzir a discussão referente ao lugar que a música de base rítmico-percussiva, notadamente o samba-reggae e a *axé music*, assumiu no âmbito da produção cultural do Estado, de forma mais incisiva em Salvador e sua região metropolitana, a partir da década de 1980. Não podemos perder de vista a relação entre esses dois processos (reconfiguração produtiva da economia e da produção cultural baiana). A seguir, pretendemos realizar uma abordagem mais detalhada sobre cada um destes ritmos, o samba-reggae e a *axé music*.

Intensos debates são travados em torno da criação do samba-reggae, ritmo com forte apelo étnico e político.³⁷ Encontramos em Goli Guerreiro (2000),³⁸ autora do livro *As tramas dos tambores*, algumas pistas que buscam explicar o contexto social no qual, supostamente, teria

³⁵ Para aprofundar a discussão sobre a configuração profissional por ramo de atividade, na Bahia, ver Silva, Paula Cristina. Trabalho e cor entre metalúrgicos baianos: um estudo de caso. **Bahia Análise & Dados**, Salvador, CEI, v3, n. 4, p.18-22, mar.1994.

³⁶ Sobre a inserção dos negros no mercado de trabalho ver Castro, Nadya A; Barreto, Vanda Sá (org.) **Trabalho e desigualdades raciais**: negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador, 1998.

³⁷ Alguns segmentos apontam Antonio Luís Alves de Souza, conhecido como Neguinho do Samba, como sendo o criador do samba-reggae. Esse maestro fundou a escola de percussão do Olodum e o bloco Didá. Filho de um tocador de "bongô" e de uma lavadeira, Neguinho, desde cedo, treinava percussão tocando nas bacias de alumínio de sua mãe. Foi eletricitista, ferreiro e camelô. O maestro do Olodum tornou conhecido mundialmente ao tocar com David Byrne, Paul Simon e Michael Jackson. Neguinho do Samba faleceu, em 2009, aos 54 anos, em decorrência de uma parada cardíaca, causando muita comoção no meio cultural baiano (APRILE, 2012 [2009]).

³⁸ O musicólogo Eduardo Luedy discorda de alguns aspectos da abordagem apresentada por Guerreiro sobre a origem do samba-reggae; é possível encontrar suas críticas na resenha “Um debate em torno da música baiana”. Revista **Afro-Ásia**, 24 (2000), 379-395. Nessa mesma edição, Guerreiro vai apresentar respostas às críticas formuladas ao seu trabalho.

ocorrido a invenção desse ritmo. A primeira delas seria a transformação do meio musical de Salvador, ao longo de um século, em decorrência das recriações estéticas das manifestações carnavalescas negras. Nas palavras da antropóloga citada: “um olhar retrospectivo mostra que a estética musical das organizações afro–carnavalescas, batucadas,³⁹ clubes, afoxés,⁴⁰ escolas de samba, blocos de índios,⁴¹ bloco afro⁴² – é resultado de migrações e mesclas tecidas na ponte que liga o candomblé aos sambas urbanos” (GUERREIRO, 2000, p. 65).

O segundo elemento na base da constituição do ritmo seriam as referências internacionais oriundas dos Estados Unidos, da África e da Jamaica, articuladas com as informações produzidas em Salvador. Assim, “focalizar o panorama internacional do movimento de negritude é fundamental para compreender o sentido e os trunfos da nova musicalidade afro-baiana, que vai se alimentando por múltiplas referências” (idem, pp. 65-66).

Aproximando-se de Guerreiro, quanto às influências internacionais sobre a organização dos jovens negros baianos, Risério (1981), ao abordar o que denominou de “reafricanização” da juventude baiana, procura mostrar as influências que, sobre ela, vão exercer os movimentos *black* dos Estados Unidos. Descreve a ação da chamada música *soul*, ritmo que conquistou a juventude negra brasileira, como já tinha acontecido com a americana, e o modo específico da reação baiana ao fenômeno, traduzido na passagem do *Black-soul* para o que ele denomina de “afro-ijexá”.

³⁹ Em geral, as batucadas e os cordões organizam-se nos bairros populares (tendo como base relações de vizinhança, de companheirismo), nos locais de trabalho, ou a partir de corporações profissionais e militares (MIGUEZ, 1996).

⁴⁰ Os afoxés, na Bahia, assim como os maracatus, em Pernambuco, são manifestações típicas das religiões afro-brasileiras, com suas origens remontando ao período colonial, estando vinculados, geralmente, a um terreiro de candomblé. Do ponto de vista musical, caracterizam-se por fazer uso de orquestras compostas de instrumentos percussivos leves (atabaques, agogôs e xequerês), e entoar cânticos da liturgia do candomblé. Nos finais dos anos 1960, os afoxés chegam quase a desaparecer do Carnaval baiano. Com a emergência dos Blocos Afro, em meados dos anos 1970, ressurgem e voltam a marcar presença na cena carnavalesca, mantendo praticamente inalteradas as suas características básicas (MIGUEZ, 2008).

⁴¹ Em Salvador, segundo Moura (1996), existiam vários blocos de índio: Cacique do Garcia (1966), que foi influenciado pelo modelo do Cacique de Ramos, do Rio de Janeiro; Apaches do Tororó (1968); Comanches (1974); Tupis; *Sioux*; *Cheyenes* etc. Todos os blocos de índio, anos mais tarde, mostravam-se fortemente associados às imagens do *far west*. Segundo o pesquisador, a figura do índio norte-americano poderia ser interpretada, na atualidade, como um emblema do não branco, ainda não definido como negro – africano em Diáspora – no cenário do Carnaval. Uma referência sobre a trajetória das escolas de samba e dos blocos de índio em Salvador é um estudo de Antônio Godi (1991).

⁴² Os blocos afro são entidades carnavalescas que utilizam em suas indumentárias os ritmos, letras e aspectos das culturas africanas. Constituíam uma forma de organização social para a parcela negro-mestiça de Salvador, sendo o Ilê Aiyê considerado o precursor, fundado em 1974 (GUERREIRO, 1997). Pode-se ainda citar entre os blocos de maior projeção e estrutura o Olodum (1979), Malê de Balê (1979), Ara Ketu (1980), e o Muzenza (1981). Essas entidades eram constituídas, predominantemente, por jovens negros oriundos das classes populares baianas (JESUS, 1991).

Observa, ainda, a repercussão que tiveram na Bahia os movimentos *Black power* e as lutas pela independência das antigas colônias portuguesas na África (RISÉRIO, 1981, p. 7) .

Por fim, Guerreiro aponta a estratégia política dos grupos, dentre eles os blocos afro, que se organizaram como representantes de um segmento estético do movimento negro no Brasil, para mostrar que a música poderia ser um caminho de protesto. O samba-reggae, dessa forma, vai ser definido por Guerreiro (2009, p. 3) como “um produto híbrido que se apresenta através de uma estética mestiça, resultado de uma conexão de elementos que se desenvolvem no ‘mundo atlântico negro’”, tomando emprestado o termo cunhado por Gilroy.⁴³ A antropóloga considera esse ritmo musical “como o principal produto da estética afro-baiana, estando pautado tanto na tradição percussiva brasileira quanto nas referências internacionais que chegam através das mídias e dos contatos culturais que conectam o mundo atlântico”.⁴⁴

Semelhante aos debates em torno do samba-reggae, posições divergentes são encontradas quanto às origens da *axé music*,⁴⁵ cujo ritmo englobaria diversos estilos e gêneros musicais locais e globais (o frevo, o ijexá, o samba, o reggae, a salsa, o rock e a lambada), executados por bandas de trio elétrico⁴⁶ e afro percussiva. Tem sido atribuído ao cantor Luiz Caldas, com o LP *Magia* e a música *Fricote*, a paternidade desse ritmo. Armando Castro (2011), um estudioso do assunto, levanta o questionamento de que tais acontecimentos não seriam, necessariamente, o marco inicial, e sim os indícios relevantes na historiografia da *axé music*, de suas primeiras referências mercadológicas. O pesquisador – seguindo Elias, quanto ao caráter processual dos fenômenos sociais, compreendido a partir da perspectiva de longa duração – rejeita, no caso da *axé music*, “o

⁴³ Costa (2006) esclarece que a referência ao Atlântico Negro para situar o contexto cultural construído a partir do tráfico de escravos africanos para as Américas não é nova ou recente. Esta ideia tem uso consagrado na historiografia do período colonial e é ainda complementar a noção de triângulo atlântico, enquanto expressão das relações de poder e dominação, bem como a circulação de pessoas e mercadorias no interior dos três continentes (África, América e Europa). A novidade na concepção cunhada por Gilroy é que “a ideia de Atlântico negro ganha um aprofundamento e uma conotação político-normativa que ainda não haviam sido adequadamente explorados” (COSTA, 2006, pp. 115-116.)

⁴⁴ Para Albuquerque (1997), nas ladeiras de Salvador, os blocos afro, entre eles Olodum, Araketu e Muzenza, serão os responsáveis por uma das mais fantásticas transformações sofridas pelo reggae fora da Jamaica, ao gerarem o samba-reggae.

⁴⁵ Vários debates serão travados em torno da *axé music*, entre eles o que se refere à sua denominação. O jornalista Hagamenon Brito é apontado como tendo reforçado coletivamente essa expressão. Segundo o Castro (2011), este jornalista, por meio de textos críticos, procurava negatar tal produção cultural. Já Moura não considera a *axé music* como um gênero musical e sim como “interface de estilos e repertórios” (idem, p. 201).

⁴⁶ Os blocos de trio surgem na metade dos anos 1970, mas é na década seguinte que adquirem grande importância por capitanearem o processo de mercantilização do carnaval. Sua denominação decorre do fato de utilizarem um Trio Elétrico como substituto das charangas e orquestras com instrumentos de percussão e sopro, que caracterizavam os blocos tradicionais. Dados colhidos entre os carnavais de 2006/2007 indicavam a existência de 45 blocos e os maiores chegam a reunir 5.000 participantes (MIGUEZ, 2008).

começo absoluto”, indicando a necessidade de considerar o seu “caráter processual” (CASTRO, 2011, p. 202).

Na década de 1990, a *axé music* e seus principais interlocutores chegaram ao topo das paradas musicais nacionais, reposicionando no mercado competitivo da indústria fonográfica o gênero sertanejo.⁴⁷ Ao despertar o interesse do mercado fonográfico nacional, a *axé music* tornou-se alvo das grandes gravadoras (*majors*) em atividade no país. Nesse contexto, ocorreu a proliferação de bandas, intérpretes, empresários e das estrelas ligados a este segmento musical (CASTRO, 2011). Surge, aqui, a oportunidade de indagarmos: qual a posição dos profissionais, músicos instrumentistas e intérpretes ligados ao ritmo percussivo neste novo cenário?

Alguns pesquisadores, a exemplo de Guerreiro (2000), defendem que a transformação da cena musical na Bahia representou uma nova perspectiva para os percussionistas baianos que, anteriormente, ocupavam a chamada “cozinha” dos grupos musicais, sendo pouco valorizados. Esses, a partir de então, começaram a assumir um papel de destaque, participando do processo de criação musical. Além disso, estaria ocorrendo uma inversão do fluxo migratório que existia para o eixo Rio-São Paulo, ou seja, os intérpretes, músicos e compositores passaram a buscar o reconhecimento, primeiro na Bahia, para depois tentarem alçar voos no mercado nacional e internacional (LACERDA, 2010). Voltaremos, no decorrer desta tese, a abordar a questão do mercado de trabalho para os músicos percussionistas.

Outros estudiosos também atrelam o sucesso da música afro-carnavalesca produzida na Bahia, à sua conexão com a *world music*, que “agrega expressões musicais e culturais distantes e diferentes” (GODI, 1997, p. 93). Sansone e Santos (1997) chegam a argumentar que “os sons, os símbolos que inspiram e alimentam o mercado em torno da *world music* vêm das periferias para serem editados em um dos centros”. Dessa forma, “a Bahia tem sido uma importante reserva de fortes emoções e sons tropicais” (SANSONE e SANTOS, 1997, p. 8).

Mas o que se pode comentar sobre a *world music*? Este termo surgiu na década de 1980, como uma expressão que vai designar, na Europa e nos Estados Unidos, uma categoria musical que engloba tudo aquilo que não é originário do espaço linguístico anglo-americano e/ou tudo

⁴⁷ Depois de ter sustentado o mercado de disco em uma época (anos 80) de crise no setor fonográfico, em meados da década de 1990, o segmento sertanejo começou a dar sinais de esgotamento. Novos ritmos irão assumir essa posição no mercado: de um lado um nova modalidade de samba, identificado como pagode ou “neo-pagode”; de outro, a música baiana, que se projetou no mercado nacional após ter sido produzida pelo mercado local (Salvador) pelas gravadoras domésticas, isso beneficiado pelo advento de novas tecnologias na área fonográfica, o que acaba possibilitando o barateamento do processo de produção, tornando os custos para a montagem de pequenos estúdios, em condições de realizar gravações de qualidade, mais acessíveis (ZAN, 2001, p. 117).

que se apresenta como música tradicional e/ou música popular produzida nas diferentes regiões do mundo, como também, as músicas tradicionais da Europa e dos Estados Unidos. A designação popularizou-se, a partir da campanha de marketing organizada por selos independentes na Inglaterra, em 1987, promovida pelo músico inglês Peter Gabriel, fundador do selo *Real World Music* (VASCONCELOS, 2011).

Guerreiro e Moura (2004, p. 7) consideram que a ascensão da *world music*, enquanto uma tendência de consumo no mercado fonográfico internacional, implica uma mudança de posição da música produzida na periferia do “Atlântico Negro”, a qual passou a alimentar os mercados musicais mais importantes do mundo, como o dos EUA, França e Inglaterra. Nessa nova relação, a música negra acabou assumindo posição de destaque, fato que vai repercutir fortemente em Salvador, a partir dos anos 1990. Para os pesquisadores, a capital baiana deixava de ser um centro produtor de matéria-prima para ser um centro exportador de musicalidade afro.

Para Leme (2003, pp. 54-55), a inserção da música baiana de massa nos circuitos internacionais, despertando o interesse de parte de artistas estrangeiros, é reflexo da “mundialização cultural – nos termos de Ortiz – caracterizada pela valorização das culturas locais, ao mesmo tempo em que as desloca de seus contextos, re-situando-as em uma rede global de propagação”.

Outro aspecto, dessa vez local, é creditado ao sucesso da música produzida na Bahia, além das influências musicais no contexto mundial: o incremento da indústria do turismo e do Carnaval, viabilizado, em parte, pela forte presença do Estado e de grandes empresários ligados ao setor do lazer e do entretenimento – que passou a movimentar altas cifras no mercado cultural⁴⁸ – e cujo aspecto será abordado a seguir.

O documento, *O processo de modernização do Estado da Bahia: os avanços de uma década 1991-2001*, elaborado pela Secretaria de Administração (BAHIA, SECRETARIA DE ADMINISTRAÇÃO, 2002), aponta a década de 1950 como momento em que o Governo do Estado da Bahia passou a visualizar o turismo como atividade de cunho econômico. Na década seguinte, algumas medidas importantes foram empreendidas confirmando essa perspectiva: temos a elaboração do Plano Estadual de Fomento ao Turismo e a criação da Empresa de Turismo do Estado da Bahia S/A (BAHIATURSA). Essa nova posição para as atividades turísticas não estava

⁴⁸ Miguez (2008) fala que o Carnaval baiano, tendo como referência o ano de 2007, em seis dias de festa teria movimentado a cifra de aproximadamente 235 milhões de dólares.

restrita apenas ao circuito regional; no plano nacional, durante o regime militar, que teve início em 1964, houve grande desenvolvimento do turismo, notadamente no Nordeste do país, e a cidade do Salvador acabou ocupando um lugar de destaque nesse contexto (PINHO, 1998).

No ano de 1971, o Governo Estadual elegeu o turismo como uma das suas prioridades, sendo assim estabelecidas políticas e programas que passaram a orientar o turismo no Estado (BAHIA, SECRETARIA DE ADMINISTRAÇÃO, 2002). Estudos e seminários foram desenvolvidos com vistas a identificar o potencial cultural baiano para subsidiar as ações na área do turismo. Ao passar por um processo de reestruturação, a Bahiatursa criou um departamento específico de políticas culturais (SANTOS, 2011). Nessa fase, ainda, são registradas as primeiras ações de preservação do meio ambiente e do patrimônio histórico, a exemplo do Pelourinho.⁴⁹

A partir da década de 1990, na avaliação dos órgãos oficiais, “a cultura baiana ganhou um grande impulso, graças ao posicionamento do Governo Estadual, que vê na atividade cultural um valor econômico e, também, um importante atrativo para o fortalecimento do turismo local”. De agora em diante, as ações no campo do turismo enfatizariam que a “multiculturalidade” do Estado é reconhecida como sua grande vantagem competitiva e deve ser, portanto, objeto da ativação de estratégias inovadoras para potencializar seus efeitos econômicos (BAHIA, SECRETARIA DA ADMINISTRAÇÃO, 2002, p. 264). Nesse mesmo período, em 1997, foi contratado um estudo denominado PIB Cultural. Tal estudo indicou que 7,2% da população economicamente ativa de Salvador estava empregada no setor cultural, e que o PIB da cultura era superior ao do turismo, ou seja, 4,4% para a cultura e 3,7% para o turismo (SANTOS, 2011).

Santos (2011) questiona que as ações desenvolvidas pelo Estado não eram “só por entender a produção cultural como promotora de sustentabilidade para seus agentes, mas, sobretudo, para justificar os investimentos nesse campo da produção cultural” (SANTOS, 2011, 162). O trunfo das ações adotadas estava na sua condição de potencializar, por meio das narrativas da baianidade, a tendência mundial de valorização da singularidade local como fonte

⁴⁹ A importância simbólica do Centro Histórico e do Pelourinho vai ser comentada por Pinho (1998): “a Bahia – confundida frequentemente com a cidade de Salvador – tem sua origem, compreendida como origem do Brasil, indissolavelmente ligada ao sítio histórico do Pelourinho. O bairro secular é um dos temas preferidos pelos guias [de turismo]. Neles, aparece representado como monumento/documento do mito de fundação da Bahia como ideia, como cenário ‘dramático’ onde a Bahia ‘profunda’ mostra sua face noturna e sombria - o Pelourinho dos prostíbulos e bêbados, retratado por Jorge Amado -, e como o Pelourinho ‘coração da vida popular baiana’”. Cenário de vários romances de Jorge Amado, “o Pelourinho é uma metáfora a um só tempo das desigualdades sociais – evocativas da escravidão – e da originalidade do povo da Bahia” (PINHO, 1998, p. 7).

de atração turística, consolidando a relação entre turismo e cultura, configurados como áreas afins, no que se referia à formulação de políticas públicas no Estado da Bahia.

As ações por parte do Estado baiano articulando o turismo e a cultura foram orquestradas no decorrer de inúmeras administrações, tendo como fonte primeira as ações desenvolvidas pela Bahiatursa e, a partir de 1974, pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Entende-se, assim, que o turismo e o lazer compõem um campo importante na economia simbólica e monetária da Bahia, o que impulsiona a “elaboração de uma complexa trama identitária, cuja projeção nacional requer a construção e a afirmação de uma forte marca da Bahia ligada às festividades populares e às atividades lúdicas” (SANTOS, 2011, p.157).

Estamos sugerindo, diante dos argumentos acima apresentados, que a configuração da música baiana contemporânea, com a emergência do samba-reggae e da *axé music*, se favoreceu e alimentou-se do incremento da indústria do turismo e do carnaval na Bahia, – viabilizado, em parte, pela forte presença do Estado e de grandes empresários ligados ao setor do lazer e do entretenimento. Esses processos acabaram provocando alterações na configuração social em que os sujeitos estão inseridos, em particular músicos e dançarinos, em meio à disputa no concorrido mercado de produção de bens culturais.

Na próxima seção, analisaremos como ocorreu o processo de formação de músicos e a dançarinos vinculados à cultura afro-brasileira e afro-baiana.

2.2 Música e dança afro-brasileira: os caminhos da formação e profissionalização artística

(...) “os projetos sociais ajudam muita gente, muitos jovens, muitos jovens que podem se interessar, que queira se interessar pela percussão, ou por outro tipo de curso. Então, a intenção destas entidades é sempre ajudar, ajudar e tirar os jovens da rua. Quando eu falo assim tirar os jovens das ruas, as pessoas pensam que é menino de rua, não é nesse sentido, mas é tirar os jovens da rua que ele não chegue até a criminalidade. Querendo ou não é a nossa realidade, é a realidade da periferia, porque um jovem que não se interessar ou por um estudo, ou por um projeto, ou querer aprender algum curso, alguma coisa, ele só vai ser mais um, infelizmente ele vai ser mais um na comunidade” (...). (Kauã, músico percussionista, 23 anos)

As teses neoliberais haviam definido, entre outros aspectos, o Estado como intrinsecamente ineficaz, moralmente incapaz e totalmente dispensável para definir ações públicas eficazes. Assim, os mercados livres e a competição seriam suficientes para criar um padrão mundial de empregos e *welfare* privado (DUPAS, 2003).

Antes de avançarmos em nossa discussão, é preciso situar que o *Welfare State* possibilitou o alcance de nível de bem-estar social e certa redistribuição de renda para o conjunto da população de países ocidentais, apesar de suas variações, segundo as especificidades históricas e políticas de cada país, assim como as distintas concepções de justiça social e igualdade; embora tenha dado sinais de esgotamento, no final dos anos 1970, devido à crise de financiamento, na visão de alguns analistas, ou de um modelo de solidariedade (ROSANVALLON, 1997).⁵⁰ Esta redistribuição de renda representou, para as nações desenvolvidas, uma das marcas da “era dourada” de prosperidade do pós-guerra, e significou mais do que um simples incremento das políticas sociais do mundo industrial desenvolvido, constituindo-se no esforço de reconstrução econômica, moral e política (ESPING-ANDERSEN, 1991).

Em relação aos países periféricos à ordem capitalista, a situação apresentava-se bastante diferenciada: o sistema de proteção social, apesar de fundamental para a sobrevivência de grande contingente dos seus habitantes, tinha alcance limitado frente às profundas desigualdades historicamente constituídas, estando distante de estabelecer qualquer processo equalizador de renda entre os diversos segmentos sociais. Alguns pesquisadores, entre eles Laurell (1997), questionam a existência do Estado de bem-estar nesses países, particularmente no contexto latino-americano, pois observa uma série de elementos que distinguem a conformação das políticas sociais e das instituições de bem-estar nas sociedades dessa região e das regiões capitalistas desenvolvidas.⁵¹

Sob o marco neoliberal, a solução para os problemas que se instalaram, a partir do final dos anos 1990, consistiu em reconstruir o mercado, a competição e o individualismo, restringindo

⁵⁰ Para Rosanvallon (1997), a crise do Estado-Providência não deve ser compreendida apenas enquanto uma crise de financiamento, mas como uma crise do próprio modelo de desenvolvimento e de determinado sistema de relações sociais. Frente a esse quadro, o desafio seria a introdução de um novo contrato social entre indivíduos, grupos e classes, redefinindo as fronteiras e as relações entre Estado e sociedade, pois se acredita que o principal bloqueio do Estado-Providência seria de ordem cultural e sociológica. Assim, o seu futuro requer uma nova combinação entre Estado, mercado, serviços, lucros, igualdade e desigualdade.

⁵¹ Para ver o levantamento sobre as diversas formas de condução do *Welfare State*, consultar Draibe, Sônia. As políticas sociais brasileiras: diagnósticos e perspectivas. In: **Para a década de 90: prioridades e perspectivas de políticas públicas**. Vol. 4, Políticas Sociais e organização do trabalho, Brasília: IPEA/IPLAN, 1989.

a atuação do Estado na economia, tanto nas funções de planejamento e condução, quanto como agente econômico direto, através das privatizações e das desregulamentações econômicas. Além disso, as funções públicas de promoção do bem-estar social deviam ser reduzidas ao mínimo, o que representou a destruição das conquistas sociais que envolveram décadas de luta da classe trabalhadora (PERRY-ADERSON 1995; LAURELL, 1997).

De agora em diante, a resposta às questões sociais, explica-nos Montaña (2010), deixa de ser “responsabilidade privilegiada do Estado, e por meio deste do conjunto da sociedade, e passa a ser agora de responsabilidade dos próprios sujeitos portadores de necessidades, e da ação filantrópica, ‘solidária voluntária’, de organizações e indivíduos”. Nesses termos, “a resposta às necessidades sociais *deixa de ser uma responsabilidade de todos* (na contribuição compulsória do financiamento estatal, instrumento de tal resposta) *e um direito do cidadão*, passando agora, sob a égide neoliberal, a ser uma *opção do voluntariado* que ajuda o próximo, e um *não direito* do portador de necessidades, o ‘cidadão pobre’” (MONTAÑA, 2010, p. 22).

A partir da desqualificação da ação estatal – marcada, supostamente, pela burocracia, ineficiência e corrupção –, justifica-se a transferência no trato dos problemas sociais para esfera do “terceiro setor”, este considerado como símbolo de agilidade, eficiência, democracia e afins. Para Montaña (2010), o objetivo de retirar o Estado – e o capital – da responsabilidade de intervenção na ‘questão social’ e de transferi-los para a esfera do “terceiro setor” não ocorreu por motivo de eficiência, nem apenas por razões financeiras, ou seja, de reduzir os custos necessários para sustentar esta função estatal. Atribui-o, no entanto, a uma motivação de caráter político-ideológico que pode ser explicitada da seguinte forma: a) retirar e esvaziar a dimensão de direito universais do cidadão quanto a políticas sociais (estatais) de qualidade; b) criar uma cultura de auto culpa pelas mazelas que afetam a população, e de autoajuda e ajuda mútua para seu enfretamento; c) desonerar o capital de tais responsabilidades, criando, por um lado, uma imagem de transferência de responsabilidades e, por outro, a partir da precarização e focalização (não universalização) da ação social estatal e do “terceiro setor”, uma nova e abundante demanda lucrativa para o setor empresarial (MONTAÑA 2010, p. 23).

Precisamos abordar, considerando o nosso objeto de pesquisa, alguns aspectos envolvendo a configuração das políticas públicas para a juventude no Brasil.⁵² Somente a partir dos anos

⁵² A nossa concepção de políticas públicas é de conjuntos de decisões e ações destinados à resolução de problemas políticos. Estas “decisões e ações envolvem atividade política, mediante um conjunto de procedimentos formais e

1990, a temática juvenil se configurou como um problema político, sendo criadas políticas públicas voltadas para este segmento da sociedade. Alguns estudiosos, a exemplo de Sposito (2003), ressaltam, entretanto, que Organizações não governamentais/ONGs e as demais associações da sociedade civil se anteciparam aos governos na oferta de programas para a juventude.

Acentuaram-se, naquela década, as ações (projetos, programas) de caráter educativo e artístico-cultural, voltadas para o segmento de crianças e jovens, executadas em parceria entre governos e organizações da sociedade civil. Tais ações apresentavam variados objetivos, entre eles a ampliação da cidadania, a elevação da autoestima, o combate às discriminações étnicorraciais, o enfrentamento da vulnerabilidade social e do desemprego juvenil.⁵³

Devemos ressaltar, nesta análise, a dificuldade para se definir o termo ONG, pois, como menciona Teixeira (2003), sob uma mesma sigla, encontra-se uma fusão de entidades díspares: ecológicas, filantrópicas, fundações empresariais. Certo é que, nos anos 1990, estas instituições iriam assumir papel importante na cena social, em decorrência, dentre outras questões, da redefinição dos papéis do Estado e da sociedade civil, nos processos de mudança política e de desenvolvimento econômico (ASSUMPCÃO, 1993). Mas a tensão reside, entre outros aspectos, no fato de essas organizações serem financiadas, em parte, pelo próprio Estado, por meio de subvenção pública; no entanto, apresentam uma gestão privada desses recursos.

Outra dimensão observada por Sposito (2003) refere-se ao fato de algumas ONGs, em seus projetos para o segmento juvenil, não procurarem atender apenas às demandas do mundo do trabalho, com atividades promotoras de maior capacitação e profissionalização. No cenário da crise dos anos 80, marcada por forte recessão e expansão da pobreza no país, as atividades *culturais* foram acionadas como uma importante via de contenção da violência juvenil, ou seja, como estratégia para enfrentar a violência por meio da ideia de *prevenção de delitos*. Para os jovens considerados em *situação de risco* foram reservados projetos específicos para *conter a violência* e para garantir sua *ressocialização* (NOVAES, 2009, p. 16, grifos da autora).

informais que expressam relações de poder e se destinam à resolução pacífica de conflitos quanto a bens públicos” (RUA, 1998, p. 1). Contudo, historicamente no país, estas políticas têm se caracterizado pela fragmentação, superposição de ações, o que acaba ocasionando baixa racionalidade e desperdício de recursos, além da descontinuidade administrativa, pois, a cada mudança dos titulares dos cargos, podem desencadear-se alterações de rumo, de prioridades nas políticas em andamento.

⁵³ A vulnerabilidade social é entendida aqui nos termos propostos por Abramovay e Pinheiro (2003, p.1), “como o resultado negativo da relação entre a disponibilidade de recursos (materiais ou simbólicos) dos atores e o acesso à estrutura de oportunidades sociais, econômicas, culturais que proveem do Estado, do mercado e da sociedade civil”.

No caso particular da Bahia, várias ações destinadas aos adolescentes e jovens negros estariam sendo desenvolvidas com forte componente étnico (SPOSITO, 2003). Assim, não apenas em Salvador, mas por todo o Brasil, as organizações culturais negras, a exemplo das escolas de samba⁵⁴ e dos blocos afro, estão atuando para além dos limites do lúdico, produzindo novas representações de negritude e interferindo na dinâmica da cultura política (PINHO, 2004).

Interessam-nos particularmente os projetos educativos e de formação artístico e cultural desenvolvidos por organizações e grupos culturais em Salvador/BA. Sobretudo, aqueles envolvendo os blocos afro, pois essas entidades não vêm restringindo suas ações ao período carnavalesco, e sim realizando trabalhos contínuos junto às comunidades nas quais tiveram origem (GUERREIRO, 1997).

Devemos observar que não existem dados precisos quanto ao montante de ONGs na Bahia,⁵⁵ incluindo as organizações e grupos culturais, que atuam junto às comunidades, desenvolvendo projetos sociais na área da cultura, em particular em dança e em música, assim como sobre o quantitativo de alunos e os recursos financeiros e humanos disponibilizados para o desenvolvimento dos inúmeros projetos existentes. Em nossas pesquisas, entre as poucas referências quantitativas encontradas, verificamos que em Salvador, dos 60 blocos afro cadastrados no Programa Carnaval Ouro Negro,⁵⁶ 65% dos quais desenvolvem atividades relacionadas à dança afro-brasileira e/ou à percussão.

Entre as entidades carnavalescas que atuam no processo de formação de música e dança afro-brasileira temos o Ilê Aiyê. As ações educativas e culturais do bloco se iniciaram através da escola Mãe Hilda, criada entre 1988/1989, e, posteriormente, da Escola de Música e Percussão

⁵⁴ Para aprofundar esta discussão ver o estudo de Gonçalves (2003) sobre os projetos sociais desenvolvidos pela escola de samba Estação Primeira da Mangueira.

⁵⁵ Segundo informa a Associação Brasileira de Organizações não Governamentais/ ABONG, tendo como base os dados do Cadastro de Empresas – CEMPRE de 2005, no Brasil atualmente existem 338 mil organizações sem fins lucrativos divididas em cinco categorias: 1. Que são privadas, não integram o aparelho do Estado; 2. Que não distribuem eventuais excedentes; 3. Que são voluntárias; 4. Que possuem capacidade de autogestão; e, 5. Que são institucionalizadas. Os resultados desta pesquisa, para a organização, revelam a heterogeneidade do associativismo brasileiro, explicitando o quanto esse universo é amplo e complexo. Entre os resultados da pesquisa, a ABONG indica o crescimento do agrupamento de cultura e recreação. A organização sugere que essa ampliação pode ser analisada tanto pela proliferação de atividades de caráter assistencial e mesmo assistencialista, quanto de novas formas associativas a partir da cultura. Disponível em: <http://www//abong.org.br/ongs.php>. Data acesso: 17/10/2012.

⁵⁶ Este Programa, de acordo com a Secretária de Cultura do Estado da Bahia (2010), tem como objetivo apoiar a manutenção e a dinamização de agremiações carnavalescas de matriz étnico-racial que possuem relações especiais com as respectivas comunidades ao longo de todo o ano. Em 2009, participaram do Carnaval de Salvador 117 entidades (afoxés, blocos de índios, de samba, de percussão, reggae e blocos afro), que receberam o total de R\$ 4,2 milhões de reais.

Banda Erê (1995) e da Escola Profissionalizante (1997).⁵⁷ O bloco Araketu, oriundo do bairro de Periperi,⁵⁸ em 1980, implantou a Escolinha de Percussão. Anos depois, em 1997, surgiram as oficinas do Araketu, desenvolvendo atividades pedagógicas, através da capoeira de Angola e da Regional, adereços, percussão, dança, teatro, e outros. O bloco Olodum iniciou as atividades da Escola Criativa do Olodum através do Projeto Rufar dos Tambores, em 1984, atuando com crianças e jovens moradores do Centro Histórico de Salvador. Por fim, percorrendo minimamente essa extensa lista, acrescentamos o bloco Malê de Balê, que atua junto à comunidade do bairro de Itapuã desde 1999, desenvolvendo atividades no campo artístico-popular e na área educacional, em convênio com a Secretaria Municipal da Educação de Salvador.

Além dos blocos afro, mesmo sem dispormos de dados estatísticos sistematizados, é possível afirmar que inúmeras organizações e grupos culturais estão desenvolvendo formação em música percussiva e/ou dança afro-brasileira para os jovens oriundos de bairros populares da cidade de Salvador-BA. Para citar algumas: Pracatum Ação Social/APAS, criada pelo percussionista e cantor Carlinhos Brown. O grupo cultural Bagunçaço, localizado no bairro dos Alagados, antiga área de palafitas, que atua na região da Cidade Baixa. O grêmio comunitário cultural e carnavalesco A Mulherada tem a sua sede no Centro Histórico e desenvolve ações voltadas para as mulheres, entre outras. Cabe enfatizar que essas são algumas poucas referências que, de certa forma, já apresentam notoriedade nesse cenário; entretanto, o universo de organizações que atuam neste campo é bem mais amplo.

Como acontece com outras ONGs, para desenvolver as ações junto às comunidades, tais organizações contam com fontes de financiamento diversificadas. O montante de recursos arrecadados depende muito do tamanho, da estrutura física e de pessoal, do nível de projeção, das redes de relações e contatos de cada entidade, entre outros fatores. Os recursos provenientes de fontes privadas podem ser de doações individuais, de fundações nacionais e internacionais, bancos e empresas, entre outros. Os associados e as comunidades contribuem de forma bastante modesta, em virtude de apresentarem um baixo nível de poder econômico.

⁵⁷ Informações retiradas do site: ILÊ AIYÊ. **Projeto de Extensão Pedagógica**. Disponível em: <http://www.ileaiye.org.br/historia.htm>. Acesso em: 16/03/2011.

⁵⁸ Esse bairro está localizado no Subúrbio Ferroviário de Salvador. Sobre a história de ocupação, o crescimento e as dinâmicas sociais desta região ver Souza (2002). De acordo com a pesquisadora, o Subúrbio Ferroviário é a região da cidade de Salvador com a maior concentração de terreiros de candomblé, sendo que é possível observar a presença dessas entidades religiosas em ações de cunho político e cultural, na organização e trabalhos educativos com jovens.

No âmbito da esfera pública, uma das formas de obtenção de financiamento ocorre através do Ponto de Cultura, por meio de convênios firmados com a Secretaria de Cultura da Bahia/SecultBA ou com o Ministério da Cultura. Segundo informa a SecultBA (BAHIA, SECRETARIA DA CULTURA, 2010), os Pontos de Cultura são criados a partir de iniciativas organizadas pelas comunidades e devem agregar atividades realizadas por atores sociais e parceiros públicos ou privados, mediante o compartilhamento da gestão entre poder público e a comunidade. Sem apresentar modelo único de instalações físicas, de programação ou atividade, o ponto de cultura deve impulsionar a realização de ações envolvendo arte, educação, cidadania, cultura e economia solidária. No caso da Bahia, são 220 Pontos de Cultura, sendo 150 conveniados à Secretaria de Cultura do Estado e os demais vinculados ao Ministério da Cultura, distribuídos nos 26 territórios de identidade.

Guardadas todas as especificidades históricas, político e ideológica, organizacional, estruturas físicas, humanas e de recursos financeiros, entre várias outras, o que aproxima todas essas organizações? É possível notar que, não por acaso, essas organizações e grupos culturais “ampliam” seus campos de atuação, notadamente entre o final da década de 1980 e os anos de 1990, confirmando, assim, o que explica a literatura sobre o papel das organizações da sociedade civil (ONGs, escolas de samba, blocos afro, grupos culturais, entre outros), financiadas pelo Estado, nas diversas esferas, por meio das políticas públicas de educação, cultura e assistência social e/ou pela iniciativa privada, no enfrentamento das questões sociais.

Elas atuam para um público bem definido, ou seja, crianças e jovens das comunidades pobres, distribuídas por várias regiões da cidade de Salvador. Estas organizações têm sido responsáveis pela iniciação de músicos e dançarinos na dança e na música ligadas à matriz afro-brasileira.

O que buscaremos compreender, por meio da análise da trajetória dos músicos e dançarinos vinculados à cultura afro-brasileira, como veremos nos próximos capítulos, é como ocorre esse processo de formação e profissionalização artística e, ainda, entender como se estabelece o diálogo entre o conhecimento religioso, popular e acadêmico no percurso formativo desses sujeitos.

2.3 Isso tudo só se vê na Bahia:⁵⁹ as tramas da baianidade

“Porque é tudo, é tudo muito natural, é tudo muito, vamos dizer assim, corporal! Que todas as crianças, acho aqui dos Alagados, têm uma coisa no corpo chamada música, você já nasce com isso, é muito corporal, sai deles, não sei como, mais sai deles. Como saiu de mim, também, eu não sei como!”
(Jaime, músico percussionista, 17 anos).

“Porque a gente já tem a dança no sangue, como se fala aqui [na França] que a gente já nasce com essa energia maravilhosa que é o povo brasileiro, (...) não tem muita dificuldade de aprender a fazer um samba”.
(Soraia, dançarina, 41 anos).

O que nos informam os trechos dos depoimentos apresentados como epígrafe? Eles sinalizam a crença que povoa o imaginário local e nacional, sem esquecer sua propagação fora do país, sobre a existência de “um jeito de ser baiano” ou de uma “identidade baiana”, pois “a Bahia tem um jeito que nenhuma terra tem”.⁶⁰ A distinção do povo baiano estaria, supostamente, na sua criatividade, em seu bom-humor, seu espírito festeiro, sua alegria e a propensão para o lado artístico. “Baiano não nasce, estreia”, ou como nos disse uma dançarina residente na França: “você já nasce artista na Bahia!”. Esse “jeito baiano de ser” tem sido incorporado e explorado nas mais diversas esferas: política — tanto de direita quanto de esquerda —, propagandas oficiais do Estado, na indústria do turismo e na mídia, entre outras.

Esta questão remete-nos a pensar o discurso de baianidade, entendido nos termos de Agnes Mariano (2009, p. 23) como “um padrão difundido, uma tipificação consagrada, usada para explicar, definir, descrever uma série de aparências: procedimentos, comportamento, ações”. Para a autora, os exemplos de referência à baianidade são abundantes: seja nas poesias de Gregório de Matos, nos relatos dos viajantes estrangeiros, na produção dos intelectuais e artistas, em todo o aparato da indústria do turismo ou na produção mais recente da mídia.

No caso particular da produção midiática, a baianidade aparece de forma variada: em novelas, minisséries ou programas de TV produzidos no eixo Rio – São Paulo ou, localmente, com temas, cenários ou enredos baianos; no redobrado espaço para antigos e novos artistas baianos em jornais, rádios e TVs, destacando-se aí o espaço dado à música; nas produções do

⁵⁹ Versos da canção *Só se vê na Bahia*. De Jorge Portugal e Roberto Mendes, gravação de Joelma Silva, em 1999 (MARIANO, 2009).

⁶⁰ Versos da canção *Você já foi à Bahia?* De Dorival Caymmi, gravação dos Anjos do Inferno, em 1941. (MARIANO, 2009).

cinema nacional; nos embates políticos e econômicos, os quais recolocam a Bahia no cenário das discussões nacionais, na cobertura televisiva do Carnaval baiano e em mais uma longa lista de ocasiões (MARIANO, 2009, pp.17-18). Assim, o discurso hegemônico sobre o que é ser baiano, é encarado como uma verdadeira cosmologia e proposta ética, que indica valores, princípios, crenças, normas de conduta, postula vocações, habilidades, aponta problemas, arrisca justificativas, soluções e alimenta esperanças (idem).

A ideia de baianidade tem despertado reações variadas: críticos ferozes, defensores ardorosos, propagadores hesitantes ou involuntários. Entre aqueles que questionam o discurso da baianidade, Pinho (1998, p. 4) apresenta a “Ideia de Bahia” como o sentimento de diferença que baianos têm em relação ao resto do país e do mundo, constituído a partir de narrativas específicas, as quais acabam condensando conteúdos particulares. Estes conteúdos são ideológicos, constituindo tanto a base para a construção de um consenso político com vistas à dominação, como para a reprodução de uma multiplicidade de bens simbólicos, negociados no mercado internacional de cultura.

Ao criticar a análise de Risério, que considera a configuração da “cultura baiana” como “resultado natural de décadas de desaquecimento econômico e isolamento”, Pinho (1998, p. 10) argumenta que “ao invés de um objeto natural e resultante da expressão espontânea de uma população considerada”, esse modelo de “cultura baiana” revela-se como “um objeto discursivo construído e repostado como argamassa ideológica para a Bahia como comunidade imaginada e como ‘dissolvente’ simbólico de contradições raciais, de modo a concorrer para a construção do consenso político (hegemonia), base para a dominação”.⁶¹

Nova (2009), por sua vez, sugere que a *baianidade contemporânea* é um processo vitorioso de afirmação identitária, em dois sentidos. Externamente, a *baianidade* significa a afirmação cultural do *Estado chamado Bahia*, das peculiaridades de sua formação histórica e a força da presença e influência cultural afrodescendente (grifos do autor). Internamente, esta afirmação cultural e étnica produziu o sentido de pertencimento e uma forte autoestima dos setores populares, em se identificar baiano, fato que é sentimento e manifestação singulares, em um Estado economicamente periférico e politicamente secundário, na estrutura de poder nacional.

Moura (2012), de forma mais incisiva, diz que a *baianidade* acabou, pelo menos da forma como a compreende: aquela envolta pelo orgulho de ser baiano, o acarajé, o Elevador Lacerda, os

⁶¹ A referência à página do artigo não corresponde ao publicado na revista, e sim ao texto impresso em papel A4.

trios elétricos, e que os pensadores e partidos de esquerda nunca gostaram, por acreditarem que tudo nela é *carlista*.⁶² Ressalta que a baianidade não foi uma invenção do *carlismo*, mas os políticos e produtores culturais dessa corrente foram inteligentes e engenhosos em associar a baianidade ao *carlismo* (grifos do autor). O pesquisador enfatiza que, com o fim da baianidade, pode-se estar começando uma coisa nova, mas que ainda não foi identificada.

Com base das discussões acima apresentadas, sentimo-nos provocados a indagar: em que medida o discurso da baianidade naturaliza e/ou fixa determinadas vocações e habilidades (tais como aptidão para a música e para a dança), assim como alimenta crenças e esperanças entre os baianos, especialmente os jovens? Até que ponto esta ideia foi incorporada, atualizada e respalda o cotidiano e as práticas sociais dos dançarinos e músicos envolvidos nesta pesquisa?

Por fim, ao percorrer a análise de alguns pesquisadores, podemos sugerir que os processos de elaboração e difusão da baianidade e das expressões culturais negras (religião, culinária, estética, música, dança e afins), capitaneados por vários agentes, entre eles a mídia e o Estado, como traços identitários da formação cultural da Bahia, são apropriadas e mercantilizadas, sendo responsáveis por vender a imagem de uma Bahia cordial, bela por sua representação genuína de África, no cenário nacional e internacional. Neste último caso, a proposta do turismo étnico-afro é bastante ilustrativa.⁶³ Os efeitos combinatórios desses processos engendram relações complexas, por vezes estereotipadas, em torno da baianidade e da afro-descendência.

Neste capítulo, analisamos como alguns processos sociais inscritos no contexto político, econômico, social e da produção cultural na Bahia, a partir da segunda metade do século XX, imprimiram um conjunto de transformações materiais e simbólicas na organização da estrutura social do estado. A seguir, por meio da análise das trajetórias de alguns sujeitos selecionados, buscaremos entender até que ponto, e de que maneira, esses acontecimentos têm contribuído na

⁶² No Brasil, Carlismo é a designação dada ao movimento político nascido no estado da Bahia, liderado por Antonio Carlos Magalhães, conhecido pela sigla ACM, falecido em 2007. Considerado um dos mais influentes políticos da história do nordeste, foi eleito deputado estadual e federal pela União Democrática Nacional (UDN). Com o golpe militar de 1964, migrou para a Aliança Renovadora Nacional (Arena). Graças a essa aliança política, ACM assumiu a prefeitura de Salvador, em 1967, e depois o Governo da Bahia, em dois períodos – entre 1971 e 1975 e entre 1979 e 1983. Em 1991 elegeram-se Governador da Bahia. Em 1994, foi eleito Senador, cargo no qual esteve até 2001, quando renunciou para escapar de um processo de cassação. Mesmo após o escândalo, foi eleito para o Senado em 2002. Para alguns analistas políticos, a decadência do poder de ACM começou em seus últimos anos de vida, e teve como marco a eleição do petista Jaques Wagner para o Governo da Bahia, em 2007. Disponível: <http://www.oragoo.net/o-que-e-carlismo>. Acesso em: 20/04/2012.

⁶³ A Bahiatursa (BAHIA, SECRETARIA DO TURISMO, 2009) apresenta o turismo étnico-afro na Bahia como sendo mais do que um Programa setorial da Secretaria de Turismo, e sim como um instrumento de reparação social, que expressa os compromissos e os objetivos do atual Governo na construção de um estado democrático, no qual a população deve desfrutar de resultados sociais e econômicos.

eleição, por parte de alguns jovens pobres baianos, da música percussiva e da dança afro-brasileira como profissão e estratégia de ascensão social.

CAPÍTULO 3:
TODO MENINO DO PELÔ/SABE TOCAR TAMBOR: A MÚSICA
AFRO-PERCUSSIVA NO BRASIL

O título do capítulo “*Todo menino do Pelô/Sabe tocar tambor*”,⁶⁴ uma alusão ao verso da música *Todo menino do Pelô*, sugere, de imediato, a visão sobre o dom percussivo dos jovens baianos, amplamente divulgado pelos meios de comunicação e peças publicitárias, entre outros. De forma provocativa, poderíamos questionar o que levaria os meninos do Brasil, da Bahia, de Salvador e, por fim, do Pelourinho, a saberem tocar tambor? Quais são os caminhos para que essa habilidade considerada “natural” se transforme em um ofício? De que forma são percebidos o ensino e a profissionalização no campo da percussão? Como o músico percussionista se inscreve no mercado de trabalho artístico?

Para responder estas e outras questões, analisaremos, no decorrer deste capítulo, os mecanismos acionados para a obtenção de conhecimento musical percussivo, os quais interlaçam os conhecimentos da religiosidade de matriz africana, os saberes populares, a criatividade, a socialização e as experiências pessoais. Procuramos, assim, por meio da trajetória dos músicos percussionistas que atuam no Brasil, situar como ocorre o processo de aprendizagem, ensino, profissionalização e o acesso ao mercado de trabalho no campo da música percussiva, considerando as particularidades e influências marcantes de um contexto histórico que origina do período colonial.

3.1 Do batuqueiro ao percussionista: ensino, profissionalização e mercado de trabalho

“Antigamente chamava de batuqueiro aquelas pessoas tidas como vagabundas que tocavam tambor, animavam as festas das pessoas, mas ninguém queria que um batuqueiro namorasse com suas filhas”. (Mário Pam, músico percussionista, regente da Band’Ayiê, 33 anos).

“Meu pai foi batuqueiro na época, ritmista, meu pai foi diretor de bateria do Araketu, na década de 1980 (...). Ele me levou para tocar tamborim. Na verdade, naquele tempo não existia esta profissão como tem hoje, assim como está hoje! (...) era ritmista, batuqueiro (...). Então ele dizia que não tinha futuro, o futuro dessa galera era tomar umas, mulher e bebida. Então, você não ganhava dinheiro com isso, não tinha esse dinheiro. Então, a preocupação de meu pai e de minha mãe era essa: ‘você vai ter que aprender uma profissão’”(Roberto, músico percussionista, 39 anos).

⁶⁴ Verso da canção *Menino do Pelô*, de Gerônimo e Saul Barbosa, gravada em 1991, por Daniela Mercury (MARIANO, 2009).

Os trechos das entrevistas apontam para uma situação de desclassificação social dos indivíduos reconhecidos como batuqueiros.⁶⁵ Estes eram considerados indivíduos “*que não tinham futuro*”, ou, no limite, restaria a eles apenas “*tomar umas, mulher e bebida*”. No plano afetivo, apesar de serem animadores das festas, não eram dignos, por conta da pecha de conquistadores que os envolvia, de enamorem as moças da cidade. Além disso, seria possível identificar mudança na posição social entre os batuqueiros que atuavam no início dos anos 1980, e os percussionistas nos dias atuais. Em sendo verdade todas essas assertivas, o que teria provocado, até certo ponto, alteração na posicional socioprofissional do batuqueiro?

Encontramos na literatura histórica inúmeras designações para o termo batuque. A esse respeito, Souza (1998) menciona que o batuque é compreendido, na atualidade, como qualquer tipo ou espécie de som; entretanto, no século XIX, tinha outros significados, “tanto para o seu executor, como para o seu ouvinte, ou para aqueles que de longe viam o seu movimento” (SOUZA, 1998, p. 25). Naquele contexto histórico, aos olhos dos europeus, tratava-se de ajuntamentos de negros, onde havia comoção e transe, portanto, prática não civilizada que deveria ser proibida. Assim, as atividades lúdicas ou de caráter religioso, praticadas pela população negra (fossem eles escravos, libertos, livres, africanos ou crioulos)⁶⁶ eram comumente acompanhadas por incursões policiais, legitimadas por um conjunto de códigos, pertencentes tanto à esfera do governo imperial, quanto às municipalidades.

Como indica Lima (1997), o termo batuque era utilizado genericamente como referência às mais diversas manifestações culturais dos negros presentes nas festas populares, na rua e outros ambientes. Assim, “o que não se conhecia, o que não se entendia, o que se considerava ofensivo à civilização, imoral, selvagem, pecaminoso, lascivo, obsceno, perturbador da moral e dos bons costumes era classificado como batuque” (idem, p.171).

Santos (1997) acrescenta, ainda, que era possível verificar por meio da imprensa, da polícia e dos literatos a utilização do termo batuque, tanto como designação de samba ou de festas como de candomblé. Assim, os batuques eram referenciados como danças ou bailes dos negros africanos ou de seus descendentes, que aconteciam nas ruas, nos largos, nas casas e em terreiros da cidade do Salvador desde o século XVIII. A participação étnica era expressiva, visto

⁶⁵ Percebemos uma aproximação do status social entre aqueles que praticavam os batuques e os capoeiristas; esses últimos, durante mais de meio século, foram considerados também como vadios, vagabundos e desordeiros (ZONZON, 2011, p. 132).

⁶⁶ Crioulos eram os negros nascidos no Brasil.

que “multidões de negros de um e outro sexo”, das mais diversas nações africanas, falavam, dançavam e cantavam, ao som dos atabaques, em “línguas diversas” (SANTOS, 1997, p. 17).

No decorrer do desenvolvimento social brasileiro, de acordo ainda com Souza (1998), esse agrupamento de pessoas em torno do som e da dança passou por algumas modificações, fosse na maneira de executá-la, fosse no significado para os seus praticantes. Porém, ao transitar de prática religiosa para a produção de qualquer espécie de som, conforme explica Lima (1997), “o termo batuque e suas variações batucar, batuqueiro permanecem no imaginário brasileiro, possuem um valor negativo e estão diretamente associados aos negros”. Desta forma, “o batuqueiro não toca um instrumento, faz barulho” (idem, p. 171).

Como relatam os músicos envolvidos na pesquisa, o estigma social em torno do batuqueiro, ao representar a figura do vagabundo, desocupado, entre outros termos negativos, pode ser mais bem compreendido à luz do referencial teórico apresentado por Elias (2000). Este autor nos lembra ser comum em todas as sociedades humanas, a utilização de termos que estigmatizam pessoas e grupos. A adoção de algumas expressões, a exemplo de “crioulo”, “gringo”, “carcamano”, “sapatão” e “papa-hóstia”, só fazem sentido no contexto de relações específicas entre estabelecidos e *outsiders*, na medida em que são “aplicadas no sentido de estigmatizar”.

Mas o poder de ferir destes termos “depende da consciência que tenha o usuário e o destinatário de que a humilhação almejada por seu emprego tem o aval de um poderoso grupo estabelecido, em relação ao qual o destinatário é um grupo *outsider*, com menores fontes de poder”. Todos os termos simbolizam o fato de que é possível envergonhar o membro de um grupo *outsider*, por ele não ficar à altura das normas do grupo superior, por ser anômico em termos dessas normas.

Se considerarmos a nova configuração da música baiana, a partir da década de 1980, seria possível, como sugere um dos entrevistados, apontar a transcendência da figura do “batuqueiro” em favor do músico percussionista. Tal fato poderia ser considerado como uma mudança no lugar social e profissional ocupado pelo primeiro?

Encontramos respostas divergentes para essa questão. A posição de Guerreiro (2000) é a de que os músicos percussionistas teriam passado da cozinha para a “sala de estar”. Nesta nova condição, estariam participando no âmbito da produção musical baiana de forma mais criativa. O regente da Band’Aiyê, do bloco afro Ilê Aiyê, não comunga da visão de Guerreiro. Ele nos

aponta que, no Brasil, o músico percussionista ainda “*é tido como batuqueiro, como uma pessoa que faz barulho, que faz zoada*”. Dessa forma, continua sendo tratado como cozinha nas bandas de axé, por exemplo, apesar de esse ritmo (a *axé music*) usar todas as células da percussão, tendo como referência o candomblé e os blocos afro. Mesmo “*ocorrendo essa apropriação rítmica*”, para o entrevistado, os donos das bandas se “*acham no direito de colocar o percussionista à margem, ou se não no fundo*”.

Os argumentos acima parecem sugerir um possível paradoxo: estaria sendo recolocado em outro plano a figura do batuquerido (fazedor de zoada), no sentido de uma valorização do músico percussionista, que, a partir de então, assumiria um papel de destaque, participando do processo de criação musical, como sugere Guerreiro (2000), deixando a “cozinha” dos grupos musicais para ocupar a “sala de estar” e, ao mesmo tempo, ser transformado em um componente do mercado turístico da Bahia.⁶⁷ Nesse mesmo contexto, outra perspectiva se apresenta, qual seja: a ideia de subvalorização e a invisibilidade social e artística do percussionista, na cena da produção musical da Bahia, a exemplo de como ocorreria a sua inserção nas bandas de *axé music*, restando a este os menores salários, entre os demais instrumentistas, e o fundo do palco, conforme declara o Regente Mário Pam.

Para uma melhor compreensão da situação socioprofissional envolvendo o campo de atuação dos músicos percussionistas, é fundamental adentrar esse universo, o que faremos por meio da análise da trajetória de alguns sujeitos selecionados, como pode ser constatado na próxima seção.

⁶⁷ As peças publicitárias dos órgãos públicos fazem, frequentemente, referência aos músicos percussionistas, principalmente aqueles que atuam no bloco afro Olodum e na Timbalada. Veja figura na próxima página a peça publicitária da Bahiatursa para o Verão da Bahia, 2010.

Resistência, Revista Oficial de Turismo da Bahia
GRATUITA, Novembro/Dezembro 2010 - ano 4, nº 15 - Bahia - Brasil

viver Bahia!

Bahia é muito mais Verão

Nos próximos quatro meses o estado vai receber mais de 6,6 milhões de visitantes, que desfrutarão das praias, do clima, das festas, das belezas naturais e da convivência com um povo alegre, festeiro e hospitaleiro

CANUDOS NÃO SE RENDEU
Saga do beato Conselheiro atrai turistas para o sertão baiano

VAPOR DO VINHO
Embarcação turística integra roteiro no Vale do São Francisco

CENÁRIO PRIMORDIAL
Cantada em prosa e verso, Bahia também imprimiu sua marca no cinema

FIGURA 1 - Peça publicitária da Bahiatursa – Empresa de Turismo da Bahia S/A, Verão da Bahia, 2010.

3.2 *No baticum do batente/ Todas as cores da gente:*⁶⁸ trajetórias dos músicos percussionistas na Bahia

Na Bahia, a percussão está presente em várias manifestações culturais: comércio ambulante, nas festas populares, em práticas educativas e religiosas (ALMEIDA, 2004). Nessa configuração, devemos situar o ensino, a aprendizagem, a profissionalização e o mercado de trabalho no campo da música percussiva em suas particularidades e influências marcantes de um contexto histórico que se origina do período colonial.

Em virtude da impossibilidade de adentrarmos as trajetórias de todos os sujeitos envolvidos na pesquisa, selecionamos alguns deles, tendo como critério de escolha aquelas que trouxeram maior problematização sobre a formação profissional e o trabalho no âmbito da música percussiva no Brasil. Assim, passaremos a analisar as trajetórias de Jaime, Manoela e Kauã, estabelecendo o diálogo com as histórias de outros músicos, a exemplo de Roberto, Cibele e Iara. Apresentamos abaixo um quadro com os dados gerais dos profissionais entrevistados.

⁶⁸ Versos da canção *Só se vê na Bahia*. De Jorge Portugal e Roberto Mendes, gravação de Joelma Silva, em 1999 (MARIANO, 2009).

**Quadro 1. Dados gerais dos músicos entrevistados
Salvador, 2010-2012**

Músicos percussionistas							
Nome ¹	Sexo	Idade ²	Cor/etnia ³	Escolaridade	Iniciou-se na música	Trajetória de Formação	Viagem Internacional
Jaime	Homem	17 anos	Negro	Ensino Médio incompleto	04 anos de idade	Candomblé Grupo Bagunção Projeto Berimbanda Associação Pracatum de Ação Social	Sim
Manoela	Mulher	28 anos	Negra	Ensino Médio completo	09 anos de idade	<i>Banda Kallundu</i> Oficinas do Bloco Araketu A Mulherada UFBA – Projeto Extensão/EMUS	Não
Cibele	Mulher	24 anos	Negra	Ensino Médio completo	12 anos de idade	Malê Debalê A Mulherada	Sim
Kauã	Homem	24 anos	Negro	Ensino Médio incompleto	08 anos de idade	Ensaio blocos Afro Escola de Música e Percussão Banda Erê – Bloco Ilê Aiyê	Sim
Roberto	Homem	37 anos	Negro	Ensino Médio completo	12 anos de idade	Candomblé Grupo Exaltação à Bahia Bandas Marcial e Musical da Escola Parque Escola de Dança/FUNCEB	Sim
Iara	Mulher	21 anos	Negra	Ensino Médio completo	09 anos de idade	Escola de Música e Percussão Banda Erê – Bloco Ilê Aiyê	Sim
Claudio	Homem	31 anos	Negro	Ensino Médio completo	18 anos de idade	Aulas particulares Bandas de samba UFBA – Projeto extensão/EMUS	Não

¹Nome fictício

² Idade declarada no momento da entrevista

³A classificação tem como base a autodeclaração

3.2.1 Jaime: “*Não é que eu encontrei a música, eu nasci na música!*”

Em nossa incursão pelo mundo percussivo encontramos, no grupo Cultural Bagunção, Jaime, 17 anos. Residente na comunidade de Alagados,⁶⁹ como ele mesmo se identifica, filho de pais separados e com cinco irmãos. Quanto à atividade profissional dos pais, sua mãe é cuidadora de idoso e faz curso de técnico em enfermagem. O pai é educador, coordenador geral da ONG da qual ele participa juntamente com o irmão mais velho, que é editor de vídeo, pois, segundo Jaime, ele foi “*da turma da percussão, mas não deu muito certo*”. Já sua irmã (14 anos) “*tentou*

⁶⁹ A região conhecida como Alagados é composta pelos bairros da Massaranduba, Jardim Cruzeiro e Uruguai, localizada na Cidade Baixa em Salvador/BA.

fazer flauta durante um tempo, depois arranhou um projeto em outro lugar e foi fazer dança jazz, (...) na Fundação Cidade-Mãe”.⁷⁰ Outro irmão mais novo participa da mesma ONG que Jaime, fazendo parte da percussão e tocando também um instrumento de sopro o trompete. Os demais irmãos estão em idade escolar, sendo que um deles nasceu e mora na França. Jaime deixa transparecer a sua vinculação com a organização cultural da qual faz parte, chegando ao ponto de considerar o Bagunção como uma *“irmã mais velha”*, na medida em que o grupo foi fundado em 1991 e ele nasceu em 1993: *“eu praticamente estou aqui dentro, desde que eu nasci. Então, o Bagunção tem 18, eu tenho 17 anos, é minha ‘irmã mais velha, ainda por cima’”* (risos).

O entrevistado esclarece ainda que o *“Bagunção não é um curso, é um grupo de jovem, de meninos que formam um grupo para fazer música”*. Tudo ocorre da seguinte forma: os meninos, em número de sete a dez, por conta da quantidade de instrumentos e por não ser possível trabalhar com um grande número de meninos dentro de uma sala, chegam à entidade *“com a ideia já quase formada na cabeça do que é música e tal e aí os professores, os monitores, o que fazem é lapidar esse diamante que chegou bruto”*. As relações de gênero se apresentam de forma bem nítida: o entrevistado explicou que, geralmente, são os garotos e não as garotas que formam as bandas, reforçando, assim, os dados apresentados por Guerreiro e Moura (2004) sobre ser este um universo de predominância masculina.

Questionado sobre a existência de artista em sua família, Jaime responde afirmativamente. Contou-nos que seu tio é músico e, atualmente, ocupa o cargo de presidente do mesmo grupo cultural do qual participa. Indagado se teria sofrido influência familiar em sua escolha pela música, sua resposta é incisiva: *“ele [o tio] é músico e é a fonte de minha inspiração, tudo que eu faço é pensando em agradá-lo, tudo, qualquer coisa; (...) isso me influenciou bastante, desde pequeno”*. Observamos, mediante relato, a clara influência do tio sobre a sua decisão em trilhar o caminho da música: *“tudo que eu faço na música é justamente porque eu me espelho nele”*. Podemos questionar, diante da narrativa de Jaime, de que forma a inserção profissional do pai e de outros familiares, no contexto desta organização cultural, tem repercutido na escolha da carreira do entrevistado e dos demais membros da sua família.

⁷⁰ Vinculada à Secretaria Municipal do Trabalho, Assistência Social e Direitos do Cidadão de Salvador-BA/ SEDES, a Fundação Cidade-Mãe (FCM) desenvolve atividades com crianças e adolescentes em situação de risco pessoal e social. Em 2010, 2.570 alunos estavam matriculados em diversas oficinas promovidas pela Instituição, entre elas: dança, artes plásticas, mobiliário, computação gráfica, eletricidade industrial, capoeira, teatro, artesanato, canto coral etc. As aulas têm lugar nas nove unidades localizadas em alguns bairros de Salvador. Disponível em: http://www.sedes.salvador.ba.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=140&Itemid=28. Acesso em: 11/11/2010.

Jaime relatar sobre as viagens internacionais, iniciada quando tinha 12 anos. Entre 2004 e 2005, para França, pelo período de duas semanas. O grupo recebeu o convite para realizar a turnê por intermédio de um cidadão francês que residiu na Comunidade de Alagados; sendo o patrocinador da viagem a Associação RIP/ *Resister Insister Persister* que atua junto aos jovens franceses no subúrbio de *Fontenay sous Bois*.⁷¹

Em 2008 foi realizou uma turnê por cinco países (Espanha, Suécia, Suíça, França e Portugal) trabalhando com percussão, na função de monitor. Nas oficinas ministradas dava noções básicas sobre a construção de instrumentos e ritmos musicais (o samba reggae, baião, maracatu, afoxé). Em 2009 a entidade recebeu “*um novo convite para Suécia*”, a proposta da turnê envolvia a realização de oficinas de percussão e a apresentação na Casa da Ópera de Estocolmo, na qual o grupo deveria tocar com instrumentos tradicionais e reciclados, assim uniriam latas, sopro e um piano.

Em seu relato, Jaime explica sobre a existência da Fundação Bagunção⁷² em Estocolmo, com objetivo de captar recursos para a ONG brasileira. Evidenciamos, por meio do relato do entrevistado, a importância das turnês internacionais para a captação de recursos financeiros e materiais. Uma questão que poderia ser investigada é: como esta rede de solidariedade internacional tem viabilizado financeiramente as ações desenvolvidas por algumas ONGs brasileiras? Quais seriam as estratégias utilizadas para estabelecer este tipo de cooperação internacional? Poderíamos ainda pensar a capilaridade internacional deste setor e até que ponto ele contribui para migração?

“Eu me vi num universo de música”

Ficamos sabendo, ainda, como ocorreram os primeiros contatos de Jaime com a música e como foi sendo construído o seu processo de formação no universo da percussão. Vamos ao seu depoimento: “*Bom! O contato da música comigo aconteceu, acho que na maternidade, antes da maternidade ainda, porque como minha família quase toda por parte de pai é oriunda de*

⁷¹ No site da Organização RIP, encontramos as informações sobre as atividades desenvolvidas pela Organização, entre elas a turnê realizada pelo Bagunção à França. Informação disponível em: <http://www.ripactioninternationale.org/pdf/historique.pdf>. Acesso em: 01/11/2010.

⁷² As informações sobre a Fundação Bagunção em Estocolmo: podem ser encontradas no site: http://www.baguncaco.se/Stiftelsen__1053.html. Acesso: 01/11/2010.

*religião de matriz africana, minha avó é uma quilombola, veio de Acupe” (...)⁷³. O fato de participar das cerimônias que aconteciam no Terreiro de sua avó em Lauro de Freitas⁷⁴ possibilitou-lhe o contato com a música na mais tenra idade: “*assim que eu nasci, eu me vi num universo de música, porque candomblé, por mais que a gente diga que não, de outras partes, candomblé é música! Meu primeiro contato com as festas que tinham lá em casa, com os candomblés de caboclo, com as festas pros orixás, as comidas todas feitas por inquices, essa coisa e tal*”.*

Diante de toda essa vivência na infância, explica: “(...) meu primeiro contato com a música, com meus tios, porque para tocar tem que saber alguma coisa (...). *Eu fui me iniciando, com 4 anos de idade já pegava um ganzinho, um agogô, qualquer coisa.*⁷⁵ *O tio fazia uma coisa mais fácil pra eu aprender, e aí eu ficava olhando, e já sabia cantar algumas músicas do candomblé e tal, e fui entrando*”.

Com o passar dos anos, mas ainda criança, Jaime buscou obter novos conhecimentos. Assim, pediu ajuda ao tio, na sua condição de aprendiz “*tomava baquetada no dedo (...)*”, e seu tio falava “*aqui rapaz, vá lá faça essa divisão, divisão rítmica, não sei o quê*”. Aproveitou, ainda, as festas e cerimônias no candomblé da sua família para melhorar seu nível de conhecimento através da observação e da imitação, como parece ser frequente na prática da aprendizagem popular:

“Toda vez que tinha candomblé lá em casa eu tentava fazer o melhor, e pedia aos meus tios que me ensinassem. Ficava olhando horas e horas, não sei o que, ainda tinha o encanto de querer aprender mesmo, ficar em cima, aí de repente eu fui crescendo, aqui [no projeto] todo mundo começou a me respeitar. Assim, a primeira vez que eu peguei um timbau com a facilidade que eu tinha de tocar atabaque, eu fiz essa facilidade virar de tocar timbau, porque atabaque é um negócio difícil de tocar (...). O atabaque⁷⁶ é mais difícil de tocar de que o timbau

⁷³ Acupe é um distrito do município de Santo Amaro da Purificação, situado na margem oeste da Bahia de Todos os Santos. Sua economia está pautada na pesca e mariscagem e na agricultura familiar. O distrito tem vários grupos socioculturais com temas relacionados à cultura afro-brasileira

⁷⁴ O município de Lauro de Freitas compõe a Região Metropolitana de Salvador (RMS) e faz parte do chamado Litoral Norte.

⁷⁵ Como explica Almeida (2009), o quarteto da orquestra do candomblé, geralmente, é formado pelo agogô ou ferro de gã (instrumento com duas campanas, grave e agudo, percutido com uma baqueta de madeira); e os atabaques (confeccionados em madeira e com pele de couro) são em número de três, rum (grave), rumpi (médio) e lé (agudo). Convém ressaltar que os atabaques são considerados instrumentos sagrados do candomblé, por isso recebem oferendas de alimentos e são objetos de reverência, como ocorre com os da Casa Branca, que existem há mais de 200 anos.

⁷⁶ Segundo Ari Lima (1997), o timbau é um instrumento percussivo de forma cônica, industrializado, cuja membrana é feita de material sintético, muito semelhante aos três atabaques rituais tocados nos terreiros de candomblé. Até o surgimento da Timbalada, fundada por Carlinhos Brown em 1992, nenhuma outra banda musical de Salvador tinha

porque tem que ter noção por ser uma coisa mais religiosa, tem que ser mais rígido (...)”.

Roberto, 37 anos, o único *alabê* entre os músicos que participaram da pesquisa,⁷⁷ confirmado aos 18 anos, no terreiro da sua família, da Nação Angola, situado no bairro de São Caetano, relata como o candomblé tem influência no seu processo de formação na música percussiva: *“quando era pequeno tinham as festas lá na roça e então a gente começava batendo na palma da mão; depois começava tocando agogô (...) Fui crescendo e fui começando a tocar outros instrumentos, o atabaque dentro do terreiro e foi aí que a música veio”.*

Argumenta ainda sobre a importância dos fundamentos religiosos na constituição da sua trajetória no campo da percussão: *“o candomblé me ajudou muito porque, assim, a gente aprende as coisas para a vida em relação à música mais difíceis que é fazer a base”.* Indagado sobre a importância da aprendizagem dessa base, ele explica: *“é ter chão”.* No trecho do depoimento de Ricardo, abaixo, ele exemplifica sobre relevância da *“base”* no processo de aprendizagem na área da percussão:

“Geralmente eu digo para os meus amigos que você aprender a tocar um Gam é a construção de uma casa, é base, quando a gente fala em base dentro da música é o que você vai ouvir e que vai te guiar. Meu guia no candomblé é o Gam, o cara começa a tocar, dar a partida da música, a partir do momento em que ele dá o ritmo, ele que vai dizer para onde você vai”.

Não pretendemos, por enquanto, discorrer sobre os caminhos utilizados para a obtenção dos conhecimentos percussivos. Registramos que os depoimentos de Jaime e Roberto demonstram a relação existente entre o ensino/aprendizagem da percussão e a prática da religião de matriz africana. Voltaremos a esta discussão mais adiante.

“Tocando os instrumentos que menos aparecem”

Em sua trajetória no universo da música, Jaime, depois de ser *“mascote da primeira banda do grupo”*, foi *“subindo”* e teve a sua primeira participação como músico na banda Miragem da Lata. Contudo, iniciou a carreira *“tocando os instrumentos que menos aparecem”*, ou seja, os instrumentos de efeito. Logo depois, *“na festa de estar com o primo”*, passou a

dado tamanho destaque ao timbau. Nessa banda, o timbau é tocado com as mãos e tratado como se fosse uma representação ou síntese profana dos atabaques.

⁷⁷ Como dito anteriormente, o alabês são os percussionistas, escolhidos pelos orixás, para serem os responsáveis pelos cânticos e instrumentos no candomblé.

integrar a Banda Nova Geração, na qual tocava “*um instrumento que ninguém quer tocar*”: o fundo. Conta-nos que “*estava acostumado à coisa de música afro, da percussão africana e tal*”, lá no terreiro da sua avó, assim “*já tinha o ritmo*”.

Sobre as funções do fundo, explica: “*fundo é a marcação (...) que delimita o tempo da banda (...), delimita o tempo e o compasso*”. Mas apesar de os meninos do projeto não reconhecerem, “*ele é necessário, é o principal, é o coração da banda, porque ele é que delimita o compasso, o jeito, a melodia assim, o balanço da música, mas pelos meninos daqui ele não é valorizado*”. Concluiu que “*em todas as bandas ninguém quer tocar fundo*”.

De acordo com Jaime, existe uma preferência, por parte dos jovens do projeto, pelos instrumentos que “*ficam na frente*”, (por exemplo, o timbau e o repique). Na Banda Nova Geração, “*como tinha chegado um menino novo e antiguidade é posto*”, Jaime saiu do fundo, para seu contentamento, e o novato assumiu a sua posição. Explica que “*se a banda chega junta e continua, e ninguém entra e ninguém sai, você vai morrer no instrumento ali*”, pois, embora “*você aprenda todos os instrumentos, mas na hora da apresentação você vai tocar o instrumento que você iniciou*”. A partir de então, passou a tocar o instrumento, segundo seu entendimento, de maior destaque: a marcação de meio; além disso, passou a improvisar/dobrar, habilidade muito valorizada em uma banda. Com o fim de mais uma banda, que geralmente “*duram enquanto a galera estiver a fim*”, Jaime seguiu a sua trajetória montando outras bandas com os irmãos.

Parece-nos possível especular, mediante o relato do entrevistado, que no mundo percussivo existe certa distinção, uma hierarquia, certo nível de prestígio, em decorrência do instrumento que é executado por cada membro da banda; essa questão, nos parece, poderia ser alvo de pesquisa.

“Flutuando pelos cursos de música”

Seguindo a sua trajetória, Jaime permaneceu no Bagunçação, em seus termos, “*flutuando pelos cursos de música*”. Participou, ainda, do Projeto *Som e Corpo*,⁷⁸ ministrado por Osvaldo, um brasileiro nascido em Minas Gerais e que, naquela época, era violino solo da Orquestra de Zurique. O entrevistado não soube explicar detalhes desse projeto porque, naquela ocasião, era a sua “*época de bagunçar*”, tinha entre 14 e 15 anos. As atividades do projeto envolviam “*aprender a fazer instrumentos, assim era explicada toda a estrutura dos materiais, depois*

⁷⁸ Em nossas pesquisas, não encontramos nenhuma referência sobre este projeto.

aprendia a tocar os instrumentos”. O idealizador do projeto buscava ajudar os integrantes do Bagunção “*a ter ideias mais aprofundadas*”, como o exemplo da utilização da radiografia (película de raio-X) “*como pele para o tambor*”. Nesse período, ainda, tomou um pequeno curso na Pracatum.⁷⁹

Jaime, à época da entrevista, estava atuando em outra comunidade, uma vez por semana, como monitor no Ateliê Berimbanda,⁸⁰ no JUC do Calabar,⁸¹ organizado também pelo mesmo músico já citado. É interessante descrevermos um pouco desta sua nova experiência: “*consegui pegar a Timbalada andando*”, esse bordão baiano é usado para nos contar que foi capaz de acompanhar as atividades já em andamento, as quais vinham sendo desenvolvidas por outro monitor, que já fazia parte do projeto há dois anos; e, mais importante, conseguindo ter um bom desempenho, como menciona: “*inclusive ontem eu tive que dar uma aula sozinho (...), acho que estou conseguindo dar conta do recado por enquanto tá, estou dali, daqui, tombando e tal*”.

Entre as suas propostas, a Berimbanda busca oferecer aos monitores um curso “semiprofissional”, com duração de dois anos, no qual os jovens aprenderiam teoria musical e fabricação de instrumento, possibilitando-lhes, ao final do curso, condições para que possam “*montar uma agência*”, na qual seriam disponibilizados professores para ministrar oficinas de música quando requisitados.

Para melhor compreender a trajetória de Jaime, neste ponto, recorreremos ao trabalho de Gonçalves (2003).⁸² Em seu estudo sobre os projetos sociais desenvolvidos pela escola de samba Estação Primeira da Mangueira, a pesquisadora constatou que, além da formação para os tradicionais postos de trabalho, estimulados por curso existente nos diversos projetos sociais da escola, os campos do trabalho social, neste caso específico na música e no esporte, têm oferecido

⁷⁹ A Associação Pracatum Ação Social/APAS foi criada por Carlinhos Brown com o objetivo de desenvolver um trabalho fundamentado no tripé “educação e cultura, mobilização social e urbanização”. (referência citada).

⁸⁰ Pesquisando na internet, conseguimos as seguintes informações: a proposta da Berimbanda é construir instrumentos a partir de material reciclável com crianças e jovens brasileiros em situação de risco social. Oferece oficinas de trabalhos manuais e de práticas em grupo; além disso, os jovens são conduzidos ao aprendizado de diversas técnicas musicais e à construção de instrumentos a partir de material reciclável, o que possibilita uma profissionalização. Disponível em: http://www.berimbanda.com/portugues_index.html. Acesso em: 04/11/2010.

⁸¹ O historiador Cid Teixeira explica que alguns escravos trazidos de uma região da África, conhecida como Kalabari (atual Nigéria), se refugiaram e construíram o Quilombo dos *Kalabari*, onde atualmente está situado o bairro do Calabar. A partir do final de 1960, o bairro passou por um intenso processo de crescimento, com a chegada dos imigrantes da zona rural e de famílias inteiras expulsas de outros locais da cidade pelo poder público. Neste momento, (2010) ocorre o fortalecimento e a organização de grupos do bairro, para reivindicar direitos básicos, com destaque para o grupo de Jovens Unidos do Calabar – JUC. Disponível em: <http://wikimapia.org/1172353/Bairro-Calabar>. Acesso em: 03/11/2010.

⁸² GONCALVES, Maria Alice R. **A Vila Olímpica do Verde-e-Rosa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

alternativas para os jovens. Assim sendo, ser treinador, organizar um grupo musical, ser um dos técnicos ou instrutores dos projetos sociais voltados para as populações carentes, constituem novos campos de trabalho abertos por meio do “trabalho social”. Essas novas formas de inclusão estão em expansão nas comunidades carentes; em algumas situações isso se verifica, mesmo entre aqueles jovens que conseguiram concluir uma formação universitária e permanecem em suas comunidades, como promotores de projetos sociais.

No caso de Jaime, podemos sugerir que ele, a partir da sua vivência e formação obtida no grupo Bagunçaço (*“acho que estou conseguindo dar conta do recado”*), vem apontando outras possibilidades de inserção profissional, em projetos sociais ou outras organizações produtivas (*“montar uma agência”*), através do ensino da música percussiva em comunidades carentes.

“O meu instrumento só, não faz o carnaval”.

“A escola pública brasileira está perdendo uma grande arma”: a aula de música.⁸³ Essa afirmação tão incisiva de Jaime respalda-se no seguinte argumento: *“acho primeiro que você vai estar trabalhando com uma coisa que os meninos adoram, (...) Você vai estar trabalhando com uma esfera que é fazer música, já começa por aí, porque os meninos gostam de escutar o pagode, os meninos gostam de escutar o funk, os meninos gostam de escutar MPB, (...) outros gostam de escutar música romântica, outros gostam de rock”*. Assim, por meio do trabalho no campo da música é possível conhecer melhor os alunos e tornar-se *“mais fácil o professor chegar neles”*. Outro aspecto apontado pelo entrevistado é que *“a música é uma coisa que não só agrega valores a uma pessoa, com ela também é uma grande ferramenta de união”*. Ao tocar em uma banda, continua Jaime, eu vou precisar do *“apoio daquele que está tocando do outro lado, seja lá qual o instrumento ele esteja tocando”*.

Para fundamentar sua tese da força de união que a cultura musical e percussiva agrega, Jaime recorre à metáfora do trio elétrico: *“eu não posso simplesmente subir no trio elétrico e*

⁸³ No Brasil, a Lei nº 11.769, publicada no *Diário Oficial* da União no dia 19 de agosto, altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) - nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 - e torna obrigatório o ensino de música no ensino fundamental e médio. Todas as escolas públicas e particulares do país terão de acrescentar, no prazo de três anos, mais uma disciplina na grade curricular obrigatória. Com a alteração da LDB, a música passa a ser o único conteúdo obrigatório, mas não exclusivo. Ou seja, o planejamento pedagógico deve contemplar as demais áreas artísticas. Até 2011, uma nova política deve definir em quais séries da Educação Básica a Música será incluída e em que frequência. O Ministério de Educação recomenda que, além das noções básicas de música, dos cantos cívicos nacionais e dos sons de instrumentos de orquestra, os alunos aprendam cantos, ritmos, danças e sons de instrumentos regionais e folclóricos para, assim, conhecer a diversidade cultural do Brasil (MEC, [2008] 2012).

ficar tocando timbau, ninguém vai pular. Todo mundo vai precisar da bateria, do baixo, da guitarra, do teclado, da marcação, de tudo, entendeu”? Conclui nestes termos: “*o meu instrumento só não faz o carnaval*”! Assim, é possível, através da música criar um “*espírito de coletivo*”, como “*o espírito de individualismo*”, pois você “*está no seu, porém com um coletivo*”. Acaba desse modo, “*fazendo sua parte com o coletivo*”.

A visão de Jaime sobre a importância da música no processo da agregação de valores individuais e coletivos encontra ressonância no pensamento de Rubin (2009, p. 13). Segundo o pesquisador, a música é essencial para a cultura brasileira, abarcando tanto a memória individual quanto a coletiva. Não por acaso, os brasileiros têm imensa memória musical: “eles vivem vidas demarcadas temporalmente por canções”. Assim, o imbricamento – vida e música – faz da canção um lugar especial na produção do imaginário que os brasileiros constroem de si, do país e do mundo.

Podemos introduzir nessa discussão, também, a forma de apropriação da música por parte da juventude, na sociedade contemporânea. Ou como disse Martin-Barbero (2008), reportando-se ao estudo desenvolvido por Enrique Gil Calvo, “*o papel que desempenha a música como organizador social do tempo*”.⁸⁴ Para o autor, diante das facetas que explicitam a condição juvenil – o excesso de tempo livre e a longa “fila de espera” para encontrar trabalho –, a juventude aliou o modo de organizar, ou melhor, de dar forma ao amorfo tempo do ócio/sem trabalho desdobrando-o *ritmicamente* para erradicar sua chateação intrínseca.

Ressalta que nenhum outro “cadenciador” – que formata as mais diversas atividades/conteúdos – é melhor do que a música, pois ela mesma é uma organização abstrata do tempo e revelação da mais profunda especificidade do estético: “música é aquela tecnologia que permite fazer desenhos abstratos de temporalidade experimental (...) e, por isso, os jovens, esses depreciados milionários em *tempo de espera*, aguardam – realizam a espera – famintos por música” (CALVO citado por MARTIN-BARBERO 2008, p. 16).

Ainda no âmbito dessa discussão, Lima (1997, p. 160) aponta que a música se torna realmente um caso de significativa relevância. Ela pode ser usada por um grupo para criar ou representar sua identidade. Pode ser, também, o que se faz na igreja, ouve-se num bar, canta-se em casa ou acompanha uma turma de jovens. Além disso, a música tem a possibilidade de ser

⁸⁴ Ver Calvo, Enrique Gil. **Los depredadores audiovisuales**. Juventud y cultura de masas. Madri: Tecnos, 1985.

usada para se dizer o que se é, interpretar o que as pessoas são ou aquilo que uma comunidade aspira ser.

Podemos, nesse contexto, analisar as formas como se estabelecem o diálogo entre a formação em música nos espaços familiar, não formal, nos religiosos e nas comunidades e a formação acadêmica.

As trajetórias de Jaime e de Roberto nos pareceram reveladoras, quanto ao fato de sua iniciação na música percussiva acontecer na infância e a relação que estabelece com a religião de matriz africana: *“eu me vi num universo de música, porque candomblé(...) é música!”* A forma como os entrevistados vão se aproximando do universo musical percussivo, por meio das festas e cerimônias no terreiro, será marcante para a sua formação profissional.

Para entendermos melhor a relação entre a religião do candomblé e a aprendizagem da música percussiva, recorreremos aos estudos de Costa Lima (2003, p. 99). Este antropólogo nos conta que “nos terreiros é comum verem-se meninos, alguns ainda na primeira infância – como no caso acima relatado – atentos aos toques, ao ritmo invocatório dos atabaques”. Assim, “desde muito cedo, os meninos das famílias de candomblé aprendem a cantar e a tocar e aqueles mais talentosos, e que se mostram interessados na aprendizagem das cantigas, sua adequação ritual e suas variáveis são incentivadas e orientadas para, um dia, ocuparem um lugar na hierarquia do grupo”.

Outro aspecto que deve ser observado na trajetória de Jaime é o papel que seus tios vão ocupar no processo de formação: *“o tio fazia uma coisa mais fácil pra eu aprender, e aí eu ficava olhando”*. Almeida (2009) argumentou em sua tese de doutorado, que no terreiro de candomblé “a figura do professor não existe e o tempo do aprendiz é sempre respeitado”. A aprendizagem “se faz ou se dá na medida em que se repete, improvisa, brinca, dança o que é ensinado”, como sugere Jaime em seu depoimento. Nesse ambiente, a aprendizagem é não formal, ou informal, pois se contrapõe ao processo de formação acadêmica, por ser característico das sociedades fundadas na tradição oral (ALMEIDA, 2009, p. 128).

Já na educação formal, neste caso na academia, temos a criação, em 1978, do curso de percussão superior na Universidade Estadual de São Paulo e do grupo de percussão PIAP, sob a direção de John Boudler, considerado por Freitas (2008) como um momento decisivo para a divulgação da música percussiva contemporânea no Brasil e para a formação de futuros percussionistas. Em 1987, Ney Rosauro implementou, na Universidade Federal de Santa Maria -

Rio Grande do Sul, o bacharelado em percussão. Posteriormente, outros cursos superiores foram criados em vários estados brasileiros, entre eles: Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Paraíba. Estes cursos incitaram uma nova produção no campo da música contemporânea brasileira, formando novas gerações de músicos eruditos e professores (FREITAS, 2008).

3.2.2 Kauã: “Porra, eu vou ter cachê!”

“Nasci negro”

Kauã, 24 anos, cuja mãe na adolescência foi lavadeira de roupa de um candomblé em Salvador, se reconhece como afrodescendente: “*eu me considero negro, acima de tudo eu sou negro, nasci negro, nasci na comunidade do Curuzu, que é referência mundial em termo de negritude, minha família, meus ancestrais, todo mundo negro*”.⁸⁵ Sobre a religião, afirma que tem “*muita fé em Deus, primeiramente (...), mas se considera do candomblé*”.

Define a sua prática religiosa da seguinte forma: “*não sou feito de santo, como outras pessoas, mas frequento o candomblé, como um cristão frequenta uma igreja*”. O sincretismo religioso entre o candomblé e o catolicismo é explicitado nessa fala de Kauã quando faz uma síntese entre uma divindade do candomblé (orixá) e um espírito celestial, segundo a crença católica (anjo da guarda): “*Oxóssi é o orixá que me acompanha, (...) é meu anjo de guarda*”.

Ele nos revela que foi “*criado por duas mulheres (mãe e avó), em razão da perda, de forma trágica, do seu pai, que foi assassinado em decorrência de uma briga: “quando meu pai morreu, eu estava na barriga de minha mãe*”. Por conta dessa situação, mora desde os oito anos com sua avó. De forma bem emocionada, diz: “*eu fui criado por duas mulheres que sempre estão comigo para tudo, sempre! Eu posso contar com elas para tudo!*”. Esse vínculo afetivo tão forte acaba levando esse músico a desistir de uma proposta de trabalho na Europa, como explicita em seu depoimento:

⁸⁵ O bairro da Liberdade urbaniza-se no início do século XIX, no prolongamento do antigo centro da cidade, sendo uma área de baixa renda, sem ser, entretanto, a mais miserável da cidade. Conhecido como bairro “da classe trabalhadora”, bairro “operário” e “negro”, a Liberdade abriga famílias de trabalhadores subalternos das empresas tradicionais (porto, comércio, indústrias alimentícias etc.) e, há menos tempo, das indústrias “dinâmicas” (petróleo, química, metalúrgica), assim como de pequenos e médios funcionários públicos e de trabalhadores do comércio, do artesanato e dos serviços domésticos (AGIER, 1990, p. 37). O Curuzu é um sub-bairro que integra a Liberdade, o qual foi definido pelo Ministério da Cultura como território nacional da cultura afro-brasileira. Disponíveis em: www.smecc.salvador.ba.gov.br/.../liberdade.htm Acesso em: 26/06/2011.

“Eu tive uma proposta de ir para a Espanha, (...) tinha o emprego já em mente e tudo (...) e uma banda para tocar também, mas só que aconteceu uma coisa na minha família que falou mais alto do que dinheiro. A minha avó teve problema de saúde e uma tia minha faleceu. Eu aí mandei um e-mail para essa pessoa [que iria contratá-lo], aí ele não soube aceitar, não soube entender, queria que eu fosse logo (...). Pegou outra pessoa que ele conhecia e (...) levou para lá para o meu lugar, no meu lugar não! No lugar que ele ia me botar, mas eu não fiquei zangado, não fiquei chateado, porque o dinheiro não é tudo na vida da gente! Eu penso assim. O dinheiro na vida da gente não é tudo!”

Ele continua justificando os motivos da sua decisão de não deixar a sua família naquele momento: *“a minha cabeça iria estar aqui, eu moro com a minha avó desde os oito anos de idade (...), sabendo que a minha avó está no hospital internada, prestes a fazer uma cirurgia que é de risco (...) Eu vou, perco uma tia minha, que mente eu iria estar lá fora? Para eu estar lá fora direto na internet? Sabendo das notícias? Sabendo o que está acontecendo aqui? Com a cabeça aqui? Para eu ir para fora eu tinha que resolver tudo aqui, resolvendo tudo, aí eu iria”*.

“Tocando lata no quintal de brincadeira”

Kauã, como os outros músicos, a exemplo de Jaime, teve os seus primeiros contatos com a percussão ainda criança, com sete anos, mas de forma bastante lúdica: *“tocando lata mesmo no quintal, de brincadeira”*. Outro passo em direção ao mundo da percussão ocorreu aos oito anos de idade, quando sua mãe passou a levá-lo para os ensaios dos blocos afro, a exemplo do Muzenza. No entanto, como ela *“era muito fanática, muito fã do Ilê”*, ele passou a ir *“muito mais para o ensaio do Ilê”*.

Como acontece nos bairros periféricos, não só da Bahia como de outras localidades do Brasil, as crianças e jovens convivem cotidianamente com questões relacionadas à pobreza, ao desemprego, à violência, à discriminação racial, à falta de equipamentos públicos e de lazer. Lembra-se Kauã de que à tarde, após o turno escolar, *“ficava em casa, (...), não tinha muita coisa para fazer”*. Então, qual a diversão: *“pegar lata e ficar com um grupo de amigos, com os primos meus, ficar fazendo batucada no quintal de casa”*.

Além da falta de atividades que envolvessem as crianças, o Curuzu, segundo entrevistado, na época, enfrentava *“um alto índice de criminalidade”*, apesar de não ter direito a *“noção das coisas que aconteciam”*, pois ainda era uma criança. Ao observar a situação social e de violência da comunidade, a família de Kauã, como tantas outras pelo país, procurou alternativa *“para o impasse entre ficar em casa onde nada se aprende ou na rua onde se aprende o que não se*

deve” (GUIMARÃES, 2006): *“minha mãe sempre quis me deixar ocupado o tempo todo, para minha mente não focar em outras coisas (...) que não presta”*.

Em reportagem do Jornal da Bahia, Jorge Sorento (2010) chama atenção para o quadro de violência na capital baiana. Segundo dados do Relatório Saúde Brasil 2009, publicação anual da Secretaria de Vigilância em Saúde (SVS), do Ministério da Saúde, Salvador é a quarta capital do país com o maior número de homicídios. Em 2008, a taxa de homicídios, principal indicador da violência, alcançou o patamar de 57,1 mortes por homicídio a cada 100 mil habitantes. Em comparação com 2007, Salvador conseguiu ultrapassar três posições: passou do sétimo para o quarto lugar, superando as cidades de João Pessoa, Porto Velho e Belo Horizonte. No ranking das taxas de homicídios, a capital baiana perde apenas para Maceió, Recife e Vitória.

Ao detalhar a situação de violência por bairro e Região metropolitana de Salvador/RMS, constatamos que os bairros de Periperi, Narandiba, Pirajá, Pau da Lima e a região do Centro Industrial de Aratu (CIA) despontam como as áreas onde as taxas de homicídios foram mais elevadas de janeiro até novembro de 2010, sendo registrados, nesse período, 1.479 homicídios dolosos (com intenção de matar) em toda a capital baiana - uma média de quatro assassinatos por dia. Já na RMS, as cidades como Camaçari, Lauro de Freitas, Simões Filho, Candeias e Dias D'Ávila lideram o ranking de taxas de homicídio. Estes dados podem ser melhor visualizados no Anexo K.

A nossa intenção aqui não é a de estabelecer uma associação direta entre pobreza e marginalidade, pois esta visão precisaria ser no mínimo problematizada. Alguns pesquisadores, entre eles Fernandes et. al. (2006, p. 127), buscam demonstrar que, na sociedade capitalista, a pobreza passou a ser naturalmente percebida como sinônimo de ociosidade, vadiagem, vícios e criminalidade. Por esse viés, “crianças, adolescentes e jovens pobres estariam predestinados a representar um ‘perigo social’”.

Essa visão fundamenta-se nas teorias racistas, eugênicas e higienistas,⁸⁶ que foram desenvolvidas no século XX, mas que ainda hoje são difundidas. Assim, “é corrente na sociedade brasileira a construção de discursos e práticas apoiados nestas concepções preconceituosas, principalmente dirigidas à juventude pobre que, além de não ter seus direitos garantidos, é vista como uma ameaça ao bem-estar social” (FERNANDES, et. al. 2006, p. 128).

⁸⁶ Ver sobre teorias racistas, eugênicas e higienistas no século XIX em SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Michel Agier (1990), a partir de seus estudos antropológicos, tece críticas às abordagens que pensam a pobreza e o pobre “num universo fechado”. Inclui, nessa condição, os trabalhos de Oscar Lewis, para quem a pobreza representa “um modo de vida notavelmente estável, transmitido de uma geração para outra por intermédio das linhas familiares”. Agier adverte que não se pretende minimizar a condição de pobreza real, “mas relativizá-la, examinando em que medida a posição social das famílias pobres permite pensar uma transformação de sua condição” (AGIER 1990, p. 35). Além disso, “apesar dos riscos de vulnerabilidade em que se encontram pessoas em situação de pobreza, existem vários circuitos de reciprocidade e sociabilidade que operam a favor de uma maior integração, diversos tipos de vínculos sociais que são condicionados por essa mesma pobreza” (HITA; DUCCINI, 2008, p. 182).

No Brasil, observa-se, nos grandes centros urbanos, alta taxa de mortalidade entre os jovens, principalmente do sexo masculino, pobres e negros. Tratando sobre esta temática, Zaluar (1997) informa que os jovens extorquidos e criminalizados pelo uso de drogas ou acabam nas mãos dos traficantes e assaltantes, ou são vítimas de chacinas. Para a autora, é fundamental entender que essa onda recente de violência não é apenas efeito geológico da violência costumeira no Brasil, mas sim parte do panorama do crime organizado internacionalmente, o qual assume uma forma globalizada, adquirindo características econômicas, políticas e culturais bastante peculiares.

Assim sugere que, para resolver o problema da violência entre os jovens, não deve faltar alternativa de trabalho, mas assume igual importância “restaurar as redes locais de reciprocidade positiva, reforçar as solidariedades enfraquecidas entre gerações, intra e extraclasse, assim como, nas políticas públicas, abrir espaço político para reconhecer e estabelecer parcerias com todas as formas de associações que promovem aquelas reciprocidades e solidariedades” (ZALUAR, 1997, p. 45).

O trabalho social desenvolvido nos bairros populares, espalhados por todo o país, por organizações culturais (blocos afro, escolas de samba, entre outras organizações) são exemplos de como estão sendo criadas algumas estratégias, no âmbito das comunidades, para enfrentar a violência e amenizar a carência dos serviços públicos nas áreas de educação, saúde, lazer, esporte e afins.

Na Bahia, como já explicitamos no capítulo 2, o Bloco Ilê Aiyê é uma referência por conta da sua atuação social junto à comunidade do bairro da Liberdade. Assim, sabendo da

existência do projeto da banda Erê⁸⁷ que, naquela época, era desenvolvido em parceria com o Projeto Axé,⁸⁸ Kauã procurou um dos diretores, conhecido de sua mãe, e pediu uma vaga para participar do projeto: *“eu procurei ele, e perguntei se tinha como eu entrar, aí eu consegui entrar, consegui uma vaga. Nasceu, então, uma relação que iria influenciar a carreira desse jovem músico, como ele mesmo nos explica: “foi com o Ilê que eu me identifiquei, aí com 8 anos de idade eu entrei na banda Erê, isso foi em 1995. E estou no Ilê até hoje! A referência que eu tenho de percussão é vinda daqui”*.

Sobre a presença de artista na família, Kauã nos relata que seu tio era, *“um músico considerado”* na área de samba no Curuzu, na Liberdade, e teve a seguinte trajetória profissional: antigo instrumentista do Ilê, logo no começo do bloco, hoje toca pandeiro em um grupo de partido alto.⁸⁹ Por isso, conclui: *“a ligação de música de percussão já vem de família”*. Sem esquecer-se de fazer referência, como fez Jaime, à influência que a religião exerceu sobre sua formação: *“eu pequeno também, minha mãe nos terreiros de candomblé ouvindo os sons dos atabaques”*. Além disso, como outros músicos entrevistados, vai relacionar a habilidade percussiva a um dom natural: *“é uma coisa que vem do sangue, puxa muito, entendeu”*? Então, *“a percussão aqui já vem, acho que já vem de berço, por as pessoas nascerem nessa sintonia, veem os tambores tocar, isso vai passando de geração em geração, é uma coisa automática, é uma coisa que já nasce com a gente”*.

⁸⁷ A Escola de Percussão, Canto e Dança Banda Erê nasceu com o objetivo de renovar os quadros artísticos da Band'Aiyê, que é a banda profissional da Entidade; contudo, a partir de 1995, torna-se uma escola de formação integral para a cidadania dos alunos e alunas. Divididos em quatro grupos de 25 participantes, crianças e adolescentes cursam as seguintes disciplinas: História Afro-Brasileira, Interpretação e Linguagens, Ritmos Musicais, Canto, Dança e Saúde do Corpo. As atividades desenvolvidas pela Escola, assim como as demais ações do Projeto de Extensão Pedagógica do Ilê Aiyê, têm como princípio norteador a construção da cidadania, por meio da identidade racial, do pensamento crítico e da elevação da autoestima (ILÊ AIYÊ, 2011).

⁸⁸ O Projeto Axé foi criado em 1990, por Cesare de La Rocca, em Salvador/ Bahia. Este projeto busca, através do processo educativo e artístico, tirar os jovens de situação de abuso sexual e de trabalho. Segundo informa a Organização, em 15 anos de existência passaram pelo Projeto cerca de 13.700 crianças e adolescentes. Atualmente o Axé assiste 1.547 crianças e jovens dos 5 aos 21 anos de idade, dos quais aproximadamente 40% são meninas. Disponível em: <http://www.projetoaxe.org.br/quemsomos.php>. Acesso em: 27/03/2012.

⁸⁹ Von Simson (2008, p.2), ao abordar a história do samba no Brasil, explica que este ao chegar ao Rio de Janeiro, trazido por migrantes baianos que se fixaram na cidade em meados do século dezenove, seria conhecido, inicialmente, como o samba de partido alto, muito próximo do batuque africano, uma dança de umbigada com ritmo marcado por palmas, pelo prato de cozinha raspado com faca, por chocalhos e outros instrumentos de percussão e, às vezes, acompanhado pelo violão e pelo cavaquinho. De acordo com os velhos sambistas, a expressão partido alto provém da alta dignidade desse samba, cultivado por minorias negras.

“Aí bateu aquele frio”

Na atualidade, a singularidade das experiências de vida entre os jovens torna difícil a apresentação de uma única resposta sobre o modo de como e quando se deixar de ser jovem. Os estudos recentes (GALLAND, 2011; VAN DE VELDE, 2009) abordam que o modelo típico de transição para a vida adulta, baseado na sucessão de eventos escolares e profissionais, seguidos de outros relacionados às questões familiares, em certa medida está sendo questionado. No entanto, mesmo sendo inadequado indicar modelos lineares de transição, sugerimos que transcorrem no âmbito do trabalho alguns aportes para que esse processo se desenvolva. Em muitos casos, particularmente se considerarmos a realidade brasileira, o trabalho é “a condição para um mínimo de autonomia e de vivência da própria condição juvenil” (DAYRELL, 2005, p. 2005).

Em seus estudos Bajoit e Franssen (1997) assinalam que as expectativas e as atividades com relação ao trabalho, ao emprego e ao desemprego são dimensões privilegiadas para se apreender a crise, a mutação das referências culturais entre os jovens. Indicam também que o modelo cultural da sociedade industrial se caracteriza pela centralidade do trabalho.

No caso de Kauã, que passou boa parte da sua infância e toda a adolescência na Banda Erê, parece que o momento importante em direção à vida adulta ocorre aos 17 anos e meio, quando, a despeito das expectativas gerais, se tornou um músico profissional. Isso ocorreu após receber um telefonema do bloco em sua residência, informando: *“amanhã tem reunião porque vai ter uma viagem para Aracaju tal dia e você está na escala”*. Este momento, segundo nos revelou, é esperado com muita ansiedade e expectativa por grande parte dos jovens que estão nas bandas mirins, qualquer que seja a organização ou o grupo cultural. Para representar esta situação de passagem, o entrevistado apresenta o exemplo de um time de futebol onde os jogadores juniores aguardam, ansiosamente, a oportunidade de subirem para a equipe principal, ou seja, sair da divisão de base para a categoria de profissional.

Kauã, agora não mais na condição de aprendiz e sim na de profissional, nos revela um pouco o sentimento e a emoção da sua estreia: *“esse show aí, foi o que eu tremi um pouco na base, porque quando a gente subiu no palco, aquela multidão (...) imensa assim, aí o cantor: ‘galera de Aracaju, coloca as mãos para cima’”*! Ele confessa: *“quando eu vi um bocado de mãos assim, aí bateu aquele frio...”*. Ele faz questão de assegurar que esse nervosismo da estreia

seria esperado: “*é do começo também*”. Neste show, Kauã iria executar a “*marcação, que já era o instrumento que vinha tocando desde a Banda Erê*”.

Iara vai fazer essa passagem (aprendiz para profissional) em um momento singular: o Carnaval de Salvador. Assim como Kauã, relembra a emoção daquele momento: “*eu fiquei nervosa assim, porque meu primeiro show foi no Carnaval, (...) eu entrei na banda adulta, (...) toquei lá junto com um bocado de gente, mais de 100 pessoas tocando, toquei lá, fiquei nervosa e ao mesmo tempo ansiosa, porque eu queria estar com eles já há tempo*”. Precisamos mencionar que esta percussionista ingressou bem jovem, 16 anos, na banda profissional do Ilê Aiyê. Ela nos revelou o motivo dessa ascensão profissional, apesar da idade: “*mas não era para eu ter entrado nessa época, era para eu entrar depois, com os meus 17 e meio, 18 anos, pois tem que ser a partir de maior, mas como eu já estava bem capacitada, eles me colocaram, quem escolhe isso é Mário*[o regente responsável pela banda], *ele me escolheu e as outras meninas*”.

O depoimento de Kauã nos permite inferir que essa passagem não ocorre tão tranquila, revelando certo conflito geracional, entre os novos e os antigos percussionistas; vejamos: “*(...) os caras que já eram mais velhos, alguns [não] abraçaram a ideia de eu estar [na banda]. Eu não sei se é ciúme ou medo, entendeu? Eles percebem que a idade está chegando, que tem que ter uma renovação*”. Convém esclarecer que não foram todos os músicos que tiveram a mesma reação negativa à sua passagem para a banda adulta; recebeu de parte do grupo um grande acolhimento: “*alguns abraçaram: ‘pô, (...) Legal! É a primeira viagem sua!’ [Na] (...) reunião, uns ficaram brincando comigo (...)Eu não sabia de nada, eu não sabia nem para que lado ia, aí rolou a reunião, aí rolou o valor do cachê*”.⁹⁰

Estes jovens, na condição de profissionais, poderão não apenas ajudar as suas famílias, mas o momento representa a possibilidade do acesso ao mundo do consumo, aspecto extremamente valorizado e estimulado na sociedade capitalista. Assim fez Kauã, com o primeiro pagamento proveniente da sua atuação como músico: “*parte dei a minha mãe, peguei outra parte dei a minha avó e outra parte eu fiquei para mim, aí que eu comprei duas calças, umas quatro camisas*”. Iara, com seu primeiro cachê, da mesma forma que Kauã, contribuiu com as despesas

⁹⁰ Entre os entrevistados não percebemos muita abertura para tratar da questão dos valores auferidos, assim não tivemos condições de saber qual seria o rendimento médio do músico que atua neste segmento. A definição do valor do cachê, segundo um dos entrevistados, depende da negociação entre o contratado e o contratante, considerando os custos do evento (deslocamento, hospedagem, alimentação, duração da apresentação), sendo definido que 40% do cachê cobrado é dividido entre aqueles que tomaram parte na apresentação. No caso das outras entidades, não souberam informar como funciona.

da família e adquiriu objetos pessoais: “coloquei algo para dentro de casa (comida, essas coisas) e o restante eu comprei de roupa, sapato”.

No caso de Roberto, diferente de alguns entrevistados, não teve seu ingresso no mundo da música motivado diretamente por questões financeiras familiares: “eu não fui tocar para ajudar a minha mãe, porque minha mãe tinha um trabalho bacana, ela é funcionária pública federal, sempre trabalhou e tal, não precisava disso”. Dessa forma, o destino do seu primeiro cachê, aos seus 12 anos, foi comprar um tênis Bamba, uma calça branca e uma camisa branca; tudo isso porque pretendia “tocar em um réveillon com o pessoal que (...) estava fazendo”. Contudo, não obteve a autorização da sua mãe para tocar no evento, o que lhe causou não pouca frustração.

“Ela queria que eu estudasse mais ou então ser formado em alguma coisa”

Inicialmente, a escolha profissional de Kauã gerou certo conflito familiar, pois sua mãe desejava que ele tivesse realizado os estudos mais clássicos: “ela queria que eu estudasse mais ou então ser formado em alguma coisa”, pois “ela não aceitava de eu ser percussionista”. Ao comparar a sua condição escolar com a dos filhos das amigas, lhe dizia: “o filho de fulana está fazendo faculdade em Educação Física; o filho de beltrana vai fazer curso de não sei o que mais lá, e não sei o quê”. A sua reação era permanecer “calado! Não dava muita bola”. Ainda citou outras opções apresentadas por sua mãe: “que trabalhasse sei lá como vendedor, segurança; alguma coisa dessa aí”.

No caso de Kauã, o processo de socialização sobre a perspectiva da escola foi, como no caso dos jovens das camadas populares, marcado por um conjunto de relações tensas e descontínuas (SPOSITO, 2003). Em 2010, ele interrompeu os estudos no 3º ano do Ensino Médio. A sua saída da escola foi motivada, segundo nos expôs, por ter surgido a oportunidade de realizar uma boa *turnê* pela Europa, sendo esta uma chance de contribuir financeiramente com sua família, que tinha alguns projetos. Como, ao retornar ao Brasil, já havia perdido muitas aulas, acabou deixando a escola secundária faltando apenas um ano para conclusão do Ensino Médio. Em seus planos, ainda está concluir o ensino médio, o qual pretende retomar este ano (2012), mas deseja fazer uma “coisa” que não demore muito tempo. Provocado sobre cursar uma faculdade, responde que sim, prioritariamente em Música ou em História.

Como Kauã, a trajetória escolar de Roberto desenvolveu-se com alguns percalços por conta da questão profissional: “a minha vida escolar foi muito atribulada por conta da música”.

Seu desempenho escolar não era dos melhores (*“passar eu passava, mas faltava mais do que o que ia”*); suas ausências eram constantes, pois *“tocava nas bandas marcial e musical da escola (...)*. Assim, *“era chamado para tocar em vários eventos”*, os quais *“acabam chocando com os horários da escola”*. Conheceu, diante deste quadro, duas reprovações, na quinta série e, na sétima, não tem bem certeza (*“se não me engano”*). Em seu percurso escolar, estudou na Escola Parque durante o dia, em outras escolas transferiu-se para o turno noturno, como nos conta: *“eu tentei conciliar de dia, mas não estava dando, eu fui estudar à noite”*. Sua maior dificuldade era comparecer ao colégio nos dias próximos aos finais de semana: *“nos finais de semana, basicamente, eu não ia para as aulas. Nos dias de sexta-feira não tinha como, eu ia trabalhar”*.

Roberto, mesmo diante de todos os obstáculos acima relatados, concluiu o Ensino Médio. Diferente de Kauã, que busca uma *“coisa”* que não demore muito, prestou o seu segundo vestibular, no período da entrevista. A sua primeira tentativa foi *“para a UFBA diretamente para a Escola de Música”*, mas não teve sucesso, pois, como nos explica: *“é muito protocolo, cheio de situações, (...)”* Acredita que *“verdade você tem que entrar sabendo a leitura teórica”*. Como não conseguiu aprovação, resolveu, nesta segunda seleção, prestar exame para o Bacharelado Interdisciplinar/BI em artes da UFBA,⁹¹ utilizando a avaliação do Exame Nacional do Ensino Médio/ENEM.

Procuramos saber o que tinha motivado Roberto a buscar esse curso universitário. Ele nos respondeu que acredita já estar dando para *“andar por outros caminhos, não só com a música”*. E nos contou que, recentemente, passou a trabalhar com crianças em uma ONG, no município de Camaçari, aliado ao fato de já ministrar aulas para adultos. Nessa nova fase da sua vida profissional, sentia a necessidade de buscar novos conhecimentos: *“quando você vai trabalhar com criança você já começa a trabalhar com o lúdico. Então só música nessa hora não cabe, você tem que ir por outro caminho, é por isso que eu estou fazendo BI em artes e lá no meio do caminho vou ingressar diretamente para música”*.

⁹¹ O Bacharelado Interdisciplinar em Artes é um curso de graduação com duração plena que visa agregar uma formação geral humanística, científica e artística ao aprofundamento no campo das artes, promovendo o desenvolvimento de competências e habilidades que conferem autonomia para a aprendizagem e uma inserção mais abrangente e multidimensional na vida social. Objetiva, ainda, possibilitar ao estudante a aquisição de competências cognitivas e habilidades específicas para o aprendizado de fundamentos conceituais e metodológicos para uma posterior formação profissional e/ou pós-graduação. Para outras informações ver ALMEIDA FILHO, Neomar. **Universidade nova:** textos críticos e esperançosos. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Salvador: EDUFBA, 2007.

O depoimento de Roberto nos reporta à discussão apresentada por Prates (2006), sobre o processo de seleção para o ingresso nos cursos superiores no campo das artes no Brasil. Esta pesquisadora, apoiando-se nos estudos de Bueno, assinala que a universidade pública exige desses candidatos “uma iniciação no campo, um domínio de seus elementos, o conhecimento de seus códigos, temas, técnicas, etilos e ações”; no entanto, essas habilidades artísticas exigidas para o ingresso nos cursos não são ensinadas no sistema público de ensino do país (PRATES, 2006, p. 3). Sugerimos que esse pode ser um dos fatores que têm contribuído para a ausência de grande parcela dos músicos com formação popular nos cursos acadêmicos em música, como indicou Roberto, em seu depoimento.

Para concluir esta discussão, não podemos deixar de pontuar que na turnê realizada pela Europa, a qual contribuiu para a sua saída da escola, Kauã teve, ironicamente, segundo nos relatou, a “*oportunidade de desenvolver o seu lado de professor*”, ao participar de vários *workshops*, e, com grande entusiasmo, nos descreveu sua experiência: “*tive 25 alunos só para mim, tive oportunidade de me desenvolver legal*”, pois eu “*gosto de ensinar*”, mas como acha uma tarefa difícil, queria, assim, fazer um teste.

“As pessoas não apreciam como uma forma de trabalho”

Como dissemos acima, inicialmente a família de Kauã não era favorável à sua escolha profissional, o que lhe causava certo sofrimento e decepção: “*se eu não tenho apoio dentro de casa, da minha mãe, eu vou achar apoio da onde? Eu vou procurar apoio na rua?*”.⁹² Atualmente, sua mãe lhe presta o maior apoio: (...) *hoje ela aceita esse meu modo de ver, de ter a percussão como profissão*”. Não sabemos o que teria provocado essa alteração, contudo, a sua batalha para ser aceito como músico percussionista não se limitava ao ambiente familiar, como fica evidente neste trecho do seu depoimento: “*eu tenho amigos que uns trabalham em supermercado, outros trabalham em shopping, em hospitais, não sei o quê, no sei o quê. Quando a gente se reúne para falar, eu os fiz tratarem (...) a percussão como o meu trabalho*”.

⁹² Dayrell (2008) realizou uma pesquisa com jovens pobres na periferia de Belo Horizonte, os quais vivem processos de socialização, a partir de grupos de rap e funk. Seu objetivo foi o de analisar as experiências culturais, compreender a forma como eles constroem esses estilos na cidade, e os sentidos que tais práticas culturais adquirem no conjunto dos processos sociais que os fazem sujeitos. Um dos achados de sua pesquisa — que se aproxima das nossas investigações iniciais — é o fato de a carreira musical ser vista com reserva pela família e pelos amigos dos jovens envolvidos no seu estudo.

Mas alguns deles ainda não aceitam, principalmente pelo fato de Kauã não obedecer alguns fundamentos da *ética* do trabalho, como, por exemplo, acordar ao meio-dia. Assim, eles acabam ironizando: *“seu trabalho é diferente”*. O contra-ataque dado por Kauã tenta atingir, de forma irônica, a questão do rendimento da atividade profissional: *“o que você ganha em um mês, eu ganho em dois, três shows; quem manda vocês não terem estudado!”*.

Situação semelhante é vivenciada por Jaime: *“a coisa que mais escuto dos pais dos meus colegas é que músico é vagabundo, para eles é diversão”*. Ressalta que *“todo mundo que escuta música não imagina o que é fazer shows, durante um dia fazer dois shows. Não imagina o que é fazer em um mês 30 shows, 20 shows”*. Assim, a pessoa *“escuta aquilo ali, vê todo mundo dançando, acha que é diversão”*; pensam que *“os caras lá em cima [do palco] também estão se divertindo, porque estão dando risada, balançando, tão dançando. Então, os caras estão se divertindo. Então, os caras não estão trabalhando”*.

Apesar da maior visibilidade alcançada pela música baiana, – conforme o cenário que apresentamos nos capítulos anteriores – parece que ainda persiste a falta de reconhecimento para a música percussiva e, conseqüentemente, para os profissionais que a executam (os percussionistas), como revela o depoimento de Kauã:

“Eu acho, eu não sei, a percussão, querendo ou não, tem gente que é preconceituosa que passa e fala: ah! Está tocando tambor! Que não sei o quê. Fica fazendo zoada com este tambor! Sendo que não é tambor, é marcação, ou surdo, o nome certo, (...) já está errado por aí. Pensa que porque você está tocando aquilo ali, não tem significado, não tem um estudo. Aquilo ali tudo é estudado, é estudado, é uma profissão, como qualquer outra. Não! não percebem [a percussão], não abraça como uma profissão. Tanto aqui no bairro quanto em outros lugares de Salvador, as pessoas não apreciam como uma forma de trabalho”.

Diferentemente do que acontece no Brasil, e na Bahia em particular, para Kauã *“lá fora o reconhecimento é bem maior”*. Ressalta que *“fora de Salvador você é tratado como artista, aqui, aqui não! Aqui tipo eu me sinto artista sim, mas não tem o reconhecimento do público (...). Aqui você não é reconhecido muito como artista, ainda mais percussionista, não tem aquele impacto, de você chegar em um lugar, em um show [alguém comentar] ‘porra fulano de tal está aí!’*. Não tem aquele burburinho, *‘pô, fulano que toca percussão de tal lugar está aí, velho!’ ‘Pô, fulano, olhe para lá, não sei o quê, não sei o quê’, não tem, não tem”*.

Outra situação desfavorável em relação à carreira de músico percussionista, apontada por vários músicos entrevistados, diz respeito ao mercado de trabalho, marcado pela alta concorrência e baixa remuneração. Quanto aos valores auferidos com as apresentações, Kauã nos aponta o seguinte quadro: *“hoje (...) tem banda de pagode aí que tem nome aqui em Salvador, mas o cachê não vale a pena, não vale a pena, um cachê de R\$80, por show, de uma hora, uma hora e meia de show, tem o carro para te levar e tudo, normal (...), mas o cachê não vale a pena, não vale a pena”*. Explica-nos Kauã que *“tem cara que toca porque é banda que tem nome, né, daqui, aí faz questão de tocar, de tá no palco, de mostrar que está tudo beleza, mas não é isso, na verdade não é isso”* (...). Questionado quanto ao valor pago aos demais integrantes da banda, responde: *“aí varia, a galera que toca harmonia, harmonia é um valor mais acima que eles dão mais valor, mas o percussionista eles não dão valor assim. Têm bandas que pagam todo mundo igual, têm bandas aí que paga todo mundo igual, mas tem banda que paga esse valor, esse valor”*.

O sentimento que expressa Kauã com relação à posição ocupada pelos percussionistas no cenário brasileiro, guardadas as devidas proporções, nos lembra do exemplo apresentado por Bourdieu (1997) sobre a situação vivenciada por um determinado profissional (o contrabaixista) na peça *O contrabaixo*, de Patrick Süskind. Segundo Bourdieu (idem, pp.12-13), esse espetáculo oferece uma imagem particularmente feliz da experiência dolorosa que podem ter, no mundo social, todos aqueles que, como o contrabaixista no meio da orquestra, ocupam uma posição inferior e obscura no interior de um universo prestigioso e privilegiado, experiência tanto mais dolorosa, sem dúvida, porque este universo, do qual eles participam demonstra seu relativo rebaixamento. Uma breve citação retirada do texto de Patrick Süskind (1984, pp. 46-47) expressa bem o sentimento do seu personagem:

“Não que os senhores pensem que estou com inveja. Inveja para mim é um sentimento estranho: eu sei qual é o meu valor. Mas tenho um sentido para a justiça, e uma coisa nesse negócio de música é absolutamente injustiça: o solista receber uma enxurrada de aplausos. (...) o maestro é ovacionado: ele aperta a mão do primeiro-violino pelo menos duas vezes; às vezes, a orquestra inteira se levanta da cadeira... E como contrabaixista não dá nem pra você se levantar direito. Como contrabaixista – me perdoem o termo – você é, em todos os sentidos, uma merda!”

Prossegue em seu monólogo o personagem do livro: *“é por isso que eu digo, a orquestra é a imagem da sociedade. Porque aqui como lá, aqueles que de qualquer modo já fazem o trabalho*

sujo são ainda por cima desprezados. Inclusive, na orquestra, é ainda pior do que na sociedade, porque na sociedade – teoricamente falando – eu ainda teria a esperança de alguma vez subir na hierarquia e um dia olhar da ponta da pirâmide para baixo e ver a multidão abaixo de mim ... Eu teria a esperança, quero dizer... Mas na orquestra não existe esperança. Nela impera a hierarquia cruel do saber, a péssima hierarquia da decisão uma vez tomada, a hierarquia medonha do talento, a hierarquia inabalável, natural e física das vibrações e dos sons; nunca entrem para uma orquestra!...”

Aqui poderíamos discorrer sobre diversos aspectos referentes ao trabalho na sociedade contemporânea. Para o momento, nos limitaremos a pontuar que a reação dos amigos de Kauã e dos pais dos colegas de Jaime parece confirmar a tese de Bajoit e Franssen (1997, p. 79) de que “o modelo tradicional de trabalho é ainda bem presente e desejável para muitos jovens, mesmo tendo-se tornado mais ou menos difícil de praticar”. Apesar de toda dificuldade, os entrevistados demonstram que têm procurado se afastar um pouco desse modelo cultural, apostando em novas formas e orientações para o trabalho que seja rentável, garantindo seu sustento, mas que possibilite também uma satisfação pessoal.

Podemos sugerir que, da mesma forma como acontece no mundo do futebol, o combustível que impulsiona a permanência de vários integrantes nas bandas mirins é a possibilidade de um dia ocuparem as posições de seus ídolos e mestres: “*quando no ensaio na rua, quando, nas ruas, ensaios, shows, as pessoas chegam cumprimenta, e aí, Patinho! Como é que você está, cara?*”⁹³ (...). Ao observar o tratamento que este músico recebia do público e da comunidade, um dos entrevistados, Kauã, ainda criança, alimentava o desejo de ocupar aquele lugar no futuro: “*e você de fora sendo criança, você vendo aquilo e querendo se enxergar naquele patamar também. E era isso a minha visão de Banda Erê, (...) e de outros amigos meus que hoje são Band’Aiyê. Eu mesmo deixei o cabelo crescer cinco vezes, (...) porque eu queria ser rasta.*”⁹⁴ *Eu queria ser rasta igual ao Patinho (...), ao Nivaldo(...)*”.

⁹³ Patinho é o nome artístico de Clemerson Figueiredo, que fez parte da Primeira Geração da Banda Erê, tornando-se depois o regente da Banda. Patinho usa cabelo com *dreadlock*, sendo alvo de admiração não apenas de seus ex-alunos, como de seu mestre Nivaldo. Há alguns anos, o músico reside na França, em *Marseille*, onde desenvolve vários projetos ligados à percussão, dentre eles *Tambores do Mundo*, juntamente com o regente Mário Pam que, no período do carnaval ministra estágio de percussão e dança afro em Salvador. Durante nossa estadia na França, tentamos realizar a entrevista com o referido músico. Apesar de estabelecermos vários contatos, por e-mail e telefone, não tivemos êxito em nosso propósito.

⁹⁴ Pinho (2004) explica que o aparecimento de *dreadlocks* na Jamaica acabou representando um dos momentos mais importantes e bem conhecidos de criação de uma nova referência estética, ao inverter os significados então negativos do cabelo “duro”. Os rastafáris rebelaram-se contra o sistema dominante através do cultivo de longas e terríveis

Finalizamos esta seção, apontando que os relatos de Kauã, Roberto e Iara revelam dimensões importantes em suas trajetórias: a passagem da banda mirim para a adulta representa mudanças de *status geracional e profissional* no interior da Agremiação, ou seja, sair da condição de criança e aprendiz para se tornar adulto e um profissional da música. Significa, também, a possibilidade de realizar viagens, nacionais e internacionais, sair na mídia, e passar a receber uma remuneração pelas apresentações, pois “*na Banda Erê (...) não recebia cachê*”. Agora na condição de músico da *Band’Aiyê*, relembra Kauã, ainda com euforia: “*porra, eu vou ter cachê!*”

Como se constroem as relações entre o trabalho voluntário e profissional no campo artístico? Bercot, Divay e Gadea(2012) analisam essa relação, em alguns mercados de trabalho particulares, como o do espetáculo, no qual se observa a alternância entre o estatuto de trabalho de voluntário e de trabalho remunerado. A condição de voluntário revela uma posição híbrida, pois os envolvidos são meio amadores e meio profissionais. Resta-lhes a esperança de conduzir uma carreira e uma trajetória, visando, no futuro, atingir o estatuto de profissional e, conseqüentemente, fazer jus a uma remuneração.

3.2.3 Manoela: “*Esse negócio de mulher tocar tambor!*”

“Para menina! Eu acho que é mais difícil, pois ela está chegando no ambiente do qual é como se fosse futebol, o homem acha que está dominando, mas também eles respeitam quando chega uma mulher, porque a mulher faz bem feito, entendeu? A mulher ela se aplica.” (Jaime, músico percussionista, 17 anos)

“*Aqui em casa ninguém gosta de música!*”

“*Só eu sou da música*”, assim Manoela, aos 28 anos, mesmo desencorajada pelo ambiente familiar (“*meu pai não gostava, quando via eu fazendo batuque, começava a xingar. Meu pai não gostava de zoada, não gostava de nada!*”), nos revela a sua paixão pela música percussiva, “*eu não desisto da música, não tem como, já está no sangue*”. Nesse universo desfavorável, encontra alento na sobrinha, pois “*ela adora fazer um batuque, desde dois anos, adora fazer um batuque*”; e no apoio que recebe da sua mãe: “*sempre tive ajuda da minha mãe*”. Seus irmãos

(dreadful) tranças, impossíveis de serem desfeitas. Com esta postura, desafiam ao mesmo tempo a ideia de que *cabelo de homem e cabelo de negro* deveriam ser cortados e mantidos curtos. Para os rastas, aquilo que é feito para a Babilônia (denominação dada ao sistema capitalista, no qual se reproduz a desigualdade e a opressão) é bonito para a filosofia de vida rastafári. No Brasil, os *dreadlocks* tornaram-se um elemento fundamental da estética afro.

realizam atividades profissionais bem distintas da sua, sendo que três deles trabalham como motoboy e uma irmã como técnica em enfermagem.

Diferentemente de Jaime, o contato inicial de Manoela com o universo percussivo não ocorreu por meio da religião, e sim através de uma organização cultural. Aos nove anos de idade, ela se aproximou da música percussiva “*lá no Pelourinho, com a banda que a Mônica [Kalile] tinha que era [chamada] Kallundu*”; passou, em seguida, para a *Kallundetes* e depois ingressou na Banda da Mulherada. As informações sobre os cursos que aconteciam no Pelourinho eram obtidas “*através de Jornais*” ou, como nos relata, por intermédio das “*pessoas que sabiam*” que ela “*gostava de tocar*”. Assim, “*algumas meninas que acompanhavam a Benção sempre traziam papelzinhos, folhetos*” o que acabou por despertar o seu interesse pela música (“*eu me interessei e fui*”).⁹⁵

As redes de apoio, particularmente dos amigos, também foram utilizadas por Manoela para viabilizar o seu deslocamento, que fazia sozinha, ainda criança, do bairro Engenho Velho de Brotas, onde ainda reside, até o Centro da cidade de Salvador: “*minha mãe me botava aqui no ponto de ônibus aí as meninas me pegavam lá, de lá eu seguia. Quando terminava [a aula] (...) meu professor de música e quem me ensinou a tocar, me colocava no ônibus e aí vinha pra casa*”. Nesta época, segundo nos descreve a entrevistada, não contava com nenhum tipo de bolsa ou auxílio financeiro público, restando apenas recorrer aos recursos familiares: “*nunca tive ajuda*”, assim “*quem sempre bancou meu transporte foi a minha mãe*”.

Em busca de aperfeiçoamento, no ano de 1990, Manoela, aos 18 anos, passou a frequentar as Oficinas do Bloco Araketu, em Periperi, onde permaneceu por quatro anos. Estas oficinas, que aconteciam uma vez por semana, pela manhã, eram “*para (...) fazer aula de música (...); se aperfeiçoar (...)*”. Aprendia vários ritmos, “*só não pagode*”.⁹⁶ Com satisfação nos revela em nosso segundo encontro, em janeiro de 2012, que nas oficinas do Araketu teve como professor Magary Lord, considerado a grande revelação da música baiana no verão de 2011-2012.

O sucesso alçando por este percussionista, que se tornou também cantor e compositor, é apontado por vários dos entrevistados como um exemplo de alguém que soube insistir no seu sonho e, com paciência, enfrentou todos os percalços da carreira artística e agora, depois de dez

⁹⁵ A festa da Benção ocorre todas as terças-feiras no Centro Histórico de Salvador.

⁹⁶ Como em outras entrevistas (músicos e dançarinos), o ritmo pagode tem sido avaliado negativamente por conta das letras das suas músicas (muitas vezes marcadas pelo apelo sexual, coisificação e/ou desqualificação das mulheres), apesar de ser um gênero musical que tem contratado vários dançarinos e músicos. Ver Santos, Marcelo Joel (2006), em sua dissertação de mestrado, **Estereotipo, preconceito, axé-music e pagode**.

anos na carreira como músico, está colhendo os frutos da sua dedicação e do seu esforço. “*Ele perseverou*”, nos disse Amauri Xavier, um dos diretores e produtor musical da Banda Primazia, na qual Magary teve uma rápida passagem, na década de 1990, logo após a sua saída da Banda Timbalada.

Esta instrumentista se considera com uma boa formação: “*minha formação atual é bem avançada, porque eu me interessou muito para o lado de música*”. Atesta o seu nível de conhecimento afirmando que toca “*todos os instrumentos de percussão*”: o timbau, o tamborim, a marcação, a caixa. Apesar disso, nos revela: “*quero aprender mais do que eu já sei*”. Apresenta apenas uma limitação na sua formação, ou seja, não sabe cantar e dançar, pois seu “*forte é sim tocar*”, mas de qualquer forma “*dança tocando*”.

A ênfase que Manoela dá ao fato de tocar dançando tem sentido, pois, como explica Freitas (2008), nas práticas percussivas afro-brasileiras a gestualidade ocupa lugar de destaque. Os gestos realizados pelos músicos possuem funções musicais, visuais, sociais e rituais. Para que um iniciante possa tocar um ritmo com “sotaque” adequado, é preciso não somente dominar o instrumento e saber executar uma linha rítmica, mas entender e vivenciar o gesto musical que o produziu. Assim, a música percussiva é fundada na relação intrínseca estabelecida entre gesto, som e movimento, sendo recriada em cada *performance* pelos corpos dos batuqueiros e dançarinos. Não por acaso, seria raro ver um percussionista popular totalmente estático, ou um batuqueiro de alfaia no maracatu que não mexa os braços, ou os participantes de um bloco afro-baiano que não dancem as coreografias associadas aos arranjos musicais. Portanto, para a pesquisadora, existe uma expectativa gestual e social ligada a cada tipo de *performance*, determinada por códigos e contratos sociais.

“*Esse negócio de mulher tocar tambor!*”

“*Os homens dos outros grupos de percussão não gostam da presença das mulheres, fazem cara feia*”, nos revela Manoela, com relação ao tratamento dispensado às bandas de percussão exclusivamente femininas. Pois “*eles [os homens] não gostam, eles dizem que a gente mulher tem que estar na cozinha, esse negócio de mulher tocar tambor! Tem que estar na cozinha, lavando roupa, fazendo comida*”.

Manoela nos descreve um episódio através do qual procurou demonstrar a resistência, intolerância e desrespeito dos percussionistas masculinos com relação à presença feminina nesse

campo de atuação, ocorrido na primeira Caminhada “Todos os Tambores”, da Liberdade ao Pelourinho,⁹⁷ com a presença de 80 mulheres percussionistas. De acordo com o seu relato, parece que elas não foram bem recebidas em um universo que até pouco tempo era exclusivamente masculino: “*you precisa vê os caras metendo tambor, balançando para a gente não conseguir tocar, a gente ficou insistindo na caminhada, foi daí que surgiu a Mulherada, foi daí que surgiu a ideia de Mônica Kalili fazer as Mulheradas*”. Mesmo não sendo remuneradas para tocar, estas percussionistas, de forma voluntária, participaram do evento com o objetivo de marcar o espaço das mulheres em um universo hostil à sua presença: “*a gente foi para poder desafiar eles mesmo. Foi como um desafio!*” Apesar de existirem várias bandas “*só de mulheres*”, falta para Manoela articulação entre as percussionistas: “*não somos articuladas ainda (...) é uma lá outra cá*”.

Diante do nosso questionamento (temos tantas percussionistas em Salvador!?), a entrevistada nos esclarece: “*sim têm muitas, só não têm oportunidade, e tem umas que desistem, chegam no meio do caminho desiste, e eu nunca desisti dos meus objetivos*”. Além do mais, a rede social vai funcionar nesse chamado, pois “*foi colocando anúncio e uma ia chamando a outra*”. Acrescenta, também, que entre essas percussionistas, “*têm algumas que são formadas e têm algumas que não são, têm o dom de tocar mais não têm a formação*”.

Pelo que nos conta Manoela, não é tão fácil conseguir uma colocação como percussionista em uma banda mista, pois “*tem que ter o conhecimento de uma pessoa para a (...) jogar você lá*”. Quanto à *performance* das instrumentistas do sexo feminino, a entrevistada observa algumas particularidades: “*vejo diferença no tocar entre homens e mulheres*”, porque, “*assim a gente mulher já chama mais atenção do que eles tocando, a gente chama muita atenção tocando, na maquiagem, no penteado entendeu? No jeito de se vestir, na atenção que a gente dá ao público*”. O que podemos deduzir sobre as dificuldades e particularidades que envolvem a atuação das percussionistas? A postura adotada no episódio, acima relatado, seria, por parte dos homens percussionistas, medidas de controle ou proteção ao espaço no mercado de trabalho?

A perspectiva apresentada por Manoela, com relação às questões de gênero no universo da música percussiva, não se assume na mesma dimensão para outros entrevistados. Kauã avalia que “*na percussão as mulheres deram um avanço bem grande*”. Lembra que o mestre Negoinho do Samba criou a Didá, incentivando “*as mulheres a aprender a percussão*”. No que diz respeito

⁹⁷ Em 20 de novembro de 2000, teve início em Salvador, para celebrar Zumbi dos Palmares, a Caminhada da Liberdade, que sai do Bairro da Liberdade em direção ao Pelourinho, com a participação de diversas entidades ligadas à questão racial.

à *Banda Erê*, a quantidade reduzida de mulheres tocando pode ser atribuída ao fato de que as meninas só queriam entrar para dançar: *“eu quero dançar, eu quero dançar e algumas meninas queriam tocar”*. Mas entre aquelas que seguem o caminho da percussão, essas *“(...) são tratadas de uma forma bastante especial, o figurino, a roupa delas são bem estilizadas, por Dete Lima”*, uma das diretoras do bloco e quem cuida dos figurinos.

Iara, em seu relato, apresenta uma trajetória no campo da percussão bem mais positiva do que a da sua colega Manoela: *“às vezes, existe um tratamento até maior para a gente, é assim, tem aquele cuidado, até nossos colegas que tocam do lado da gente têm um certo cuidado com a gente, não quer que ninguém maltrate”*. Ela passa a nos explicar que *“em algumas escolas de percussão, ou seja, em algumas bandas você não vê muita mulher tocando lá assim”*; no Olodum, aponta para a presença apenas de uma mulher tocando na banda no show. Essa situação, segundo ela, é diferente no Ilê Aiyê, pois são três percussionistas que integram a banda principal, *“às vezes as três estão juntas tocando, ou então reveza, duas tocam e uma fica para tocar em outro show. No meio de um monte de homens, mas é normal, é mesmo que estar no meio de uma família”*.

Entre os poucos estudos que analisam a música baiana quase não encontramos enfoque sobre a perspectiva de gênero. Guerreiro (2000), sem aprofundar muito esta discussão, aponta que, em Salvador, a presença feminina no universo tradicionalmente masculino da percussão foi inaugurada por Mônica Millet, neta de Mãe Menininha do Gantois, ao receber em 1976, o convite de Maria Betânia para participar do seu disco *Pássaro proibido*. Dando sequência à sua carreira, ela foi integrar as bandas de Gal Costa e Marisa Monte. A formação de Mônica em percussão, como aconteceu com Jaime e Kauã, ocorreu no terreiro do Gantois, ao aprender os ritmos dos orixás, que lhe deram base, como ela mesma informa, para tocar qualquer outro ritmo. Nos anos 1990, surgiu a primeira bateria de mulheres da cidade, a do afoxé Filhas de Oxum, que é uma versão feminina do afoxé Filhos de Gandhi.

Para Guerreiro, é difícil precisar as razões que determinaram esse tipo de sexismo, mas arrisca a apresentar alguns fatores: o primeiro deles seria a contingência histórica que está ligada às origens da percussão na Bahia, desenvolvida em espaços rituais. Há um elemento comum tanto à música ritual do candomblé e a da capoeira quanto ao ambiente percussivo profano: os homens tocam os instrumentos. Além disso, a perseguição policial que sempre acompanhou de perto, durante décadas, as manifestações culturais negras, sagradas ou profanas, implicou o

posicionamento marginal que a percussão popular ocupou, mesmo quando estava livre das criminalizações. O peso dos instrumentos também dificultava a presença feminina, os antigos tambores eram construídos em madeira e couro. A redução do peso dos instrumentos, o que, para Guerreiro, é mais um reflexo do casamento da música percussiva com a produção empresarial, facilitou o manuseio dos corpos feminino. Mestre Neguinho do Samba vai ser um dos responsáveis pelo movimento de incorporação das mulheres no âmbito da percussão ao criar a Banda Didá.

“Quando a gente não tem o instrumento, a gente inventa!”

Verificamos, por meio da análise das trajetórias, que um dos grandes problemas enfrentados pelos percussionistas, como acontece com outros instrumentistas, começa pela propriedade e a posse dos instrumentos. Essa situação é em decorrência, segundo todos os entrevistados, das condições socioeconômicas. Como indica Manoela, os instrumentos de percussão são caros para aqueles que não têm recursos financeiros, o que acaba dificultando o acesso para que as pessoas interessadas possam aprender a tocar ou até mesmo conseguir uma vaga no concorrido mercado de trabalho na música (*“às vezes, você liga para a pessoa tocar e ela diz não dá para mim porque eu não tenho o instrumento”*). Dessa forma, é preciso usar a criatividade para driblar a falta dos instrumentos, lembrando-se que seu professor dizia: *“quando a gente não tem instrumento, a gente inventa”*. Seguindo esta orientação, comenta de forma descontraída: *“quantos pratos eu já quebrei aqui em casa fazendo batuque? Quantos vidros de carros eu já quebrei”?* (risos).

A ausência dos instrumentos é extremamente prejudicial ao desenvolvimento da carreira do músico. Como explica Roberto: *“você já viu pedreiro sem a colher de pedreiro? Tem que ter o equipamento”*. As estratégias utilizadas para a superação desse problema, relatadas pelos entrevistados, foram diversas. No caso de o grupo ou banda não ter todos os instrumentos, a exemplo da Mulherada, é possível recorrer a alguns amigos que emprestam ou alugam lá no Pelourinho. Outra estratégia para suprir a carência dos equipamentos é estudar pelas partituras, explica-nos: *“coloca o som no computador e escuta e vai acompanhando com as mãos e os pés”*. Contudo, faz uma ressalva, *“o bom profissional tem que ter o instrumento”*.

Essa questão foi abordada também por Kauã: *“todos os músicos precisam ter o material [ou seja, os instrumentos de trabalho], mas antigamente não precisava muito, porque a maioria*

das bandas tinha o material de percussão". Esse é um requisito que pesa, segundo o entrevistado, no processo de seleção para tocar em uma banda ou grupo musical: (...) *"não adianta você ter um timbau, a banda vai viajar e precisa de um par de congas, três surdos e duas bacorinhas. Aí você fala, 'eu tenho um timbau', aí beleza! O outro fala, 'eu tenho um trio de conga, um timbau, e três surdos', aí aquele que falou que tem isso nem toca o que você toca, entendeu? Ele tem os instrumentos (...) mas ele não toca no mesmo patamar (...) percussão que você, mas ele tem o material, ele vai ficar, (...). Acredita que o dono da banda "não prefere ficar com o músico que tenha um histórico, que tenha um currículo, que toca bem, ele pensa do lado dele (..) como empresário, como dono de banda..."*

Vejamos como Roberto vai resolver a questão de não possuir seus instrumentos de percussão, na medida em que *"nessa época ganhava um pouco menos do que o colega ao lado porque ele tinha o equipamento"*.

"Um amigo me emprestava o material dele quando ele não ia tocar, depois dele foi um amigo meu que mora no [bairro do] Garcia. Aí eu comecei a juntar meu dinheirinho, eu comecei a guardar o dinheiro, na época era muito difícil porque o material era vendido em dólar. Meu primeiro repique quem me deu foi a minha mãe, com o dinheiro das férias que ela teve (...). Meu tio foi na loja comigo comprar o meu primeiro timbau, ele tirou no cartão de um amigo, eu não tinha instrumento, o carnaval iria começar e eu não tinha o instrumento".

"As pessoas veem a gente com outra visão"

O reconhecimento público pelos seus conhecimentos percussivos, remete-os a outra categoria social: artista. Como nos disse Manoela, *"as pessoas veem a gente com outra visão, as pessoas veem a gente na televisão, aí liga para o celular e diz vi você na televisão, deixam recado no Orkut"*. Os comentários dos vizinhos com sua mãe (*"eu vi sua filha, legal e tal"*) eram mais um incentivo para seguir na carreira de musicista.

Seu contentamento é visível por desfilar no Carnaval de Salvador: *"só os flashes, esse ano mesmo a gente saiu na revista Contigo, nos sites do Bol, do Terra. Foi sucesso total!(...)*. Assim, considera que o carnaval de 2010 *"foi melhor do que o ano passado, (...) foi mais divertido"*. Neste Carnaval, o grupo da Mulherada estava à vontade, pois o tema foi a Lei Maria da Penha: *"a*

gente trabalha com a questão da violência doméstica, e teve muita visibilidade, e a irmã da Maria da Penha estava com a gente em cima do trio da Mulherada”.⁹⁸

Não só para Manoela, como para as outras percussionistas, a presença da família nos eventos é muito importante, pois demonstra o nível de valorização pelo trabalho que ela está executando: *“fico muito feliz quando alguém da família vai me prestigiar”*. Ela nos conta que alguns maridos das colegas, *“dão apoio, têm shows eles gostam, tem outros que não vão”*. No seu caso, ressalta que durante o carnaval sua família participa, sai todo mundo no bloco (irmãos, primos, mãe, sobrinha).

“Tenho vontade, é muita, de crescer lá fora”

Manoela demonstra muita vontade em viajar para participar de shows, eventos no exterior: *“não tive oportunidade, mas tenho vontade, é muita, de crescer lá fora”*. Os relatos das amigas, de que o músico *“lá fora (...) é mais valorizado”*, acabam sendo um incentivo para ele almejar sair do Brasil para trabalhar em outro país. Além disso, representa uma oportunidade para aperfeiçoamento, crescimento musical e financeiro. Lamenta o fato de não ter participado da turnê da Mulherada, durante 15 dias pelos Estados Unidos, entre os anos de 2003/2004, pois *“nessa época (...) tinha saído”*. Não tivemos a oportunidade de indagar qual teria sido o motivo da sua saída e depois do seu retorno para a Mulherada.

Surge neste momento a oportunidade de relatar a experiência de outra percussionista, também do grupo a Mulherada, sobre a sua participação em uma turnê internacional. Cibele, no início, se aproximou da dança afro e da dança folclórica, aos 12 anos, participando da ala de dança do Bloco Malê Debalê. Assim, foi *“crescendo neste meio”* e passou *“a fazer (...) um curso de quatro meses de qualificação profissional que incluía percussão”*. Posteriormente, ao conhecer *“o pessoal da Mulherada”*, recebeu o convite para fazer um show com elas, e dessa forma começou *“(…) a deslanchar no mundo da música de percussão”*, aos 19 anos.

Sua primeira turnê foi para os Estados Unidos, quando para ela *“uma porta (...) se abriu e não ia se fechar, porque (...) queria mais, tinha proposta de ir pro México”*. Explica-nos que foi

⁹⁸ A Lei 11.340, de 7 de agosto de 2006, conhecida com Lei Maria da Penha, cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 20/02/2012.

um “*nervosismo puro*”, pois sua mãe “*ficou doida*”, sem querer deixá-la viajar. Enfatiza que “*não imaginava que seria dessa forma, nunca imaginava que iria pisar*” os pés nos Estados Unidos “*para fazer o que*” gostava. Tinha “*a ideia de muitas colegas que chegavam de lá, que muitos vão para lá para se prostituir, (...) não pensava desta forma e achava que (...) cada um faz o que quer*”. Com grande entusiasmo, repete várias vezes: “*foi uma experiência muito boa*”. E finaliza: “*eu tenho passaporte até hoje e sou louca para viajar de novo*”.

Retornando ao caso de Manoela, a sua inserção na banda a Mulherada não se limitava ao âmbito musical, ela atuava como “*diretora administrativa*” e ainda como monitora, dando aulas de percussão “*quando aparecia*”. Em todas as ações da organização o recorte de gênero era central, com ênfase na questão da violência contra as mulheres: “*a gente trabalha com a violência doméstica, trabalha muito com a questão da violência contra a mulher*”. Ficamos sabendo, em nosso segundo encontro, em 2012, que Manoela, assim como Cibele, deixaram, no final do ano de 2010, a Mulherada, pois, como nos disseram, não estava dando mais certo participar do Grupo.

Segundo Kauã, sair do Brasil para participar de shows e turnês constitui uma oportunidade de divulgação do trabalho do artista: “*para o músico (...), como eu posso dizer, numa linguagem mais popular, vender o peixe dele, porque ali é a hora que você foi com a entidade* [o entrevistado se refere à banda, ao bloco afro e outro, organizações que contratam os músicos], (...), *ali é a sua hora de fazer o contato*”.

Podemos inferir, pela fala de Kauã, que estas viagens são “*importantes para o currículo, engrandecer o currículo*”; mas também seria o momento para se estabelecer suas redes sociais, de fazer seu *network*, “*hora também de vender seu peixe*”. Concluiu nestes termos a sua argumentação: “*você está ali para trabalhar, tá! Para trabalhar com sua banda; para fazer seu show, tá! Mas ali você está também aberto ao mundo de conhecimento, de trocar informações, de intercâmbios, de fazer contatos*”. Entende que esses contatos são relevantes, pois: “*um dia você pode ir para um país desses e ter pessoa que você possa contar*”.

Já fiz até um “minhaeiro”⁹⁹

Evidenciamos, assim, a sua preocupação em estabelecer suas “redes sociais de cooperação” (BRITO, 1996), que possam contribuir futuramente no processo migratório. Essa postura de buscar novos contatos não é adotada por todos os músicos, segundo o nosso entrevistado: *“aqui na banda tem muita gente que é assim, (...) fica meio com medo, sei lá. Eu não sei, eu vejo dessa forma, para mim quanto mais contatos você tiver melhor”*.

Dando um exemplo, conta-nos sobre o primeiro *workshop* que organizou em Salvador para um grupo de cinco australianos, em 2010. Este trabalho só aconteceu, segundo ele, por conta de *“uma amizade”* que fez, durante um show que o Ilê realizou no Timor Leste, com três capoeiristas (dois brasileiros que moravam na Austrália há 10 anos e um Venezuelano). A conclusão de Kauã é a seguinte: *“se eu não conversasse com eles, conversasse mesmo, e a gente não entrasse numa amizade, numa sintonia legal, esse workshop que aconteceu comigo não iria acontecer. Se eu não entrasse em contato com eles, se eu ficasse só acanhado, com vergonha, não quero fazer amizade, não sei o quê, eu iria ser mais um, entendeu”?*

Os planos mais recentes de Manoela, no âmbito da música, que nos foram revelados em nosso último encontro (janeiro de 2012), é aprender a tocar bateria, pois já toca percussão desde os nove anos de idade e *“de lá para cá”* nunca mudou. Como não tem uma bateria, vai para casa dos amigos que possuem o instrumento para estudar com eles. A alternativa encontrada por ela é pesquisar na internet e começar a ler as partituras. Além disso, para atingir este objetivo de tocar bateria, ela vem juntando *“um dinheiro”* e já fez até *“um minhaeiro”* pensando em comprar esse instrumento.

Diferente da maioria dos músicos percussionistas, como por exemplo, Kauã, Iara, Roberto, Cibele, e outros, Manoela sabe ler partitura de música, graças ao curso que realizou com o professor Jorge Sacramento, na UFBA, o qual classifica como uma experiência *“muito boa, aprendi muito”*. Chama a nossa atenção para o fato de ter concluído o curso e recebido sua certificação: *“fiquei até o final do curso, recebi o certificado e tudo”*.¹⁰⁰

Sobre este projeto da Escola de Música da UFBA, Kauã lamenta o fato de não ter participado (*“eu não alcancei”*), salienta a sua frustração por ter perdido a oportunidade: *“assim tem muitos adolescentes e muitos jovens, como eu, que sempre quis ter essa oportunidade,*

⁹⁹ Na Bahia é comum as pessoas utilizarem o nome “minhaeiro” para se referir ao termo mealheiro, que significa caixinha ou pequeno cofre onde se vai guardar dinheiro ou se deseja economizar (MICHAELIS, 1998, p. 1339).

¹⁰⁰ Manoela se refere ao curso de Extensão da EMUS.

entendeu? Pô, de você chegar e ‘você vai para onde agora de tarde’”? E a pessoa responder: “(...) ‘eu vou para UFBA’. Eu tenho estágio na UFBA’, entendeu”? Ele nos revela que o desejo de fazer o curso “*não é por causa do nome UFBA*”, apesar de reconhecer que “*o nome pesa sim*”; mas acima de tudo por “*você estar fazendo um estágio, você está ali e você saber que (...) pode alcançar outro patamar artístico*”.

Outro desejo que alimenta é aprender a ler partituras e nos sinaliza que “*tocar com partitura é até mais fácil do que tocar sem a partitura. Porque a partitura você segue, você está com o papel ali e você vai seguir aquilo ali, você vai saber a hora da convenção, vai saber a hora de parar porque está tudo escrito*”. Então (...) “*acho que eu vou me sentir, como eu posso falar, (...) quando eu aprender a ler partitura eu já vou dar um avanço na minha percussão*”.

Kauã aponta, ainda, que um percussionista não pode tocar apenas um instrumento: um percussionista tem que se aprofundar, tem que tocar vários instrumentos; agora existem alguns que são mais ou menos limitados. No universo de instrumento da percussão, ele toca: tamborim, pandeiro, tantã, surdo ou marcação, timbau, caixa ou tarô e vários efeitos. Toca alguns instrumentos com menor habilidade: “*a bateria eu arranho um pouquinho assim, mas eu não sou bom*”. Assim, considera que “*ainda falta muito para eu aprender*” no universo percussivo.

“Eu sempre fui uma pessoa que fez outras coisas”

Precisamos reconhecer que “*a forma como se inserem os diferentes grupos populacionais no mercado de trabalho retrata uma faceta fundamental da desigualdade*” (CASTRO, 2004, p. 291). Como dissemos no capítulo anterior, ao associarmos as variáveis – geração, gênero e cor/raça – amplia-se a desigualdade, haja vista que as jovens negras enfrentam ainda maiores dificuldades para conseguir uma colocação no setor produtivo (CORROCHANO, et al., 2008). O emprego doméstico é o lócus de inserção das jovens negras, configurando-se como uma das únicas alternativas ocupacionais para estas trabalhadoras (DIEESE, 2008). Assim, é possível afirmar que entre os trabalhadores em geral, as mulheres negras encontram-se em situação mais precarizada (IPEA, 2008).

A fala da entrevistada “*faço todas as coisas que uma dona de casa faz*”, revela que, como acontece com outras mulheres, a atuação profissional no espaço público, nesse caso na música, não a libera de outras tarefas domésticas, tradicionalmente atribuídas às mulheres em nossa

sociedade: “*acordo, quando não estou no Pelourinho estou aqui em casa, faço todas as coisas que uma dona de casa faz, serviços domésticos*¹⁰¹, *reservo a parte da tarde para estudar*”.

No caso dessa percussionista, como seus rendimentos como instrumentista não eram suficientes para mantê-la, ela, como outras jovens negras na sua mesma condição social, nos conta que sempre faz várias atividades para obter renda: “*eu entregava roupa ‘de ganho’ [transportava a roupa de alguém que prestava serviço como lavadeira], fazia faxina, sempre, sempre conciliando, quando não estava em um lugar estava em outro*”. Diante dessa realidade, uma das coisas mais importantes desde o nosso último encontro, em 2010, foi ter conseguido um emprego para trabalhar em uma escola com a carteira assinada.

Por fim, Manoela relembra-se de que, na trajetória da banda da Mulherada, não foi possível contar “*apenas com mulheres tocando tambor*”, pois, às vezes, não encontravam meninas que pudessem tocar todos os instrumentos, como no caso dos instrumentos de corda, sendo necessário buscar alguns homens para compor a banda. Assim, vemos que seria plausível pensar que, entre outras razões, as questões econômicas têm dificultado o acesso à aprendizagem de outros instrumentos, tais como teclado, bateria, guitarra, baixo, sax, inibindo aos jovens pobres (homens e mulheres) o acesso e a ampliação do seu universo de possibilidade no campo artístico. O depoimento de Manoela sugere que diversas são as estratégias utilizadas pelas jovens percussionistas baianas para o ingresso e a permanência no campo de trabalho onde sua presença, até bem pouco tempo, era tão “*inusitada*”.

Pensando o futuro: Jaime, Kauã, Manoela

Ao finalizarmos as entrevistas questionávamos aos sujeitos envolvidos na pesquisa quais seriam os projetos futuros e se esses passariam pelo campo da música. As repostas indicaram, em sua maioria, o desejo de permanecer no campo artístico, exclusivamente, ou conciliando com outras atividades. Vejamos:

Jaime, que cursava o terceiro ano do Ensino Médio, entre as suas pretensões profissionais, menciona o desejo de realizar o curso em Plástico no SENAI, de um lado “*por causa do projeto*”, já que trabalha com materiais recicláveis; e do outro “*por conta do emprego*”. Seus

¹⁰¹ Os “afazeres domésticos”, como indicam Bruschini e Lombardi (2007), abrangem desde atividades manuais rotineiras até atividades mais intelectuais, relativas à administração e gerenciamento da unidade doméstica e os cuidados com os filhos e demais familiares.

planos, segundo nos informou, é buscar uma estabilidade financeira, para depois fazer música na universidade, apesar de seu pai desejar que ingresse no curso de Direito. Justifica a adoção dessa estratégia pelo fato de o campo da música ser muito difícil, mesmo apontando seu tio “*como um exemplo de alguém que vive de música*”. Apesar dessa avaliação negativa sobre o campo de atuação para os músicos, diz que Salvador tem potencial para o trabalho desse tipo de profissional, por ser uma “*cidade turística e festeira*”.

A análise sobre as perspectivas do mercado de trabalho no campo artístico, na visão de Jaime, como a da maioria dos entrevistados, reforça a ideia de que “o turismo e o lazer compõem um campo importante na economia simbólica e monetária da Bahia”, o que acaba contribuído para projetar o Estado, no âmbito nacional e internacional, por meio da “afirmação de uma forte marca da Bahia ligada às festividades populares e às atividades lúdicas” (SANTOS, 2011, p.157).

Por sua vez, Kauã, em busca de uma “*experiência nova*”, planejava viajar para São Paulo, logo após o carnaval de 2012, e lá pretendia permanecer por dois ou três meses, a depender do mercado de trabalho. Para concretização de seus projetos, aponta como imprescindível toda uma rede social ou, em seus termos, “*os contatos, ou uma base*”, pois seria difícil chegar a São Paulo sem conhecer ninguém. Ele nos revelou que a sua base em São Paulo são quatro jovens: uma moça, que conheceu no Senegal e trabalha com projetos sociais em favela, envolvendo o grafite; uma modelo; uma vendedora que mora com os pais, mas está prestes a mudar para viver sozinha, e esta é que irá recebê-lo (“*não pode chegar, tem que ter um lugar para ficar, tem que ter um teto*”); e um rapaz que também conheceu no Senegal e que trabalha com grafite.

Outro contato importante, segundo o entrevistado, aconteceu durante a gravação do videoclipe do Ilê, agora em janeiro de 2012, com o *Rapper* que está fazendo o maior sucesso no Brasil neste momento: o Criolo. Explica-nos que já conhecia as músicas dele, pois tinha visto seu trabalho no site, porém, os demais músicos da banda não o conheciam e não o imaginavam daquele jeito, pois no universo dos *rappers* geralmente os cantores são negões e “*Criolo não é branco, mas em comparação a mim e a você* [se refere aqui à pesquisadora], *ele é branco*”. Este rap ficou de apresentá-lo ao percussionista da sua banda, sendo esta uma oportunidade que ele considera importante, pois, sem este apoio, ele, Kauã, seria apenas mais um “*percussionista em São Paulo*”.

Para concretizar seu projeto de viajar para São Paulo Kauã tem feito alguns sacrifícios. Por exemplo, neste verão, diferente dos anos anteriores, ele não tem participado das diversas

festas que acontecem pela cidade de Salvador nesse período: *“fica sabendo das novidades pela internet”*, visto que para ir aos eventos, que são muitos nesta época do ano, os custos são altos: *“a ida vai de buzù, mas na volta tem que pegar um táxi e se encontrar uma preta bonita, já vai ter que gastar!”*, assim, tem preferido ficar em sua casa.

Por fim, os planos futuros de Manoela que, durante toda a sua trajetória escolar conciliou a música com os estudos até concluir o Ensino Médio, é realizar um curso superior na área de petróleo (perfuração de gás e petróleo ou de auxiliar de plataforma), pois se identifica com essas profissões. Pretende, assim, conciliar esta nova atividade profissional, desenvolvida no turno da manhã, com a faculdade, à tarde, e tocar à noite e nos finais de semanas. Manoela faz questão de nos dizer que não pretende deixar a música, pois em suas palavras: *“se eu deixar a música, acho que eu morro, está no sangue”*.

Neste capítulo procuramos compreender o universo da música percussiva no Brasil, por meio da análise da trajetória de alguns sujeitos selecionados. Podemos dizer que o ensino, a aprendizagem, a profissionalização no campo da música percussiva no Brasil, em particular na Bahia, sofrem influências marcantes de um contexto histórico que tem sua origem no período colonial. Constatamos que diversos mecanismos são acionados para a obtenção de conhecimento musical percussivo, os quais agregam os conhecimentos da religiosidade africana, os saberes populares, a criatividade e as experiências pessoais e familiares.

Na trajetória de formação desses sujeitos, as organizações e grupos culturais, dentre eles os blocos afro, têm-se constituído como espaço por excelência para a formação profissional destes músicos. A universidade se apresenta, para alguns, não todos, como algo desejado, mas ainda distante. A ausência desses sujeitos da pesquisa – como de tantos outros do mesmo segmento social – no espaço acadêmico pode ser atribuída, entre outras questões, à organização do sistema educacional, à trajetória escolar e às condições sociais e econômicas das suas famílias.

No campo da música, em geral e na área da percussiva em particular, a questão de gênero faz toda a diferença. Alguns relatos apontam para as dificuldades encontradas pelas percussionistas baianas no ingresso e na permanência nesse campo de trabalho, onde sua presença, até bem pouco tempo, era tão escassa.

Por fim, observamos que a maioria dos entrevistados em suas diferenças e semelhanças alimentam o desejo de sobreviver de arte: a música. O que no início representava a busca por

uma atividade lúdica, ou estratégia encontrada pelos pais ou familiares para ocupação do tempo das crianças e dos jovens, passou a ser encarada como uma possibilidade de sobrevivência ou de renda, aliada à realização profissional. Desse modo, buscam afastar-se da figura do batuqueiro e procuram construir uma identidade socioprofissional. Reconhecem-se e querem ser reconhecidos como músicos instrumentistas na área de percussão.

CAPÍTULO 4:
DANÇAR AO NEGRO TOQUE DO AGOGÔ:¹⁰² A DANÇA AFRO-BRASILEIRA NO
CONTEXTO DA DIÁSPORA

¹⁰² Verso da canção *Baianidade nagô*, de Evany, gravada em 1991 pela Banda Mel (MARIANO, 2009).

Alguns pesquisadores, a exemplo de Pinho (2004), têm apontado que, entre os muitos lugares da diáspora negra, marcados pela forte presença cultural africana, a Bahia tem se destacado por possuir um imenso legado africano. Segundo a pesquisadora, o candomblé, os ritmos musicais, a capoeira e a culinária do dendê são os principais exemplos de expressões culturais de origem africana, reelaborados em solo baiano e que têm servido para caracterizar a Bahia como “negra” e “africana”.

Para desenvolver essa ideia, precisamos situar, ainda que brevemente, que a palavra “diáspora”, como explica Walter (2008), vem do verbo grego *speiro*, o qual significa “semear” e “disseminar”. Por muito tempo, utilizou-se o termo para designar, principalmente, o processo de dispersão dos judeus, assim como os próprios grupos de judeus localizados fora da sua terra de origem. Já no final do século XIX, essa mesma expressão passou a referir-se aos africanos espalhados pelo mundo, em decorrência da escravidão.¹⁰³

O termo diáspora sugere redes de relações reais ou imaginadas entre povos dispersos, cuja comunidade é sustentada por diversos contatos e comunicações que incluem família, negócio, viagem, cultura compartilhada e mídia eletrônica, entre outros. Por esse viés analítico, a diáspora constitui uma das formas transnacionais, por excelência, ao ligar as comunidades de uma população dispersa em/e através de diferentes nações e/ou regiões.

Para o autor, os que vivem na diáspora (migrantes, imigrantes, exilados, refugiados, *sans papiers*,¹⁰⁴ entre outros) compartilham uma dupla – se não múltipla – consciência e perspectiva, caracterizadas por um diálogo difícil entre vários costumes e maneiras de pensar, ver e agir. São línguas, histórias e identidades que mudam constantemente. Acrescenta que as comunidades autodefinidas como diaspóricas mantêm uma memória ou mito sobre sua terra de origem e, por isso, estão comprometidas com a sua restauração simbólica, alimentando o imaginário construído em torno da “terra-mãe”. O conceito de diáspora pressupõe, então, longas distâncias e uma

¹⁰³ Atribui-se ao intelectual caribenho Edward Blyden a primeira menção a uma 'diáspora africana'. Em 1880, Blyden teria afirmado que haveria muita semelhança entre a dispersão dos judeus e a dos africanos, com a diferença de que os judeus circularam pelo mundo como pessoas livres e economicamente independentes, enquanto os africanos foram levados como 'coisas', representando o maior exemplo de diáspora forçada. A expressão diáspora africana, ou negra, só se popularizou, contudo, em meados da década de 1960, inicialmente nos Estados Unidos e no Caribe e, em seguida, em toda a “diáspora”, tendo sido amplamente divulgada por intelectuais e movimentos políticos negros. (Encyclopedia of African American Culture and History (1996, p.762) apud PINHO, 2004, p. 30).

¹⁰⁴ Na França e na Bélgica, este termo designa um estrangeiro que vive no país sem possuir o visto de permanência. Com o endurecimento da política de emigração, na França, tem-se ampliado o número daqueles que se encontram nesta condição (BENBASSA, 2010). Tradução livre.

separação parecida com o exílio e o tabu do retorno, conectando as múltiplas comunidades de uma população que foi espalhada geograficamente.

Quanto às influências da diáspora negra nas manifestações culturais afro-brasileira e “afro-baiana”, buscamos, em decorrência do recorte analítico desta tese, procurar melhor compreender o que se convencionou chamar de dança afro-brasileira, por entender que esta representa uma relevante manifestação da cultura africana trazida para a Bahia, com características peculiares da cultura local e nacional. Assim, o objetivo deste capítulo é compreender o universo da dança afro-brasileira, situando o processo de formação de conceitos e características que a diferenciam de outras manifestações culturais.

4.1 A dança Afro-brasileira e os múltiplos olhares

“A dança afro-brasileira... É, é, é uma dança, quer dizer, é uma forma de mostrar a cultura, a cultura né, a cultura como diz, africana (...), o que o africano deixou, deixou para gente na Bahia. Na Bahia não! No Brasil, mas o mais forte está na Bahia”. (Rosa, dançarina, 45 anos)

“Dança afro para mim é uma dança um pouco mais religiosa, da religião africana”. (Wallace, dançarino, 29 anos)

A dança está presente em nosso cotidiano de diversas formas: nas ruas, nas casas, nos espaços de espetáculos, nos estúdios, nas escolas, nas universidades, em todo canto e a todo o momento, ou seja, ela “acompanha nossas vidas (...) em diferentes épocas e com diferentes sentidos” (BRASILEIRO, 2008, p. 138). No caso do Brasil, as danças populares (sambas, maracatus, frevos, congadas, batuques, carimbos, chula) são expressões da história das diversas culturas que ajudaram a constituir o país, como a indígena, a africana e a europeia.

Os dançarinos envolvidos na pesquisa, quando provocados quanto ao entendimento do que seria “dança afro”, fazem referências às práticas trazidas pelos escravos africanos para o Brasil e, de forma mais incisiva, para a Bahia. Mas podemos indicar que diversas são as formas de conceituação, entendimentos e olhares quanto à dança afro-brasileira.

De início, as divergências recaem sobre a própria nomenclatura, visto que entre os pesquisadores, profissionais e outros estudiosos é possível encontrar denominações tais como: danças afro-brasileiras, danças de matriz africana, danças de matrizes africanas e ainda, em uma perspectiva mais regionalizada, dança afro-baiana, afro-contemporânea, e tantas mais.

A dança afro, no entendimento de Monteiro (2011), em sentido genérico, é uma denominação que se refere a uma diversidade enorme de fenômenos e de práticas de dança. Acredita que, ao se analisar um determinado fenômeno artístico a partir da ideia de que é uma manifestação afro, opera-se, necessariamente, uma determinada seleção, um recorte na realidade tão vasta e complexa dos intercâmbios que a cultura africana estabeleceu fora da África. Para esta pesquisadora, pensar qualquer dança afro, deliberadamente ou não, implica assumir um ponto de vista sobre a forma e o sentido dos encontros entre as culturas africanas e as culturas europeias, em cada caso.

Nadir Oliveira (1991) assinala, em estudo pioneiro intitulado *Dança afro: sincretismos de movimentos*, que são variadas e antagônicas as opiniões e explicações sobre o que se convencionou como dança afro. Entre alguns pesquisadores há quem afirme ser a dança afro uma técnica tão importante quanto o balé clássico; outros defendem que é um estilo de dança como o jazz. No seu entendimento, as divergências de opiniões sobre o que é a dança afro, assim como o significado do ensino da capoeira nas academias de ginásticas, decorrem da ideologia racista do sistema político brasileiro e da falta de bibliografias não só sobre a dança, como também sobre as demais artes dos povos negros e indígenas.

Conrado (2007) define a dança afro como uma linguagem dentro do universo da dança, em cujas classificações encontram-se a “popular”, a “contemporânea”, a “moderna”, a “clássica”, entre outras especificidades. Ao fazer referência ao “afro”, a dança se revela plural pelas diferentes formas de sua existência e manifestação, constituindo uma diversidade cultural em todos os estados brasileiros, sendo esta uma das riquezas do patrimônio imaterial afro-brasileiro. Dentro da dimensão da dança afro, explica Conrado, existem as *danças sagradas*, realizadas como fundamento de comunicação religiosa; as *comunitárias não sagradas*, executadas por membros de grupos culturais e seus familiares em comemoração ao trabalho, ao nascimento, à promessa, a memórias de guerra, entre outros; as *cênicas*, extraídas do conhecimento tanto das tradições sagradas e não sagradas, ou, junto a outras técnicas e códigos de dança, reelaboradas para obras artísticas cênicas, por processos artístico-criativos e as *públicas*, que são de grande domínio da rua, como por exemplo, principalmente, a de Carnaval.

As discussões apresentadas pelos pesquisadores e os debates nos seminários, encontros, oficinas, entrevistas e programas televisivos nos indicam que este é um campo em tensão, marcado por ambiguidades, visões de mundo, divergências religiosas, acadêmicas, políticas e

ideológicas. Diante dessas questões, nossa opção, ainda que sujeita à revisão, será pelo uso do termo “dança afro-brasileira”, considerando esta enquanto uma linguagem no campo da dança.

4.2 Nas suas andanças/Danças, danças, danças/Na multidão: trajetórias dos dançarinos na Bahia.¹⁰⁵

“(...) Quando eu era mais nova pensei, por que todo mundo tem esse sonho de achar que a dança é uma profissão, mas hoje eu não vejo que a dança é uma profissão. Porque quando a gente fica mais velha, a dança não pode dar o nosso sustento. Quando a gente tem um filho, a dança não paga o leite dos nossos filhos. A dança pra gente hoje, a gente tem que botar como uma arte! Não podemos selecionar a dança como trabalho fixo pelo resto da nossa vida.”
(Maísa, dançarina, 21 anos)

No caso dos dançarinos, tendo em vista o número reduzido de entrevistas realizadas, apesar dos diversos contatos que foram estabelecidos, iremos apresentar as trajetórias dos quatro dançarinos que tomaram parte na pesquisa. Nosso objetivo continua o mesmo daquele indicado para profissionais da percussão, ou seja, compreender o processo de formação profissional e o trabalho no âmbito da dança, vinculada às manifestações afro-brasileira no Brasil. Assim, passaremos a analisar as trajetórias de Maísa, Lucas e Verônica, dialogando, em alguns aspectos, com as experiências de Ana Maria. Apresentamos abaixo um quadro com os dados gerais dos dançarinos entrevistados.

¹⁰⁵ Verso da canção *Cara a cara*, de Caetano Veloso, gravada em 1977 pelo compositor (MARIANO, 2009).

**QUADRO 2. Dados gerais dos dançarinos entrevistados
Salvador, 2010-2012**

Dançarinos							
Nome ¹	Sexo	Idade ²	Cor/etnia ³	Escolaridade	Início na música	Trajetória de Formação	Viagem Internacional
Maísa	Mulher	21 anos	Negra	Ensino médio completo	09 anos de idade	Escola de Música e Percussão Banda Erê /Bloco Ilê Aiyê Balé Folclórico da Bahia Escola de Dança/FUNCEB Quadrilhas Juninas	Não
Lucas	Homem	29 anos	Negro	Ensino médio completo	13 anos de idade	Grupos com amigos ONGs Balé Folclórico da Bahia	Não
Ana Maria	Mulher	20 anos	Negra	Ensino médio incompleto	08 anos de idade	Ilê Aiyê Bloco afro	Não
Verônica	Mulher	38 anos	Negra	Superior completo	11 anos	Malê Debalê Escola de Dança/ FUNCEB Escola de Dança/UFBA	Sim

¹ Nome fictício

² Idade declarada no momento da entrevista

³ A classificação tem como base a autodeclaração.

4.2.1 Maísa: “*A gente não sabia o que eram cores, o que era etnia!*”

“*A minha irmã foi praticamente a minha vida na dança*”

Conseguimos o contato de Maísa por meio de Kauã, a quem ele se refere como sua irmã de “consideração”.¹⁰⁶ Esta dançarina reside no bairro da Liberdade, desde criança, tendo 21 anos, no momento da entrevista. Ela nos conta que, no caso de sua família, exceto sua mãe, todos são envolvidos com atividades artísticas: seus irmãos são músicos e tocam no grupo “samba de cozinha”; sua irmã foi a primeira dançarina do Ilê Aiyê e reside, atualmente, nos Estados Unidos; seu irmão é dono de uma banda de pagode. A entrevistada faz questão de esclarecer que foi sua irmã, na realidade, quem exerceu forte influência na escolha em seguir a área de dança: “*quem*

¹⁰⁶ Como explica Hita-Dussel (2004, p. 7), entre grupos populares brasileiros as concepções de família e de parente passam não somente pelo princípio da bilateralidade do sangue, mas também pela consideração. Desse modo, o “sangue” remete a uma substância comum partilhada por indivíduos originados dos mesmos pais e mães, e que pela bilateralidade distinguem seu lado paterno e materno. Por seu turno, “o princípio da consideração, aciona mecanismos de seleção, integração e exclusão, mediante relações de afinidade, amizade, vizinhança, apadrinhamento ou pertencimento a um grupo, transformando o parentesco fictício em afetivo ou operante. Ele torna relativa a eficácia do princípio do sangue ao instituir a modalidade da escolha, através da qual o parente, *em princípio*, pode tornar-se um parente efetivo ou pode ser, também, excluído por esse mecanismo.

mais me deu início à dança foi minha irmã (...) que também me incentivou a continuar na minha carreira”. Ela “me indicou muita coisa. Aliás! A minha irmã foi praticamente a minha vida na dança, (...) ela me ensinou muita coisa, não só a mim quanto à minha prima”.

Maísa indica que recebia todo suporte material e afetivo da sua mãe, pois seu pai “*era um pouquinho ausente, tinha (...) outra família*”. Diante dessa circunstância, contava apenas com sua genitora: “*era minha mãe, só ela*”. Apesar da ausência paterna, ela fez questão de destacar que não passou dificuldade, pois sua “*mãe sempre trabalhou*” e supria as suas necessidades materiais: “*tinha tudo, tudo o que (...) queria (...). Eu digo a minha mãe porque, até hoje, tudo que eu tenho é através dela. Eu nem trabalho, eu nem tenho carteira assinada, mas eu tenho tudo*”.

Vamos lembrar que tal situação familiar de maior responsabilidade das mães no cuidado e manutenção dos filhos, também foi vivenciada pelos músicos Kauã (“*minha mãe me dá o maior apoio*”), Roberto (“*eu fui criado pela mãe, pois meus pais se separam quando eu tinha 12 anos. Minha mãe era responsável por mim e por meu irmão*”) e Manoela (“*sempre tive ajuda da minha mãe*”).

Emerge nesses relatos a questão dos arranjos familiares na Bahia, a qual merece uma análise criteriosa e aprofundada, que não dispomos de condições para realizar nesta tese; entretanto, não podemos deixar de fazer referência ao trabalho de Pacheco (2008).¹⁰⁷ Esta antropóloga apresenta um debate instigante sobre a tese do matriarcado negro, a partir do diálogo com o estudo clássico *Cidades das Mulheres*, da antropóloga americana Ruth Landes, que realizou uma incursão etnográfica nos principais terreiros de candomblé da Bahia, no final dos anos 1930. Para construir a sua argumentação, Pacheco lança mão de outros estudos, entre eles, os produzidos por pesquisadores estrangeiros, Pierson, Herskovits, Frazier. Recorre, ainda, aos estudos de Woortmann e Agier.

No âmbito nacional, estudo recente do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada/IPEA, com base na análise dos dados da Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílio/Pnad, indica que o número de famílias chefiadas por mulheres aumentou nos últimos nove anos. O número de famílias nas quais a mulher é a chefe subiu de 27% em 2001 para 35% em 2009, o que representa

¹⁰⁷ Para conhecer estes debates, ver Pacheco, Ana Claudia. **Branca para casar, mulata para F..., negra para trabalhar**: escolhas afetivas e significativas de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/IFCH, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

21.933.180 famílias. Grande parte dessas famílias é composta por mulheres sem cônjuge, o que representa 49,3%. Devemos acrescentar que as famílias chefiadas por mulheres são 17,3 % do total das famílias brasileiras. Ao observarmos a distribuição regional, o Nordeste foi onde se apresentou a maior proporção desse tipo de família, 19,5%, seguido pela região Norte, com 18,8% (PORTAL BRASIL, 2012).

Assim, as discussões apresentadas por Pacheco (2008), além de outros estudos recentes, de cunho antropológico e sociológico, podem nos fornecer algumas pistas para entendermos a organização familiar dos nossos entrevistados, sejam músicos ou dançarinos, o que faremos no decorrer desta tese.

“A gente não sabia o que eram cores, o que era etnia!”

A discriminação racial e a condição de classe marcaram a trajetória escolar de Maísa, que naquela época estudava *“em um colégio particular (...)”*, situado no bairro da Liberdade, e *“era muito discriminada”*, na medida em que na sua *“sala de aula não existiam muitos negros”*. Ela nos conta que no colégio sofria discriminação por conta do *“cabelo, por usar Black”*. Ainda abordando sobre a sua estética, na adolescência, ela nos expôs: *“meu cabelo era muito grande, Black, cheio. Então, eu gostava muito, mas só que meu colégio só tinha branca, ficava me discriminando”*.

Segundo nos expôs Maísa, a questão racial associada à de classe eram fatores que deflagravam o conflito entre ela e as suas colegas: *“a minha mãe tinha condições de pagar, aí elas por serem brancas não iam ocorrer que uma negona que estava lá naquele colégio (...)”*. É possível sugerir, pois não podemos afirmar, a partir do relato da entrevistada, que, para alguns alunos, supostamente de classe média, aquele espaço não era o lugar reservado aos pobres e aos negros: *“quando eu cheguei lá e a única palavra que eu escutei foi assim: ‘essa neguinha estuda aqui’?”*

Relembra que, apesar de vivenciar essa situação de discriminação e preconceito quando ainda era uma criança, aos oito anos, *“já era bem entendida das coisas”* (...). Diante do ocorrido, sua professora começou a *“falar sobre a estética e sobre o racismo”*, indicando-lhe o bloco Ilê Aiyê, para que ela realmente tivesse condições de entender *“a questão do racismo”*. A sua reação imediata à orientação da professora, nos confessou, foi dizer: *“eu não gosto desse bloco! (...)”*

porque esse bloco também não admite branco entrar".¹⁰⁸ Assim, *"achava que o Ilê também discriminava por não sair [com]brancos"*.

A partir de sua colocação, a professora passou a descrever o que ocorreu com o fundador da referida agremiação: *"(...) Vovô foi discriminado, ele é o presidente do Ilê, você indo lá você vai saber a história toda"*. Ao conhecer a situação dos negros que não eram aceitos nos blocos de trios, composto por maioria de classe média e alta branca da Bahia, é que Maísa começou uma aproximação com o bloco Ilê Aiyê: *"só que eu estudando melhor (...) "*, soube que *"Vovô tinha tido os motivos dele"*.

Ao recordar todo o problema enfrentado no ambiente escolar, a entrevistada nos revelou como foi sendo gestado o seu processo identitário de se reconhecer como negra: *"como todos os negros hoje em dia, agora nesse momento se classificar [como negro] para gente é orgulho, entendeu"*? Prossegue relatando que, para ela, *"é mais orgulho ainda, por (...) já ter estudado mais sobre a nossa cor, porque antigamente a gente não sabia o que eram cores, o que era etnia"*.¹⁰⁹ Para a entrevistada, *"hoje, (...) a estética negra (...) é muito [mais] valorizada"* que no passado, assim tem *"orgulho, (...) hoje de ser negra, porque antigamente"* ela *"não valorizava isso"*.

O processo de valorização, no Brasil, por parte de homens e mulheres de um padrão de beleza pautado em uma estética negra não ocorre de forma tranquila, sem tensões e conflitos. Maísa, ao lembrar sua trajetória, nos contou que não tinha essa mesma postura de aceitação do seu cabelo crespo. Ela nos questiona (*"você se sentia feia?"*), com relação à forma de como usava nosso penteado, pois, no seu caso, até aquele momento ela apresentava a seguinte postura: *"eu mesmo me sentia feia, a gente não tinha esta estrutura de hoje, a gente não tinha essas tranças de hoje, você lembra? Minha irmã trançava, mas eu não gostava, porque eu achava que o [cabelo] das brancas no colégio era mais bonito, era o cabelo liso. Eu era pequena, aí passou!"*.

No caso de Kauã, ele buscou construir sua identidade com forte referência étnica: *"eu criei um estilo meu, eu não fiquei preso ao estilo de [ninguém]. Hoje eu uso esse estilo de Black aqui [o entrevistado aponta para o seu cabelo]. Eu enrolo de dois e depois desenrolo e fica assim*

¹⁰⁸ Este fato já foi amplamente estudado e divulgado em vários contextos.

¹⁰⁹ Para Bacelar (1989), de todos os fatores envolvidos na elaboração da identidade, seja individual ou grupal, a cor da pele pode ser considerada como mais explosiva psicologicamente ou mais inteiramente relevante para cada indivíduo envolvido no processo de mudança política. Em particular, no Ocidente, chegou-se a associar o simbolismo das cores e estados afetivos, como, por exemplo, o fato do preto ser relacionado à tristeza, desespero e depressão. Evidentemente, esse processo reflete, sobretudo em relação ao negro, a dramática expansão colonial e a escravidão secular.

tudo separadinho, e tem gente que fica meio bolada que olha assim e diz: ‘como você separa isso aí?’”. Podemos sugerir que os variados penteados e as formas de manipular os cabelos representam um elemento central na nova “estética afro”, produzida no Brasil, e que, na Bahia, tem nos blocos afro referência principal (PINHO, 2004).

Por fim, Maísa ressaltou a importância do bloco Ilê Aiyê no processo de construção da sua “*identidade racial e estética*”. Nas suas palavras: “*eu classifico que a minha entrada foi muito dolorosa, eu classifico que a minha entrada no Ilê foi através de um colégio, através da discriminação*”. Por fim, ela fez a seguinte afirmação: “*hoje eu digo! (...), eu admiti a minha estética por causa do Ilê. Eu agradeço!*”.

O depoimento de Maísa reforça os argumentos assinalados por Nilma Gomes (2008), de que a expressão estética negra é inseparável do plano político, do econômico, da urbanização da cidade, dos processos de afirmação étnica e da percepção da diversidade. Caminhando na mesma discussão, Pinho (2004, p.104) comenta que a expressão “estética afro” tem sido usado por militantes e produtores culturais para descrever uma grande variedade de elementos criados para produzir beleza, em especial, para produzir um tipo muito particular de *beleza negra*, baseada num ideal africano.

A construção da identidade negra como um movimento não ocorre apenas a começar do olhar de dentro, do próprio negro sobre si mesmo e seu corpo, mas também da relação com o olhar do outro, do que está de fora (GOMES, 2008). Emerge aqui uma relação tensa, conflituosa e complexa que pode ser traduzida pela mediação realizada pelo corpo e pela expressão da estética negra. Nessa mediação, um ícone identitário se sobressai: o cabelo crespo. A pesquisadora enfatiza que o cabelo e o corpo são pensados pela cultura; por este viés, não podem ser considerados simplesmente como dados biológicos.

“Nada é fácil na vida de um negro!”

Ingressar em um projeto social, a exemplo do Ilê Aiyê, segundo nos descreveu Maísa, dito também por Kauã, não era uma tarefa tão simples, o que a levou a concluir: “*nada é fácil na vida de um negro*”. Os depoimentos dos entrevistados indicam que, como o número de candidatos era maior do que a quantidade de vagas ofertadas, eles acionaram suas redes sociais para conseguirem ingressar no projeto.

Kauã procurou um dos diretores, conhecido de sua mãe, e pediu uma vaga para participar do projeto. Maísa contou com a ajuda da sua irmã que era professora de dança da agremiação, com o mesmo objetivo. Essa dificuldade para ingressar nos projetos do bloco Ilê Aiyê, de acordo com a entrevistada, não acontecia na primeira geração de crianças que participaram do projeto, pois *“o Ilê não estava no auge”*. Contudo, na sua época, na segunda geração, *“o Ilê estava estourado”*. Diante do aumento da popularidade e projeção da Entidade, na mídia, *“tinha que suar”* para ingressar no projeto.

Quanto à questão da dificuldade de acesso aos projetos sociais, situação vivenciada pelos entrevistados, Novaes (2006) comenta que estas ações podem contribuir para a superação de certas marcas da exclusão pelo aumento da escolaridade, da capacidade profissional, da consciência étnica, de gênero, de pertencimento local e comunitário, sendo preciso considerar que as desvantagens sociais em decorrência das questões de renda, gênero, raça, local de moradia, hoje, podem ser agravadas pela ausência de projetos sociais (NOVAES, 2006). Assim, podemos ressaltar que a realidade social de Salvador (a exemplo do elevado nível de pobreza, desemprego, e a falta de equipamentos públicos e de lazer, entre outros)¹¹⁰ acaba imprimindo às atividades artístico-culturais uma dimensão importante.

Retornando à trajetória de formação, depois de alguns percalços, Maísa conseguiu ingressar na Banda Erê, aos 9 anos de idade. Em seu processo de formação, relembra que, no início, se identificou com o canto, porém, a influência familiar falara mais alto: *“como eu tinha uma irmã que era dançarina aí todo mundo me levava para dança”*. Ela não esconde, porém, que se sentia em dúvida ao enfrentar o processo de escolha entre as diversas modalidades oferecidas pela Banda Erê, o que lhe causava certa angústia: *“eu ia para casa com a cabeça super estourada para saber onde eu iria me concentrar”*.

Maísa nos explicou que, aos 11 anos, por meio de um concurso interno foi definida a sua área de concentração na Banda: *“eu tive que pegar uma coreografia, tive que ensaiar um canto e ensaiar uma convenção, eu peguei as três coisas”*. Por meio desse processo de avaliação definiu-se que ela iria *“entrar para dança”*. Indicação acertada, avalia Maísa, hoje: *“sou apaixonada pelo*

¹¹⁰ Existe uma carência dos equipamentos culturais públicos e privados em todo o Brasil, sendo as regiões mais pobres do país, Norte e Nordeste, as que reúnem o menor número destes equipamentos. No caso do Estado da Bahia, os dados do Anuário Estatístico de 2009, do Ministério da Cultura, confirmam a dificuldade das comunidades em acessar esses equipamentos. Enquanto no Estado de São Paulo existem 722 salas de cinema, das quais 280 estão na capital, no caso da Bahia temos apenas 71 salas. Com relação às bibliotecas a situação é bastante complicada, a Bahia possui 322 bibliotecas em todo o Estado; é preciso dizer que isso revela a inexistência deste equipamento em alguns dos 417 municípios baianos (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009).

que eu faço, pela dança". A entrevistada faz uma ressalva: *"eu não iria ser apaixonada pelo canto, por incrível que pareça eles sofrem! A dança sofre, mas eles sofrem mais"*.

O primeiro cachê de Maísa, obtido por ter dançado na *Caminhada Axé*,¹¹¹ aos 13anos, ela destinou à sua mãe: *"eu dei à mainha, todo mundo tem isso, no início! Eu dei logo a ela"*. Seu maior contentamento era poder ajudar em casa através da dança (*"com a minha arte eu posso ajudar em casa"*). A sua satisfação era desenvolver um trabalho, não qualquer um, mas algo que lhe proporcionasse prazer e, ao mesmo tempo, a possibilidade de ajudar financeiramente a sua família: *"a minha arte, eu vou multiplicar no meu corpo, vou estar fazendo com a maior satisfação. Vou pegar esse dinheiro, vou dar em casa, não tinha essa ambição, de pegar sair para comprar"*.

Além da dança, Maísa, como muitos jovens das classes populares, iniciou a sua trajetória profissional, ainda na adolescência,¹¹² trabalhando em um salão de beleza: *"trabalhava em um salão na Sete Portas"*¹¹³ e *"trabalhei aqui [Liberdade] com Negra Jhô"*.¹¹⁴ Ela nos descreve o seu cotidiano de trabalho: *"eu estudava e ficava no salão de beleza fazendo cabelo, unhas, essas coisas, mega, tranças"*.

Seguindo uma tendência do mercado de trabalho brasileiro, acentuada na década 1990, a inserção de Maísa no mercado de trabalho, como de grande parcela do segmento juvenil, ocorrera em condições bastante precárias (POCHMANN, 2000): *"não tinha carteira assinada, [era] de menor, ainda, com meus 13 anos, mais ou menos (...)"*. Essa situação adversa acabou contribuindo para que ela desenvolvesse problemas de saúde, sendo assim, foi obrigada a deixar o trabalho no salão de beleza: *"depois que minha mão começou a fraturar [resolvi] não tocar*

¹¹¹ Esta é uma caminhada performática organizada pela FUNCEB que percorre anualmente as ruas de Salvador, saindo do bairro de Ondina até o Farol da Barra. Este evento foi idealizado em 1992 para comemorar o Dia do Folclore; além disso, tinha com o objetivo resgatar e difundir grupos folclóricos e manifestações culturais tradicionais da capital e do interior da Bahia. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/02/dimac/camaxe/index.html>. Acesso em: 08/02/2012.

¹¹² Ao observar a questão da entrada precoce de crianças e adolescentes no mercado de trabalho por uma perspectiva étnico-racial, constatamos que, no final dos anos 1980, os negros respondiam por 93,4% da População Economicamente Ativa/PEA com 10 a 14 anos, e 91,4% daquela com 15 a 17. Já no período de 1999-2001, correspondiam a 93,2% e 90,6%, respectivamente (SANTOS, 2003).

¹¹³ A entrevistada se refere ao Mercado das Sete Portas, construído em 1940, que ganhou este nome em função das suas sete entradas de acesso. Neste local encontra-se uma das feiras mais tradicionais de Salvador, que abriga, além de barracas de verduras, frutas, folhas, carnes etc., bares e restaurantes. Disponível em: <http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo>. Acesso em: 28/02/2012.

¹¹⁴ Negra Jhô, figura muito conhecida no cenário cultural baiano, é considerada uma das primeiras cabeleireiras de penteado afro em Salvador. Durante muitos anos, por falta de um espaço, ela realizou seu trabalho nas ruas do Centro Histórico para o público local e turistas. Em 1997, conseguiu um espaço no Pelourinho, no qual instalou o Instituto Kimundo de Cultura Afro.

mais em cabelo direto, porque (...) sofria muito da coluna. Porque era uma coisa que (...) trabalhava direto com dança, e como é que eu ficava em salão me acabando?”.

“No candomblé a gente tem preceitos que no Balé Folclórico não temos”

Maísa, ao definir a dança afro, aponta a sua vinculação com a religião do candomblé: *“uma arte (...), mas é misturada com os mitos do candomblé, (...) se você vê afro de antigamente, se você vê o candomblé é tudo. Não tem nada contemporâneo, nada, é afro puro mesmo, só brabeza, sabe”?* Ela observa que esta linguagem de dança sofreu algumas alterações: *“antigamente era afro pé no chão, hoje é um afro clássico, hoje tem um pouco de balé no afro”.* Conclui, dessa forma, que *“não é mais afro puro”.*

Na sua formação na Banda Erê, disse-nos Maísa, não teve a *“oportunidade de fazer afro clássico, era afro pé no chão mesmo, não tinha sapatilhas, não tinha nada (...), era um afro daquele bem pesado”.* Na sua avaliação, as técnicas do balé clássico estão sendo requisitadas em outras modalidades de dança: *“hoje em dia é leveza, não é à toa que o balé agora, (...) é superimportante fazer um balé, para poder chegar em outros requisitos de dança”.* Merece um aprofundamento, nesse processo de formação, a relação existente entre as várias linguagens da dança (clássico, moderno, popular).

Para ampliar a sua formação, procura trocar informações com outros profissionais, em particular com aqueles que estão atuando fora do Brasil: *“eu não sei tudo ainda, sei pouco, pesquisa, ouço”.* Dessa forma, busca ouvir *“mais as pessoas mais experientes, digamos que estão fora, aprendo com eles”.* Ela faz questão de lembrar que esse processo de aprendizagem é recíproco: *“eles aprendem comigo, mas avaliando mesmo, eu vejo que eu sei pouco, mas também o meu pouco eu vou passando, para poder através do meu pouco eu adquirir mais”.*

Além de ter participado do Projeto do Ilê Aiyê, Maísa ingressou no curso de dança da FUNCEB¹¹⁵ e no Balé Folclórico da Bahia.¹¹⁶ Em decorrência da questão religiosa, como veremos posteriormente, ela não permaneceu nas duas instituições por muito tempo.

¹¹⁵ A Fundação Cultural do Estado da Bahia/FUNCEB é o único núcleo de formação profissionalizante de Ensino Médio na área de dança na Bahia. A Instituição oferece na Escola de Dança cursos técnicos, preparatórios e livres.

¹¹⁶ O Balé Folclórico da Bahia/BFB se apresenta como a única companhia de dança folclórica profissional do Brasil, foi criado em 1988 por Walson Botelho e Ninho Reis. No currículo do grupo constam atividades, turnês nacionais e internacionais. Disponível em: <http://www.Balefolcloricodabahia.com.br/port/historico.html>. Acesso em: 08/02/2012.

No universo da dança afro-brasileira há uma grande discussão que versa sobre as apresentações de dança inspiradas nos cultos dos orixás fora dos espaços religiosos. Na avaliação de Maísa, nos shows onde são apresentadas as danças dos orixás, o universo religioso e o folclórico não se antagonizam, pois, *“se é um trabalho no folclórico que a gente tem que interpretar um orixá, a gente não evolui, porque a gente está com a cabeça centrada no trabalho. Estamos ali trabalhando a performance do orixá, (...)”*.

Ela reconhece que a dança dos orixás se inspira nas entidades religiosas do candomblé, até mesmo pelo fato de que *“as pessoas que fazem hoje o Balé Folclórico pesquisaram candomblé, então através do candomblé (...) eles botaram no trabalho deles”*, mas são situações diferentes. Acredita que existem distinções entre a dança realizada em uma apresentação pública e aquela que é produzida no ambiente sagrado: *“no candomblé a gente tem preceitos que no Balé Folclórico não temos, a música não é do candomblé”*. Percebemos ser essa uma questão ainda em aberto entre os profissionais, companhias de dança e grupos folclóricos e os adeptos da religião do candomblé.

A discussão apresentada por Inaicyra Santos (2009, p. 35) lança uma luz que nos ajuda a compreender a separação entre universo artístico e religioso, abordado por Maísa em seu depoimento. Para a pesquisadora, entre a arte e a religião existe uma linha tênue de separação, de forma que as duas linguagens se realimentam, mas o conhecimento dos contextos ajuda a definir as diferenças. Partindo do pressuposto de que o mito presente nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística, essa distinção do contexto artístico e do religioso possibilita ao artista ter a clareza do sentido dos seus gestos, no processo analítico e criativo da sua obra de arte.

Conrado (2006) indica que algumas escolas não formais e grupos artístico-culturais se alimentam dos códigos da religiosidade afro-brasileira, através dos seus rituais presentes na dança, no canto, na música, nos instrumentos, nos objetos, nas folhas, nas comidas, dentre outros; redimensionam, recriam, construindo uma linguagem técnica de dança de alto nível e de repertório rico e criativo, pois nesta dimensão o código de movimento é aberto. Cada dançarino, professor e coreógrafo, seguro dos princípios fundamentais, desenvolve a dança a partir dessa referência religiosa, segundo seu potencial e do grupo de atuação.

Maísa se ausentou do Bloco Ilê Aiyê aos 15 anos, por conta da necessidade de realizar as suas *“obrigações religiosas”*, as quais foram concluídas quando tinha 17 anos: *“eu parei de fazer*

apresentação, com 15 anos, porque com 16 eu entrei na minha religião". Com 18 anos, retomou as suas atividades (aulas de inglês e de dança), mas não foi "aceita" de volta para integrar o grupo de dança do bloco Ilê Aiyê, em decorrência de desentendimento com a diretoria da agremiação, motivado, segundo relatou, por questões relacionadas ao seu afastamento. Apesar disso, ela nos assegura que se considera e vai se considerar sempre uma integrante da Banda Erê: *"sempre eu vou ser do Ilê porque (...), para mim eu nasci no Ilê e vou morrer no Ilê. Eu gosto desse bloco, porque eu me identifiquei. Deu-me uma trajetória"*. Apesar de não integrar formalmente o grupo, ela é enfática ao afirmar que vai *"continuar sempre (...) sendo da Banda Erê"*.

Situação semelhante vivenciou outra dançarina, que nos foi indicada para a entrevista por sua prima, Iara, percussionista, que já foi apresentada no capítulo anterior. Ana Maria, 20 anos, iniciou a sua formação também na Banda Aiyê, aos 8 anos de idade. Ela passou por outras organizações culturais, tais como Muzenza e Afoxé Filhos do Congo. Como aconteceu com Maísa, interrompeu a sua trajetória na dança, por conta da religião, como nos relatou: *"quando eu me iniciei no candomblé, tive que dar um tempo, fiquei um ano afastada"*.

Depois de concluídas as suas obrigações religiosas, Ana Maria não retomou mais às atividades no Ilê Aiyê, no seu caso, em decorrência de uma gravidez. Transcorridos estes dois eventos, de iniciação religiosa e a maternidade, ela já tinha ultrapassado o limite de idade (dezessete anos) para retornar à Banda Erê. Seus planos atuais, em 2011, eram de retornar aos seus estudos para concluir o Ensino Médio e se preparar para concorrer ao concurso da Beleza Negra do bloco Ilê Aiyê.¹¹⁷

Em sua trajetória profissional na dança, Maísa realizou algumas apresentações folclóricas: *trabalhei em um "monte de lugar, fora do Ilê"*. Disse-nos que ganhou dinheiro com tais apresentações. Hoje, apesar de se dedicar à quadrilha junina, quando recebe algum convite ainda faz apresentação de dança afro. Sua única restrição, na atual conjuntura musical baiana, é atuar como dançarina de pagode: *"coisa que hoje eu não dou valor é ser uma dançarina de pagode, não dou valor"*. Apesar de considerar que *"tem alguns pagodes [baianos] que classifica como um bom pagode, que hoje dão valor à dança, que dão valor às mulheres"*. Ela se refere ao grupo Parangolé e faz questão de registrar que uma das dançarinas atuante neste grupo se formou no

¹¹⁷ O Ilê Aiyê realizou a 33ª Noite da Beleza Negra, na sua sede Senzala do Barro Preto, no Curuzu, para escolher a Deusa do Ébano, a rainha do bloco que conduziria os foliões durante o Carnaval 2012. A vencedora não foi Ana Maria e sim Edjane Nascimento, administradora de 27 anos, eleita após concorrer por quatro vezes ao concurso. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/acontecendo/noticias-brasil/variedades/12841-edjane-dos-santos-nascimento-a-deusa-do-ebano-2012-do-ile-aiye>. Acesso em: 02/03/2012.

bloco Ilê Aiyê (“*a dançarina saiu do Ilê*”). Assim, para Maísa, mesmo sendo dançarina de pagode, vivencia uma situação diferenciada de outras profissionais que estão neste segmento: “*ela eu vou classificar como uma ótima dançarina*”.

“*Eu tenho que meter as caras*”

Maísa aponta o desejo de sair do Brasil para tentar o campo da dança em outro país: “*eu tenho vontade! Eu tenho muita vontade de dançar no exterior*”, entretanto, considera não ser ainda o momento: “*eu acho que agora eu ainda não tenho essa oportunidade, (...) as pessoas que eu estava apostando não têm como me levar para fora*”. Não podemos aqui deixar de mencionar o papel que as redes exercem no processo migratório, pois tanto impõem restrições que limitam as opções, como proporcionam recursos, os quais permitem que indivíduos atuem de várias maneiras (JOHNSON, 1997). Ao mesmo tempo, as redes de indivíduos pobres tendem a ser menores, menos diversificadas e mais locais do que as de pessoas de classe média (MARQUES, 2012, p. 13).

Essa perspectiva se confirma no caso de Maísa, considerando a fragilidade de suas redes, para atingir o objetivo de migrar, já que neste momento não pode contar com o apoio de seus contatos no exterior; precisa agir da seguinte forma: “*eu tenho que dar sequência (...), eu tenho que estudar. Eu tenho que meter as caras, para eu mesmo poder chegar até lá, porque se eu esperar por alguém*” não vai conseguir sair do país. Dessa forma, precisa “*enfrentar as barreiras, como meus amigos fazem hoje, e meter as caras*”.

Os relatos dos amigos acabaram contribuindo para que Maísa assumisse uma postura cautelosa com relação ao processo migratório, por não dominar outro idioma além do Português: “*minha amiga, me perdi; eu cheguei lá e tinha que me virar nos 30*”; *teve uma vez que eu passei uma noite sem saber o lugar que eu estava*”. Diante de relatos dessa natureza, Maísa “*ficava com medo de ir e não saber falar inglês e se perder*”. Por isso, fez um curso particular de inglês e frequentou, quando estava no Ilê Aiyê, um curso organizado pela entidade. Eles contrataram um rapaz, o qual ela acredita ser americano, que lhe ensinou a base: “*eu tenho meu curso de inglês. Então é uma coisa que eu fico feliz!*”.

Maísa enfatiza como a dimensão de gênero repercute no processo migratório, acredita que os homens têm mais coragem do que as mulheres de “*meter as caras*” para sair do país. Sem adotar todos os cuidados acima mencionados, como dominar o idioma, não tem essa coragem,

como muitas outras dançarinas. Aqui ela traz a discussão sobre o par prostituição e migração,¹¹⁸ isso reforçado pela experiência de três amigas que tiveram que se “*prostituir para ficar lá*” no exterior e quando voltaram foi com “*a mão na frente e a outra atrás*”. Explica que não é “*fácil juntar o dinheiro e se estabelecer lá fora*”.

“*Abraçar uma comunidade, como prefeitos e governadores, em geral, não estão fazendo*”

Após deixar o Bloco da Liberdade, Maísa nos contou ter passado por um momento de “*crise*” quanto ao seu futuro na dança: “*o Ilê não ia me aceitar mesmo mais*”. Esta situação começou a se alterar, em 2008, após receber um convite de duas amigas para dançar em uma quadrilha junina,¹¹⁹ da cidade de Madre de Deus.¹²⁰ De imediato não aceitou o chamado, pensando sobre a dificuldade que teria ao mudar para um estilo tão diferente daquele no qual tinha sido formada: “*muito, muito, muito difícil. Quadrilha para mim nunca entrou na minha cabeça*”! Assim concluiu: “*eu vou dizer que foi muito difícil porque essa não é a minha área, a minha área é afro, balé clássico, jazz e pagode*”.

Apesar da sua falta de formação e experiência no universo das quadrilhas juninas, ela evoluiu rapidamente. Iniciou como dançarina em 2008. Em 2009, conjuntamente com seu marido, tornou-se assistente de coreografia. Em 2010 já tinha a “*responsabilidade de passar para 50 pessoas a coreografia toda*”. Neste mesmo ano, ela foi selecionada como uma das melhores dançarinas da sua quadrilha. Convém esclarecer que a atuação de Maísa neste novo campo nunca foi remunerada: “*eu não estou ganhando nada, estou me divertindo*”. Ela nos revelou todo o seu contentamento em participar desta atividade, mesmo sem fazer jus a um pagamento monetário: “*chegava aqui feliz, eu estava indo me entregar de corpo e alma, feliz, alegre*”. O novo destino de Maísa agora é participar da organização de uma nova quadrilha junina no município de Lauro de Freitas, desta vez, patrocinada pela Prefeitura.

¹¹⁸ Em seu estudo, Piscitelli (2007) vai abordar como o mercado do sexo, nos países centrais, tem atraído as mulheres dos países periféricos, entre elas as brasileiras.

¹¹⁹ A quadrilha junina, matuta ou caipira é uma dança típica das festas juninas, dançada, principalmente, na região Nordeste do Brasil. É originária de velhas danças populares de áreas rurais da França (Normandia) e da Inglaterra. Foi introduzida no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, possivelmente em 1820, por membros da elite imperial. Durante o Império, a quadrilha era a dança preferida para abrir os bailes da Corte. Depois se popularizou saindo dos salões palacianos para as ruas e clubes populares, com o povo assimilando a sua coreografia aristocrática e dando-lhe novas características e nomes regionais. Atualmente observa-se uma nova forma de expressão junina, a quadrilha estilizada, que não é uma quadrilha matuta, mas um grupo de dança que tem uma coreografia própria, com passos criados exclusivamente para a música escolhida, como num corpo de balé (GASPAR, 2012).

¹²⁰ Madre de Deus é um município do estado da Bahia, com uma população recenseada em 2007 de 15.432 habitantes. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Madre_de_Deus_\(Bahia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Madre_de_Deus_(Bahia)). Acesso em: 09/02/2012.

Maísa contrapõe as atividades desenvolvidas pelas ONGs, no seu caso particular da quadrilha junina, à ausência de uma atuação efetiva do Estado junto aos moradores dos bairros periféricos. Por meio da metáfora do abraço ela explica a importância dessas ações: *“eu boto abraçar uma comunidade, abraçar uma comunidade, como prefeitos e governadores, em geral, não estão fazendo. Hoje (...) o Grupo Junino Forró Quadrilhão (...), a gente criou essa quadrilha para abrigar realmente essas pessoas que estão em dificuldades, principalmente na família”*.¹²¹

Chama a atenção para a importância do trabalho desenvolvido, principalmente quando destinado aos adolescentes, pois acha que é quem *“está pior nesta causa”*. Dito de outra forma: *“passando por processo de adolescência, de não saber para onde vai e de onde vem. Se aposta naquilo, se faz aquilo”*. Assim, *“foi muito gratificante abraçar essa causa, porque as crianças hoje em dia, [estão] mais partindo para causas ruins da vida, que são as drogas e a prostituição e o consumo (...) do álcool”*.

Por fim, o depoimento de Maísa sugere que a ação social desenvolvida por seu grupo tem contribuído para redefinir a trajetória de vida dessas crianças e adolescentes: *“a gente tirou praticamente todas as crianças daqui e da Caixa D’água (...) que hoje são profissionais, trabalham, que a gente tem como comprovar isso, têm a sua família, voltou para casa, não usa mais drogas, estão no instituto, estão se reabilitando, e tem uns que estão agora na igreja”*. Ela relata sobre a metodologia que os dirigentes da quadrilha utilizaram para atingir um segmento que se encontra em situação de grande vulnerabilidade social: *“em dois anos, a Quadrilhão conseguiu fazer isso, através da conversa, é através da arte, através da música, através de conhecimento que você modifica uma criança, modifica um adolescente”*.

4.2.2 Lucas: “Meu pai no começo não gostava”

“Não tinha a noção de dança no começo”

Nascido e ainda hoje residente no bairro de Mussurunga, Lucas, 29 anos, negro, como se classifica, nos contou um pouco sobre a sua trajetória de vida familiar: seu pai, com 78 anos (funcionário aposentado da Prefeitura), não tem mais a companhia de sua mãe, falecida há dois anos. Nenhum dos seus irmãos, no total de nove (sete mulheres e dois homens) tem vinculação

¹²¹ Em julho de 2012, Maísa nos informou que, devido a alguns problemas pessoais resolveu se afastar desse grupo e estava atuando apenas como dançarina em outro, a Quadrilha Capelinha do Forró, no bairro de São Caetano.

com a área artística, sendo que um deles é gerente de banco e os demais trabalham com serviços gerais e como domésticos.

O primeiro contato de Lucas com a dança ocorreu, há muitos anos, por meio de uma banda famosa chamada Gera Samba.¹²² Inicialmente, “*não tinha a noção de dança (...) ouvia só as músicas*”, mas depois, ao ver as filmagens e assistir às apresentações do grupo pela televisão, foi “*pegando a coreografia*”. Transcorridos dois anos, ao mesmo tempo em que estava estudando, na época tinha 13 anos, começou a gostar desta área, passando a desenvolver o seu “*trabalho com dança*”.

As coreografias do Gera Samba chamavam a atenção de Lucas, que reunia alguns amigos, pois na sua casa tinha espaço, para tentar reproduzi-las: “*nesses anos todos formei 4 grupos de dança*”. As festas populares de Salvador, na companhia da irmã, eram outro espaço utilizado pelo entrevistado para aprender novas danças. Com todas essas vivências, foi se desenvolvendo: “*fui desenvolvendo as minhas coreografias, ouvia as músicas e desenvolvia as minhas coreografias*”.

A sua trajetória profissional iniciou-se aos 16 anos, quando recebeu o convite para atuar em uma Academia que ficava no seu bairro, dando aulas de swing baiano.¹²³ No início, ele desenvolveu em suas aulas as coreografias de axé, *funk*, *Hip Hop*, samba e, com o passar do tempo, começou a acrescentar novos estilos de dança: “*ai depois é que eu fui estendendo a minha cultura, com salsa, merengue, lambada, afro, afro contemporâneo,*¹²⁴ *afro Silvestre*”.¹²⁵ No campo da dança, a formação mais insipiente do entrevistado é no balé: “*só tenho um pouco de balé clássico*”.

As condições de trabalho no início do percurso profissional de Lucas não eram das melhores. Não tinha um contrato de trabalho e seu pagamento não correspondia a um salário mínimo, além disso, a sua remuneração, quando recebia (“*pois de vez em quando nem recebia*”), variava de cinquenta a cento e cinquenta reais por mês.

¹²² No início da década de 1980, o grupo *É o Tchan* começou sua carreira pelos subúrbios de Salvador com o nome de Gera Samba (LEME, 2003).

¹²³ Swing Baiano é uma aula coreografada com ritmos que misturam o *axé music*, pagode, samba, ritmos afro-latinos, *street dance*, com coreografias cheias de animação e sensualidade que vão sendo construídas, passo a passo, durante as aulas.

¹²⁴ Conrado (2006) atribui ao Mestre King a criação do estilo afro-contemporâneo. Segundo a pesquisadora, esse Mestre buscava “quebrar as convenções, revolucionar a dança que se fazia no espaço acadêmico”, no sentido de se contrapor a convenção do que era belo ser atribuído somente ao balé clássico. Considerou o candomblé como fonte essencial para desenvolver a sua proposta de trabalho.

¹²⁵ Esta proposta de trabalho foi elaborada pela dançarina Rosana Silvestre.

Já em outra Academia, agora no bairro de Cajazeiras, onde permaneceu por um ano, Lucas recebia salário mínimo e o correspondente para o seu deslocamento diário, porém não tinha carteira de trabalho assinada, era um contrato informal: *“todas as academias antigamente eram tudo contrato”*. Lucas chegou às academias, sempre em bairros periféricos da capital baiana, através de uma divulgação informal do seu trabalho: *“meu trabalho ficou conhecido através de boca”*.

Como dançarino participou de shows no Parque da Cidade,¹²⁶ conduziu (*“puxou”*), uma vez, a ala de dança de um bloco durante o carnaval e na lavagem no bairro de Itapoã. Nesses trabalhos, geralmente, o contrato incluía água, lanche e um cachê que era pago 50% antes e 50% na hora da apresentação. Era acordado, também, o tempo de desfile, que girava em torno de três a quatro horas, durante a lavagem e um pouco mais de tempo no período do Carnaval.

Nesse mesmo período, Lucas recebeu outro convite, não remunerado, para trabalhar em uma ONG, no bairro de Mussurunga, a qual pensa *“não existe mais”*. A proposta era para ministrar aulas de afro e *swing* baiano para as crianças carentes, numa faixa etária que variava de oito a dez anos de idade; essa ONG, contudo, como tantas outras do mesmo gênero no Brasil, por dificuldade de diversas ordens, *“não levou à frente”* o trabalho e, assim, sua atuação naquela atividade foi por um período bem curto: *“ficando três meses”*.

A coordenadora da mesma ONG convidou-o, ainda, para participar de um grupo de dança que funcionava no bairro da Ribeira, era no “Teatro Cena 1”, que tal como a primeira experiência em Mussurunga, a entidade *“há muito anos não existe mais”*. Nessa organização, Lucas teve a possibilidade de se aperfeiçoar obtendo a formação em afro-contemporâneo, realizando algumas apresentações. Para viabilizar a participação dos integrantes do grupo, *“todos os custos para o desenvolvimento do projeto”* (...) eram assumidos pelos dirigentes da ONG. Através deste grupo Lucas teve a possibilidade de realizar algumas aulas de balé clássico na UFBA, por um curto período.

Contou-nos como foi essa experiência: *“a aula era uma vez por semana, a professora levava a gente para ter mais conhecimento da linguagem da dança. A gente ficou fazendo aula*

¹²⁶ O Parque da Cidade Joventino Silva é um dos parques de área verde Salvador, Bahia. Está localizado na região entre os bairros do Itagira, Santa Cruz, Pituba e Nordeste de Amaralina. Foi criado em 1973 e reformado em 2001. Além da área verde, há também diversas áreas destinadas ao lazer e ao esporte. O parque passou a se destacar no cenário musical, através do Projeto Música no Parque, em que se oferece shows gratuitos de músicos populares em seu anfiteatro, onde também há realizações de outras manifestações artísticas. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_da_Cidade_Joventino_Silva. Data acesso: 25/12/2012.

pouco tempo, foi um mês”. Como na sua participação regular no grupo, as despesas para essa atividade específica eram subsidiadas também pela a organização não governamental: *“a gente ia para lá, eles davam o transporte, botava um micro ônibus para trazer a gente”* para a UFBA.

Assim, nesse período, aos vinte e poucos anos, a vida de Lucas era repleta de atividades: *“tinha esse grupo sábado, (...), ensinava [dança] pela manhã e à noite”*. Esse momento da sua trajetória foi considerado como uma fase difícil, pois a diversidade de atividades exigia uma renda da qual ele não dispunha: *“era difícil, era um pouco difícil, porque assim que eu comecei a entrar nesse grupo lá da Ribeira, aí é que veio entrar um salário normal para mim na academia”*. Seu tempo era ainda dividido com a escola, pois não tinha concluído o Ensino Médio. Sua permanência nesse grupo que funcionava no Teatro Área 1, no bairro da Ribeira, durou um ano.

A pergunta que gerou maior hesitação foi sobre a definição da dança afro, situação que não foi verificada com tanta frequência entre os músicos percussionistas, quando indagados sobre a definição do que para eles seria a percussão. A resposta de Lucas, da mesma forma que observado entre outros dançarinos, estabelece uma vinculação entre a dança afro-brasileira e a religião de matriz africana: *“para mim é uma dança um pouco mais religiosa, da religião africana”*. Disse-nos Ana Maria quanto ao mesmo questionamento: *“é a dança que os escravos trouxeram para aqui, é a dança dos orixás”*.

Aqui surge uma questão polêmica, pois alguns estudiosos e entidades, tais como o CEAO - Centro de Estudos Afro-Orientais; a FEBACAB - Federação dos Cultos Afro-brasileiros; a SECNEB - Sociedade de Estudos da Cultura Negra e a CONTOC – Confederação Nacional da Tradição dos Orixás, defendem que a apresentação de danças religiosas em shows merece uma reflexão mais profunda, no sentido de evitar a banalização dos cultos afro, e pela alteridade e respeito à diversidade cultural (MOTTA, 2009).

Com relação ao seu nível de conhecimento em dança afro-brasileira, Lucas não considera elevado: *“eu acho pouco, porque eu me limito a algumas coisas”*. O que tem dificultado o seu aperfeiçoamento é a ausência de tempo: *“mas é tempo, é tempo, porque a maioria mais do meu tempo é em academias (...), eu não pego muito curso”*. Quanto à capacitação profissional, informa que realizou alguns cursos, não muitos, para aprender mais sobre a dança, dentre eles: *“fez o curso com o coreógrafo de Beyoncé, que esteve em Salvador há três anos (...)”* e fez o

“curso de Hip Hop”; além disso, realizou o curso de “afro Silvestre no Balé Folclórico da Bahia”.

Em sua trajetória escolar, consta uma reprovação no primeiro ano do ensino médio, mas conseguiu concluir esse nível de ensino aos 25 anos de idade. O insucesso no exame do vestibular para Educação Física, por meio do Exame Nacional de Ensino Médio, não tirou de Lucas as esperanças de ingressar em uma faculdade, não na área de dança, e sim em educação física, visto que este campo vai lhe oferecer maiores oportunidades de trabalho.

“Eu cheguei lá na cara de pau”, foi essa a estratégia encontrada pelo entrevistado que buscava “uma oportunidade” para ampliar a sua formação em dança afro, como nos relatou: “há tantos anos eu sempre ouvia falar, eu sempre assistia no teatro, no vídeo, alugava filme para ver o Balé Folclórico, porque eu era fã, teve um dia que eu estava assistindo televisão, passou a inauguração do Teatro Miguel Santana¹²⁷, aí eu fui lá ver esse teatro e fui procurar o coreógrafo chamado Zebrinha¹²⁸, no dia ele não estava lá”.

Ao conseguir encontrar o coreógrafo, Lucas colocou as suas intenções: buscava “uma oportunidade” no Balé Folclórico. Apesar do sucesso em sua tentativa, pois conseguiu, mesmo fora do prazo das audições,¹²⁹ uma tão sonhada “oportunidade” para participar das aulas, sua permanência no Balé Folclórico foi bem curta e durou apenas um trimestre. Vejamos como tudo ocorreu: “aí eu fui estava fazendo essas aulas, mas eu não segui muito [ir] à frente por [conta da] renda per capita baixa, porque eu não tinha, todo dia, a ida e a volta, o transporte (...). Fiquei lá três meses, ensaiando, fazendo aula (...). Ele nos explica como era a sua rotina diária no Balé: “começa a aula às duas da tarde, tinha aula de alongamento, depois às três horas tinha aula livre (...). Depois a gente descia para o teatro, para fazer os ensaios, [Zebrinha] mandava a gente se desenvolver no ensaio”. Assim, visivelmente decepcionado, Lucas conclui: “por motivo de dinheiro não tinha como seguir em frente”.

¹²⁷ Localizado no Pelourinho, o Teatro Miguel Santana, além de abrigar as apresentações semanais é a sede da Fundação Balé Folclórica da Bahia.

¹²⁸ José Carlos Arandiba é conhecido artisticamente como Zebrinha. Ele deu início à sua formação em dança no grupo Folclórico Exaltação à Bahia, no Colégio Estadual Duque de Caxias, na Liberdade, até passar por grandes companhias internacionais. No momento ocupa a função de coreógrafo do Bando do Teatro Olodum e do Balé Folclórico. Em depoimento para Conrado (2006b, p. 286), Zebrinha aborda sobre a realidade daqueles que o procuram no Balé: “existem duas urgências, primeiro, a da pessoa que vem para cá, às vezes, sendo a última opção dela, porque teve uma escola ruim, tem uma família pobre e porque não tem um futuro acadêmico, então a sua grande saída é a dança, e se realmente ela tem um restinho de talento lá no calcanhar, a primeira coisa que tenho de fazer é colocar o talento para fora”.

¹²⁹ Acontecem com frequência audições para o Balé, que são bastante concorridas.

“Não dá ainda para sobreviver muito”

Em sua trajetória profissional, Lucas participou de algumas seleções para atuar em bandas em Salvador e nos explica que o mercado de trabalho para o dançarino é muito concorrido na Bahia. As informações sobre o processo de seleção circulam através das redes de amizades (*“um dançarino liga um para outro”*). O entrevistado vai narrar um episódio para demonstrar como a competitividade é acirrada nesse campo: *“eu fui chamado para fazer audição em uma banda famosa e o próprio dançarino que já estava nessa banda chegou me limando”*. A interpretação de Lucas sobre o processo de seleção relatado acima é que a banda estava precisando de outro dançarino, entretanto, *“não estava precisando de uma pessoa que dançasse mais do que ele [o dançarino efetivo]”*. Considerando ainda o seu depoimento, podemos aplicar a análise de Bajoit e Franssen (1997, p. 76) de que *“o mercado de trabalho é o campo em que se exercem mais diretamente as coerções materiais e simbólicas da competição”*.

Com relação à remuneração, em Salvador, o cachê que as bandas de pagode pagam aos dançarinos, por show, em média, é de R\$ 50 (em 2010); quando a apresentação acontece fora da cidade gira em torno de R\$ 80. Estes valores não se aplicam às bandas mais conhecidas, pois elas pagam valores mais elevados. Como acontece nas academias de ginástica, *“no meio da dança os contratos geralmente são verbais, dificilmente encontra uma vaga que tenha carteira de trabalho assinada”*.

Lucas deixou transparecer que este tipo de relação de trabalho é *“uma coisa natural”* ao campo da dança: *“eu já fiz muitos trabalhos com banda assim, a gente recebe o valor no dia do show ou então antes, ou recebe depois do show, ou, às vezes, não recebe, passa um mês, dois, três meses sem receber”*. Questionado se havia ações trabalhistas movidas por parte destes dançarinos contratados na informalidade, ele respondeu que não, classificando os dançarinos como acomodados, no que diz respeito a buscarem os seus direitos.

Segundo nos disse Lucas, algumas bandas têm melhores condições de trabalho do que outras. Quando a banda já tem um reconhecimento público tende a ser mais estruturada: *“o principal é que a banda tem que ter nome, quando não tem fica mais difícil, tudo fica mais difícil”*, como no caso das bandas em que atuava: *“em questão de conseguir transporte, em fechar cachê legal para gente (...)”*.

Além de atuar como dançarino, Lucas já produziu algumas coreografias para bandas que não eram muito conhecidas: *“não foram para banda muito forte, não são muito conhecidas”*.

Buscamos indagar como aconteceram os contatos para a realização destes trabalhos: *“eles chegam até [a] mim através de boca, eu não tenho nenhum contrato, eu não tenho nenhuma ficha, nem nada, através de boca”*. Conta, ainda, com o apoio e divulgação do trabalho por parte de seus alunos: *“os próprios alunos, são meus próprios alunos de academia que, às vezes, chegam e falam: ‘ah! Professor tem uma banda (...) precisando de coreógrafo (...), me dê o seu telefone’”*. Depois de estabelecidos os primeiros contatos, *“a gente senta, conversa qual o tipo de coreografia (...), o perfil dos dançarinos”*. Lucas geralmente cobra o valor de *“cento e cinquenta reais [para] montar e ensaiar o grupo”*.

Ainda lembrando as suas experiências de trabalho na dança, Lucas nos contou que o primeiro grupo organizado por ele era para atuar dançando pagode e o segundo grupo era uma companhia de dança, na qual apresentavam *“todos os tipos de dança”*. Esta última organização era composta por 15 pessoas (mais homens do que mulheres), com idade de 18 a 20 anos. Ele nos disse que *“dançaram muito, fizeram várias apresentações”*, contudo essas apresentações eram gratuitas, não recebiam pagamento monetário por elas: *“na verdade não tinha cachê, a gente quando ia se apresentar era só o lanche, assim apresentava no Parque da Cidade”*.

O trabalho voluntário aqui se justifica como estratégia para divulgação do nome do grupo. Estes dançarinos, a exemplo do que acontece no caso dos jogadores de futebol, tinham a expectativa de que poderiam ser descobertos por um empresário ou por uma grande banda, e então poderiam ser contratados: *“se alguma banda famosa conhecesse o grupo e o contratasse”*. Mas a questão da sobrevivência não permitiu que todos os dançarinos continuassem nessa condição de voluntariado: *“o grupo não foi à frente porque uns [dançarinos] já estavam sentindo a falta de dinheiro, queriam trabalhar”*. Concluiu, assim, que os demais integrantes dos dois grupos não *“levaram a dança para frente”*, apenas o entrevistado iria lograr sucesso nessa caminhada (*“o único que levou a dança para frente foi eu, os outros desistiram”*).

Lucas, ao encontrar alguns dos ex-integrantes dos grupos de dança na rua, informa para eles que trabalha ministrando aula de dança, o que é visto com muita surpresa (*“não acredito!”*). Entende que o seu diferencial, em relação aos colegas, foi a persistência e o fato de que *“eles queriam as coisas mais rápido e não tinham paciência”*. No seu caso, se considera *“uma pessoa persistente e paciente”*.

Lucas lembra, ainda, as oportunidades que surgiram em sua trajetória profissional para sair do Brasil e atuar no exterior. Na primeira, quanto tinha entre 18 e 19 anos: *“há muitos anos*

atrás, me chamaram para ir para Holanda”. Recebeu o convite em decorrência da desistência do sobrinho de seu cunhado, que dançava pagode na época e não queria desistir da carreira no exército, no entanto Lucas não obteve a autorização dos seus familiares para substituí-lo: “*eu conversei com meus pais, a força maior era deles, eles não deixaram. Eu fiquei por aqui*”. A sua reação frente à negativa dos pais não foi de contrariedade: “*não fiquei aborrecido, porque eu penso assim, existe momento para cada um, se não foi aquele momento para mim (...)*”. A segunda proposta seria para dançar na Espanha, nessa ocasião sua postura foi outra: “*eu não quis ir, não sei, acho que eu me apeguei mais aqui*”. Assim, diferente da dançarina Máisa que ainda sonha com uma experiência internacional, Lucas, na atual fase de sua vida, diz que não tem mais tanto interesse em migrar para trabalhar fora do Brasil.

“Meu pai no começo não gostava”

Mesmo sem a possibilidade de avançar nessa discussão, não podemos deixar de mencionar que a escolha profissional é revestida de expectativas pessoais, familiares e sociais, bem como vinculada ao contexto social, cultural e econômico no qual se efetiva. Dessa forma, é preciso relativizar o discurso liberal – pautado na ideia de igualdade de oportunidades para todos – que tende a atribuir o fracasso ou sucesso na escolha de uma profissão quase que exclusivamente ao indivíduo, desconsiderando as determinações sociais que estão na base dessa “escolha” (REIS e PERDIGÃO, 2001).

As expectativas da família de Lucas, em particular a de seu pai, não passavam pela escolha profissional no campo da dança: “*no começo [ele] não gostava, não queria, não queria mesmo*”. Ele nos explica o motivo da rejeição do seu pai com relação à sua opção profissional: “*porque queria que eu seguisse outra área, ou seguisse na área do exército ou seguisse alguma área assim, mais restrita, que assinasse logo assim a carteira de trabalho*”. Mas o entrevistado foi firme em sua decisão: “*eu disse não*”!

O apoio para seguir na carreira de dançarino Lucas obteve entre as mulheres que estavam ao seu lado: “*minha mãe sempre foi forte comigo, ali do meu lado; a minha irmã que já faleceu, ela me dava muito apoio; (...) tinha uma vizinha (...) que ficava procurando concurso de dança no jornal para eu fazer*”. Lucas nos revela que recebia de seu irmão certo suporte, mas não da forma que sua mãe e irmã faziam: “*dava aquele apoio, mas não era aquele apoio que minha mãe dava e que minha irmã dava*”.

Sobre a questão de gênero no campo da dança, para Maísa, apesar de ter muitos amigos que são dançarinos, ela não esconde que existe “(...) *discriminação sobre os homens, porque é difícil você vê o homem hoje, homem ser profissional dançarino. É mais homossexual*”. Na sua interpretação, os homens tendem a preferir a música, mas entre aqueles que escolheram a dança o campo de trabalho tem melhorado: “*os homens adquirem mais a percussão, a música, não adquire muito a dança, mas existem amigos mesmos homens (...) que estão no mundo afora (...) dançando, mas hoje eu posso dizer que a oportunidade está melhor*”. Já para Ana Maria, homens e mulheres têm a mesma oportunidade. O que justifica ser um campo com forte presença feminina é o fato de os “*homens acharem que a dança é para mulher ou para gay*”.

Lucas nos situa que “*antigamente as mulheres tinham mais oportunidades para dançar, (...), mas agora (...) acha que os homens têm mais oportunidade do que as mulheres*”. Apesar de dizer que não sabe o motivo da maior participação dos homens no campo da dança (“*na verdade eu não sei!*”), acaba por nos explicar que no passado, “*os homens tinham mais preconceito de dançar, tinha mais preconceito*”.

Com visível contentamento, Lucas contou que a postura do seu pai, como aconteceu com a mãe de Kauã, mudou, “*quando viu o dinheiro entrar, aí (...) já mudou a mentalidade dele*”, chegando ao ponto de há alguns anos ter lhe apresentado a um amigo da seguinte maneira: “*aqui é meu filho mais novo, ele é professor de dança (...), ele é professor de dança aí, ele é meu filho!*”! A reação de Lucas foi de grande surpresa (“*eu olhei para ele assim, eu fiquei assim olhando para ele, eu achei aquilo uma surpresa, entendeu?*”).

A grande preocupação do pai de Lucas, segundo ele nos relatou, era que seu filho atuasse em uma profissão que “*assinasse logo assim a carteira de trabalho*”. Enfim, o sonho dele se concretizou: há cerca de um ano Lucas passou a exercer atividade remunerada com registro na carteira de trabalho, “*recebendo um salário, o décimo [terceiro], tudo certinho*”. Lucas nos revelou a sua emoção ao ingressar no mercado de trabalho formal: “*sentimento maravilhoso, era o que eu queria*”.

Ao fazer um balanço da sua trajetória profissional, Lucas diz “*melhorou muito, melhorou muito*”. Ele nos conta que “*antigamente, algumas pessoas*” o “*olhavam torto, (...) porque sendo homem, existia muito preconceito*”. Contudo, “*hoje todo mundo quer ficar perto*” dele, os amigos, algumas pessoas que já o viram dançando na rua. Assim, após 15 anos atuando como dançarino, “*aos poucos foi crescendo (...), agora hoje o negócio está mil vezes melhor do que*

estava (...) tanto na parte da dança quanto na parte do valor salarial que era muito pouco, não era valorizado”.

Lucas finalizou a entrevista falando da sua frustração naquele momento, pelo fato de sua mãe não ter tido a oportunidade de ver o desenrolar da sua carreira como dançarino: *“eu queria que minha mãe estivesse viva, pois eu falei assim a ela: ‘um dia eu vou assinar a minha carteira na área que eu quero. Ela falou: ‘você vai conseguir’. E eu consegui! A academia depois de três anos assinou a carteira, a outra depois de um mês”.*

Para Lucas, possuir um estatuto formal de trabalho, representa mais do que uma renda regular no final de cada mês e os direitos sociais inerentes a este estatuto profissional; demonstra outra dimensão do trabalho desenvolvido pelo profissional que atua como dançarino: *“o importante de ter a carteira assinada [é] para mostrar que a área que você trabalha é uma área séria, é uma área séria, não é uma área de você ficar só mexendo a bunda, é uma área séria”.*

4.2.3 Verônica: “Fiz uma carta pedindo para sair da Universidade”

Verônica, 38 anos, entre todos os profissionais entrevistados, no Brasil e na França, é a única graduada em dança (licenciatura) pela UFBA, tendo realizado pós-graduação nessa área pela mesma universidade. Na sua trajetória escolar fez o curso técnico em contabilidade, em estabelecimento de ensino público, tendo sofrido nesse período uma reprovação, quando estava cursando o segundo ano.

O percurso até chegar à universidade, como acontece com outros jovens pobres no Brasil, não foi dos mais fáceis. Como no *“ensino médio, não tinha passado pelas melhores escolas”*, todas públicas, fez um pré-vestibular, privado; por não ter conseguido aprovação nesse primeiro ano, matriculou-se, no ano seguinte, no programa de pré-vestibular social da ONG Steve Biko.¹³⁰ Como também não obteve os resultados esperados – aprovação no curso de dança e para a Academia da Polícia Militar –, na terceira tentativa Verônica criou uma nova estratégia de estudo: em parceria com os colegas da “Biko”, resolveu formar um grupo de estudo, com o

¹³⁰ O instituto Steve Biko foi fundado em 1992, por iniciativa de professores e estudantes negros que criaram o primeiro curso pré-vestibular voltado para os negros no Brasil. O Instituto desenvolve diversas atividades no campo político e educacional que resultaram em políticas públicas para o combate das desigualdades raciais. Disponível em: <http://stevebiko.wix.com>. Acesso em: 02/10/2012.

objetivo de “passar no vestibular”. Os encontros eram semanais, na casa dos membros do grupo, acontecendo, na maioria das vezes, em sua residência.

“Sempre a minha referência de dança, foi a dança afro”

Os primeiros contatos de Verônica com a dança ocorreram aos 11 anos, dentro de uma igreja católica. Posteriormente, ela ingressou no Projeto Viver com Arte da FUNCEB, onde teve início a sua formação em dança afro-brasileira, a partir do contato com a dançarina Nadir Nóbrega. Não consegue lembrar-se bem o que motivou a sua entrada nesse campo, mas recorda ter sido uma oportunidade de realizar uma atividade em seu bairro.

Seu contato com a dança afro fortaleceu-se, a partir do contato com o Bloco Malê de Balê,¹³¹ no qual participou de várias atividades: ala de dança, secretária e realizou trabalhos com a comunidade do bairro. Esteve envolvida também com as atividades do Afoxé Filhas de Oxum e do bloco Ilê Aiyê. Ressaltou a importância dessas entidades carnavalescas negras, pois acredita que o *“Carnaval afro é um espaço para a manifestação política através da dança”*. Assim, *“você manifesta tudo isso através do corpo, da estética, é possível passar suas ideias, a afirmação da sua identidade”*.

A família não apresenta nenhuma objeção quanto à sua inserção na área de cultura; além disso, nos contou que *“começou a vida muito cedo”*, aos “16 anos já era mãe”. Sobre a presença de artista na sua família, indica que um dos seus irmãos é contra-baixista e o outro atua no movimento *hip hop*, e sua irmã fazia teatro, mas abandonou por conta da religião.

Aos 17 anos, passou a atuar no Grupo Viva Bahia, aos 18 começou a realizar shows semanais, como dançarina. Sobre seu primeiro cachê, não tem muita certeza, mas *“acho que comprou leite”*. Quanto ao pagamento recebido, informa que o cachê era baixo (*“recebia muito pouco”*) e, na maioria das vezes, ela fazia shows gratuitos, *“porque gostava de dançar”*. As condições de trabalho não eram das melhores, após as apresentações no Solar do Unhão, à noite, como não era disponibilizado o transporte, tinha que pegar o último ônibus coletivo (*“per noitão”*), disponível na Estação de Transporte da Lapa.

Em decorrência da baixa remuneração, sempre realizou outras atividades (trabalho em uma oficina mecânica), paralelas à dança. Verônica nos informou que, na sua época, atuou nesse segmento até 1996, tinha mais espaços para as apresentações de shows folclóricos, no momento,

¹³¹ A entrevistada informou que foi rainha do bloco Malê de Balê em dois carnavais, em 2000 e 2006.

entretanto, esse tipo de espetáculo caiu muito em Salvador. O novo circuito agora para essas apresentações seriam os hotéis situados na Praia do Forte e no Complexo Hoteleiro de Costa de Sauípe.¹³²

Fez questão de ressaltar que sempre pensou a dança como uma possibilidade de trabalho, mas nunca conseguiu, a princípio, manter-se apenas com essa atividade: *“o mercado de trabalho é muito cruel para os artistas”*. Deixa claro que *“se você não tiver um embasamento, você não consegue manter-se, fica pulando de galho em galho”*. Verônica, em decorrência da realidade do mercado de trabalho no campo da dança e de todas as suas responsabilidades (*“era mãe solteira”*), buscou realizar vários concursos públicos para *“conseguir um emprego que possibilitasse cuidar da vida”*.

Em 1996, alcançou esse objetivo, logrando aprovação no concurso para soldado da Polícia Militar da Bahia, apesar de nunca ter tido pretensão de ser policial militar, cargo que ainda ocupava, até o momento da entrevista. O trabalho como militar acabou por dificultar a sua dedicação aos ensaios e estudos; assim, reduziu suas atividades como dançarina, mas nunca deixou de dançar. Hoje trabalha na coordenação de cursos livres de dança na FUNCEB.

“Processo de busca de identificação dentro da universidade”

Como dissemos acima, o percurso de Verônica até ingressar na universidade foi longo e envolveu a adoção de várias estratégias para suprir suas deficiências educacionais, por conta da sua trajetória escolar. Mas esta não foi a única barreira encontrada por ela; além da prova de conhecimentos, passar no teste de aptidão era outro grande desafio. Relata que neste exame na prova de improvisação e criação todas as modalidades estavam no critério de avaliação, somente a dança afro não foi considerada. Isso pesou desfavoravelmente no seu caso, na medida em que a *“sua referência em dança sempre foi a dança afro”*.

Acreditava que este conhecimento fosse suficiente para passar na audição, mas não foi, pois não caiu nada referente à dança afro. Relatou-nos que esse foi o seu primeiro choque, não passar no teste de aptidão; outro ponto que lhe chamou a atenção consistiu no número reduzido de candidatos negros participando da seleção. Para ampliar o seu nível de conhecimento, retornou à FUNCEB para fazer balé clássico, dança contemporânea e moderna e com base nesses

¹³² O complexo hoteleiro de Costa do Sauípe, maior resort do Brasil, inaugurado em 2000, ocupar uma das áreas mais privilegiadas do Litoral Norte da Bahia.

fundamentos conseguiu aprovação na prova específica na seleção do vestibular em dança da UFBA.

Na universidade, Verônica enfrentou todo um processo de adaptação à nova realidade: *“precisava correr na frente porque senão eu não conseguiria acompanhar”*. Credita a sua dificuldade para produzir dentro da linguagem acadêmica, à sua deficiência em leitura, isso e a prejudicava na organização das ideias, assim como a falta de domínio da língua estrangeira. Essas foram suas principais dificuldades, aliadas às questões financeiras, pois *“tinha que almoçar, tirar xerox, tinha que comprar livros”*.

O fato de ser funcionária pública, como já foi informado, não lhe dava acesso ao programa de assistência estudantil; contudo, queixou-se de que as normas universitárias não levavam em consideração o fato de que *“era mãe solteira”*, que todos os seus recursos eram destinados à manutenção de sua casa e do filho.¹³³ A entrevistada indicou que, sendo sua mãe auxiliar de enfermagem, atuando no serviço público, não tinha como ajudá-la, pois seus rendimentos também eram reduzidos.

Em sua trajetória, revela-nos a sua busca pelo processo de identificação com as linguagens da dança oferecidas na universidade. Sendo a UFBA a primeira universidade brasileira a ofertar o curso superior em dança e a Bahia um cenário negro de referência no país, acreditava que neste espaço encontraria fundamentos para a dança afro.¹³⁴ Como essas expectativas não foram alcançadas, provocou o colegiado do Curso, por meio de uma carta, solicitando o seu desligamento da universidade, com a seguinte argumentação: *“não estava conseguindo achar nada que me identificasse como negra e que me desse elemento para discutir”* esta formação articulada com a cultura local. Apesar de a todo o momento as disciplinas perguntarem: *quem é você? De onde você veio? O que queria?* Questões que deveriam ser respondidas através do *“corpo”*, estava na Bahia e a sua maior referência era da ancestralidade

¹³³ Conta que seu filho, agora com 21 anos, gosta de dança e música, inclusive tem um grupo de pagode, mas divide o tempo entre essas atividades, o trabalho - é funcionário público - e os estudos: realiza curso na área de análise de sistemas no IFBA, e iria iniciar curso de Administração na UNEB. Como ele está novo, vem experimentando uma *“variedade de coisas”*.

¹³⁴ No **Seminário Dançando nossas matrizes**: um diálogo entre as danças afro-brasileiras, que ocorreu em Salvador, em novembro de 2011, entre as várias discussões abordadas pelos participantes (profissionais, dançarinos, professores e público em geral), apontou-se que a formação em dança na UFBA tem ainda os fundamentos eurocêtricos como aporte teórico-metodológico preponderante, não tendo sido incorporadas, na dimensão esperada por alguns segmentos, as influências das danças afro-brasileiras, sendo assim alvo de algumas críticas. Para aprofundar esta discussão ver Motta (2009). Na dissertação de mestrado, a pesquisadora vai abordar a trajetória do Grupo Odudê, fundado por estudantes negros da Escola de Dança da UFBA, na década de 1980, o qual se constituiu, segundo Motta, em um movimento pioneiro no processo de descolonização da dança, a partir da academia.

africana, mas não encontrava no espaço acadêmico fundamentos para discuti-la; pensava que a única alternativa, caso não houvesse nenhuma modificação, era deixar a universidade.

O documento que produziu, o qual apresentava questionamentos quanto ao processo de formação acadêmica em dança, assim como relatava suas angústias, frustrações, falta de identificação e outras mais, segundo a entrevistada, “*gerou algumas mudanças*”, sendo criado um módulo de diversidade. Apesar de tecer algumas críticas à forma como este foi desenvolvido, considerando que a universidade a partir de um olhar eurocêntrico, vai “*colocar tudo que é afro no mesmo pacote*”; avalia de forma positiva, tendo em vista que envolveu alguns professores bons, em sete disciplinas diferentes.

A entrevistada, apesar das dificuldades encontradas, disse que um aspecto importante na sua formação da UFBA foi que aquela instituição lhe possibilitou enxergar outras possibilidades em dança, não “*se restringir apenas ao universo da dança no palco*”, a exemplo da licenciatura, da crítica em dança e outros “*fazeres em dança*”.

Ao questionar a configuração da formação em dança, Verônica acabou contribuindo para alterar o “*equilíbrio constante de tensão e de poder*”, seguindo aqui Elias (2005), no ambiente da universidade. Lançamos um questionamento: como se constitui essa postura de Verônica de buscar subverter, em certa medida, o lugar que era reservado a determinados conhecimentos, disciplinas, linguagens, visão de mundo, perspectivas políticas e ideológicas, tão enraizados no ambiente acadêmico? O depoimento dessa dançarina informa o papel que a Cooperativa Educacional Steve Biko desempenará na sua formação social e política, vejamos:

“A gente tem o poder de se adaptar e até mesmo de transformar os espaços que a gente está, principalmente quando a gente vem de uma instituição como a Biko, eles nos ensinam a repensar as nossas ações, não ficar calado aceitando tudo. A gente começa a partir do senso que é despertado na instituição. A gente começa a questionar algumas coisas e a transformar os espaços”.

Para finalizar, entendemos que as trajetórias Maísa e Verônica, nas suas singularidades, revelam como as organizações sociais negras, neste caso o bloco Ilê Aiyê e a Steve Biko, têm contribuído no processo de formação política e construção da identidade étnica dos jovens na Bahia.

Pensando o futuro: Maísa, Lucas, Verônica.

Como fizemos com os demais entrevistados, lançamos o questionamento sobre os projetos futuros e se estes passariam pelo campo artístico, neste caso da dança. As respostas sugerem o desejo de permanecer realizando alguma atividade relacionada a este campo, mas, diferente de alguns músicos, a dança, exclusivamente, no Brasil, não se apresenta como forma possível de sobrevivência pessoal e familiar.

A expectativa de Maísa ao ingressar no projeto do Ilê Aiyê era passar da Banda Êre para o grupo profissional; queria ser reconhecida e ingressar no grupo dos “adultos”– lembrem-se de que esta condição foi atingida por Kauã e Iara –, mas não conseguiu concretizar seu projeto. Assim, ao considerar que o mercado de trabalho em dança é muito concorrido, as audições são cada dia mais disputadas, os planos futuros de Maísa seriam continuar dançando, não profissionalmente, mas por lazer apenas, procurando se divertir através da dança. Sobressaem para ela os planos familiares e afetivos: *“ter a minha família, meu trabalho, minha casa, a minha vida simples do jeito que eu estou vivendo aqui”*. Ressalta assim: *“não estou com objetivos mais profundos”*.

Na área da dança, alimenta o sonho de abrir uma academia de dança: *“eu penso de ter uma casa que eu possa batizar como minha”*. Não por acaso, considerando toda a sua trajetória, deseja ter *“um projeto social que pudesse dar oportunidade para crianças e adolescentes que não tiveram direito à oportunidade de aprender a dançar”*. Esses planos ela já compartilhou com sua mãe e pretende, no futuro, envolver Kauã. Pretende enfatizar a dança, pois acha que esta é pouco valorizada em sua comunidade e tem muita gente querendo aprender a dançar, mas falta oportunidade.

Os projetos futuros do dançarino Lucas giram em torno de adquirir uma *“estabilidade de vida melhor”*, a exemplo de comprar uma casa, pois ainda reside com seu pai e sua irmã. A renda mensal que recebe atuando nas academias lhe permite, até o momento, a sobrevivência básica: *“esse valor que eu recebo mensal dá para ajudar a minha casa, dá para eu ajudar o meu pai e dá para me vestir, comer, para eu sair”*. Planeja, ainda, realizar o curso de nível superior, mas não será na área de dança e sim de educação física: *“não vou fazer faculdade de dança, porque na área que eu trabalho é Academia, então (...) vou formar em Educação Física para ter um conhecimento mais expansivo”*. Na sua avaliação, sendo o campo da dança restrito quanto ao mercado de trabalho, seguir o caminho profissional na área de Educação Física será a melhor

solução: *“formando em Educação Física eu posso montar uma Academia, pode ser até de dança, de ginástica”*.

Neste capítulo, procuramos compreender o universo da dança afro-brasileira, situando o processo de formação de conceitos e características que a diferenciam de outras manifestações culturais. Como base nos depoimentos analisados, a primeira questão verificada são as discussões sobre o termo “dança afro-brasileira”, o qual revela a existência de dissenso. Outro campo de tensão são as apresentações de dança inspiradas nos cultos dos orixás fora dos espaços religiosos. Alguns estudiosos, a exemplo de Inaicyrá Santos (2009), buscam explicar a relação entre a arte e a religião. Para a referida pesquisadora, existe uma linha tênue de separação, de forma que essas duas linguagens se realimentam, mas o conhecimento dos contextos ajuda a definir suas diferenças.

Maísa, assim como já tinha sido indicado pela percussionista Manoela, mostra certa desaprovação em relação ao gênero musical conhecido como pagode baiano; no entanto, este segmento, na atual conjuntura da música na Bahia, tem sido responsável por incorporar um grande número de dançarinos, principalmente do sexo masculino, assim como vários músicos percussionistas. Conhecer como se constitui esse mercado de trabalho e o processo de formação desses profissionais seria relevante para compreendermos o cenário da dança no Estado.

Como vem ocorrendo no campo da percussão e no da capoeira, a dança tem sido trabalhada em sua dimensão social (STRAZZACAPPA, 2001), por grupos e organizações culturais brasileiras. Estas organizações sociais buscam desenvolver atividades artísticas voltadas para as crianças e jovens, em condição de vulnerabilidade social. Os relatos apresentados pelos dançarinos que tomaram parte na pesquisa nos permitiram verificar que alguns deles já na fase da infância, passaram a vislumbrar a dança como uma possibilidade de profissionalização, uma escolha profissional, uma possível forma de sobrevivência ou de renda.

Observamos nos depoimentos dos dançarinos, aspecto também verificado nas falas de vários músicos entrevistados, a predominância do apoio materno nas questões materiais e afetivas. Diversos estudiosos no campo da antropologia, sociologia, entre outras disciplinas, desde a década de 1930, buscam explicações para o fenômeno que alguns deles denominam de “matriarcado baiano”; esta discussão é apresentada por Pacheco (2008), que dá algumas pistas para entendermos a organização familiar dos nossos entrevistados, sejam músicos ou dançarinos.

A questão de gênero merece destaque. Alguns estudos (SEGNINI, 2008) têm apontado que a configuração do trabalho em artes, música e dança, apresenta diferenciações que se transformam em desigualdades, quando consideramos a atuação de homens e mulheres. Se por um lado, o número restrito de homens facilita seu ingresso e ascensão na carreira, isso, contudo, não representa que eles não estejam sujeitos a sofrer discriminações e preconceitos no âmbito familiar, entre os amigos, na sociedade, em decorrência da inserção em uma profissão predominantemente feminina, conforme deixa evidente o relato apresentado por Lucas.

A questão da alta concorrência no mercado de trabalho e da baixa remuneração, a exemplo do que acontece com o campo da música, surge enquanto uma unanimidade entre os entrevistados. Assim, o cenário do mercado de trabalho, no Brasil e na Bahia, em particular, não tem permitido aos profissionais desta área sobreviverem exclusivamente por meio da dança. A instabilidade, a intermitência das atividades (*“fica pulando de galho em galho”*) é uma feição que tem caracterizado o campo das artes no país e da dança, em especial, conforme a visão dos entrevistados.

CAPÍTULO 5:
A MINHA CASA É A BAHIA/MAS O MUNDO É MEU LUGAR:¹³⁵
AS EXPERIÊNCIAS DE TRABALHO DE MÚSICOS E DANÇARINOS NA FRANÇA

¹³⁵ Verso da canção *Voz guia*, de Jorge Portugal e Roberto Mendes, gravada em 1999 por Roberto Mendes (MARIANO, 2009).

Diversas são as causas da imigração (pessoais, familiares, sociais, econômicas, políticas) e vários são os fatores que acabam interferindo nesse processo (QUIMINAL, 2009). Devemos considerar, no processo migratório, a importância das redes sociais, pois elas tanto impõem restrições que limitam as opções, como proporcionam recursos, os quais permitem aos indivíduos atuarem de várias maneiras (JOHNSON, 1997).

Para os músicos e dançarinos brasileiros, oriundos de Salvador/BA, o processo migratório, analisado a partir das redes de interações e interdependências, nas quais estes sujeitos estão inseridos, tanto no país de origem quanto no de destino, vem sendo acionado como estratégia para romper com o círculo de pobreza, em busca de ascensão social, assim como forma de reconhecimento social e profissional.

No caso desses profissionais que vivem na França, há de se indagar: como se apresentam as formas de organização do trabalho em arte? Quais são as alternativas acionadas por esses músicos e dançarinos? Como se configuram as redes sociais nesse contexto? Qual tem sido o lugar ocupado por homens e mulheres no mercado de trabalho artístico (em dança e música) no referido país? E, por fim, como tem sido a relação destes sujeitos com as políticas culturais francesas?

Diante de tais questionamentos, neste capítulo nossa intenção é analisar, por meio da trajetória desses sujeitos de pesquisa, como se dão esses fluxos migratórios e como eles vivenciam essa experiência. Buscaremos conhecer, também, quais as singularidades do campo artístico na França e como esses profissionais se inscrevem no mercado de trabalho.

5.1 “Tenho vontade, e muita, de crescer lá fora”: compreendendo as migrações contemporâneas e suas redes

As migrações internacionais têm sido objeto de diversas abordagens, de caráter teórico e empírico, que atestam para sua diversidade, seus significados e suas implicações. Essas abordagens buscam refletir sobre as transformações econômicas, sociais, políticas, demográficas e culturais em andamento no âmbito internacional. O entendimento dos processos sociais envolvidos nos fluxos de pessoas entre países, regiões e continentes passam pelo reconhecimento de que, sob a rubrica da migração internacional, estão envolvidos fenômenos distintos, com grupos sociais e implicações diversas (PATARRA, 2006).

Precisamos distinguir, também, a migração voluntária, quase sempre motivada por questões econômicas, daquela causada por violência, perseguição política ou guerra (CANCLINI, 2007). De acordo com o Relatório das Nações Unidas de 2009 sobre populações, as migrações triplicaram em trinta anos, e quase todas as regiões do mundo são atingidas pela entrada ou pelo trânsito de migrantes. No caso da migração internacional, em 2009, a cifra atingiu 214 milhões de pessoas (WENDEN, 2010).

Brito (1996) assinala que, entre os séculos XIX e XX, as migrações tendiam a ser permanentes e os migrantes se integravam econômica e socialmente nos países de destino. O autor considera que, por um lado, nesse contexto existiam fluxos socialmente desiguais, os quais provocavam a inserção dos migrantes na sociedade, também em condições desiguais; mas, por outro, indica que a convivência desses diferentes povos permitiu que muitas nações fossem constituídas.

O fenômeno das migrações internacionais recentes, em particular a partir da década de 1980, explica-nos Patarra (2006), insere-se no contexto da atual etapa da globalização, em suas múltiplas dimensões e desdobramentos, e dos processos macroestruturais de reestruturação produtiva. Assim, os altos níveis de mobilidade territorial para homens e mulheres parecem ter características significativas dos “novos” processos de mobilidade territorial, associados à nova divisão internacional do trabalho, emergente da crise dos anos 1970, associada a novas formas de produzir (BILAC, 1996). Para Bógus (2004), merecem destaque as migrações recentes, com destinos aos países europeus, especialmente Portugal e Itália, principais destinos de jovens trabalhadores brasileiros, desde a segunda metade dos anos de 1980.¹³⁶

Nesse contexto, ampliaram-se as dificuldades para os imigrantes obterem os documentos que garantam a sua permanência no país receptor. Segundo Canclini (2007), em algumas nações, os vistos de residências são provisórios e discriminam, segundo a nacionalidade e as necessidades econômicas do país receptor. A autorização para permanecer pode ser renovada, mas os países mais atrativos e com maior afluência de imigrantes concedem a nacionalidade somente à pequena minoria e restringem os direitos, a estabilidade e a integração dos estrangeiros nos países. Desse modo, embora os imigrantes sejam aceitos, porque seu interesse por emprego converge em

¹³⁶ De acordo com Fazito (2008), não existem registros consistentes para a mensuração dos fluxos de emigração internacional de brasileiros para a Europa. Os dados estão limitados às informações do Consulado, através do Ministério das Relações Exteriores e registros censitários europeus bastante esporádicos. Segundo dados produzidos pelo pesquisador, ano base 2006, aproximadamente 70 mil brasileiros estariam residindo em Portugal; 40 mil na Itália; 30 mil na França e Alemanha; 15 mil na Inglaterra e 10 mil na Espanha.

direção das necessidades da economia de quem os recebe, no contexto sociocultural ocorrem curtos-circuitos que levam à segregação em bairros, escolas, serviços de saúde, bem como na valoração de crenças e costumes, podendo chegar à agressão e à expulsão.

No processo migratório, as redes sociais assumem papel relevante, pois como explica Marques (2012), estas compõem o tecido das relações entre indivíduos, grupos e entidades nas sociedades, estruturando os campos onde os fenômenos sociais acontecem. A premissa da análise de redes considera a ideia de que o principal elemento e a fonte da dinâmica dos processos sociais ocorrem em escala microsocial: as relações construídas de forma diuturna por indivíduos e entidades tecem padrões de relação no interior dos quais se desenrola a sociabilidade cotidiana, em que se resolvem problemas e se buscam ajudas, onde se encontra trabalho e onde se constroem e transformam laços sociais.

Pode-se dizer, também, que a teia constituída pelos vínculos entre indivíduos, grupos e organizações estrutura as relações de poder e os conflitos políticos presentes no Estado e em seu entorno imediato, envolvendo organizações sociais, agências e agentes estatais e usuários de suas políticas. Ao mesmo tempo, outros padrões de relações, por vezes, interpenetrados com aqueles, estruturam os campos de entidades civis e organizações políticas que influenciam o provimento dos bens e serviços pelo Estado. Por fim, no que tange às desigualdades sociais, a distribuição do bem-estar é fortemente influenciada pela mediação exercida pelas redes no acesso dos indivíduos às várias fontes de bens e serviços, materiais e imateriais, sejam elas providas pelos mercados e pelo Estado, sejam envolvidas com a própria sociabilidade no cotidiano.

Ainda segundo Marques (2012), o deslocamento proposto pela análise de redes, no entanto, não sustenta a irrelevância da dimensão dos macroprocessos sociais, mas sugere que elas sejam reinseridas nos contextos relacionais que as cercam, construindo instâncias analíticas de médio alcance, que tragam contexto social e político aos elementos supracitados de forma a mediar a relação entre estrutura e ação.

No processo migratório, as redes sociais são importantes, tanto no país de origem do migrante, como nos país receptor, pois constituem o capital social que auxilia pessoas com poucos recursos, pouca experiência profissional e baixo nível de escolaridade na migração de longa distância (ASSIS, 2007).

Na conformação do processo migratório, outra dimensão relevante são os marcadores sociais gênero e etnia. Ao considerar as duas perspectivas, a migração deixa de ser um assunto,

no entendimento de Bilac (1996), “masculino”, decorrente de decisões masculinas ou abstratamente “familiares”. A mulher surge, também, como sujeito nas diferentes etapas do processo migratório, como, por exemplo, nas estratégias para a obtenção do seu financiamento, na manutenção de redes de apoio, tanto no ponto de partida quanto no de chegada, no planejamento de novas migrações, nas estratégias de adaptação e de inserção na força de trabalho.

Sayad (1998) também aborda as relações diferenciais dos homens e das mulheres no processo migratório, em particular no que se refere à reestruturação das relações internas das famílias num contexto de imigração (nas relações entre marido e mulher, entre pais e filhos e, de forma mais ampliada, entre as faixas etárias).

Em nosso estudo, o processo migratório é analisado a partir da rede de interações e interdependências na qual os sujeitos estão inseridos, nesse caso, os músicos e os dançarinos, tanto no país de origem quanto no de destino. Assume igual importância observar os impactos das relações sociais de gênero e étnica na configuração do deslocamento entre pessoas. Seguimos Bilac (1996), que aponta, com base em vasta bibliografia, para a consubstancialidade dos mecanismos de classe, gênero e etnia na conformação dos processos migratórios e na inserção de migrantes na sociedade receptora (BILAC, 1996).

5.2 Trajetória e experiência de trabalho na França

Os critérios metodológicos, já aplicados aos músicos e dançarinos que vivem no Brasil, foram adotados para elegermos as trajetórias a serem analisadas neste capítulo. No caso dos dançarinos, escolhemos Marta, Wallace e Soraia; e dos músicos, Eduardo, Jair e Nivaldo. Buscamos dialogar com os depoimentos de outros profissionais nos dois campos de estudo, a exemplo de Jorge, na música, e Rosa, Adriana, Larissa, Bento, Gilson e Nara, na dança.

Apresentaremos abaixo um quadro com os dados dos músicos e dançarinos entrevistados.

**QUADRO 3. Dados gerais dos Músicos entrevistados
França, 2010-2011**

Músicos Percussionistas										
Nome ¹	Sexo	Idade ²	Cor/Etnia ³	Escolaridade	Iniciou na música	Trajetória de Formação	Idade 1ª viagem Internacional	Fixação de residência na França		Atou como Intermitente
								Ano	idade	
Eduardo	Homem	23 anos	Negro	Ensino Médio incompleto	12 anos de idade	Grupo Bagunço	Não informou	2009	20 anos	Não
Jair	Homem	40 anos	N/D	Ensino Fundamental completo	16 anos de idade	Bloco afro Muzenza Bloco afro Alafin Bloco Apache do Tororó Oficina Iniciação Musical de Bira Reis	25 anos	1995	25 anos	Não informou
Nivaldo	Homem	38 anos	Negro	Ensino Médio completo	11 anos de idade	Banda do Ilê Aiyê UFBA – Projeto extensão da EMUS	16/17 anos	2004	32 anos	Sim
Jorge	Homem	31 anos	Negro	Ensino Médio completo	12 anos de idade	Fanfarras do Colégio Estadual Góes Calmon Banda Timbalada Escola de Música e Percussão Banda Erê/ Bloco Ilê Aiyê	16 anos	2005	25 anos	Sim

¹Nome fictício

² Idade declarada no momento da entrevista

³ A classificação tem como base a autodeclaração.

5.3 “Foi através da música que eu cheguei aqui”! Experiências migratórias dos percussionistas brasileiros na França

5.3.1. Eduardo: “Seria mandado de volta”

Encontramos Eduardo, enquanto esperávamos a emissão do visto na Embaixada da França em Brasília, em junho de 2010. Ao sabermos da sua condição de percussionista, soteropolitano e migrante, recém-chegado da França (abril de 2010), resolvemos conhecer, de imediato, a sua história de vida. Durante um conversa bastante informal no aeroporto de Brasília, por cerca de duas horas, ele nos contou a sua trajetória, a qual será relatada de forma resumida:

Eduardo tinha 22 anos, na época do nosso encontro. Antes de partir para a França, residia no Jardim Cruzeiro, bairro da periferia de Salvador. Em relação à sua família, informou-nos que fora criado, em decorrência do falecimento da sua mãe, pela avó materna e, posteriormente, por

sua avó paterna. Ele tem irmãos menores de idade (um menino e uma menina) e outro irmão caçula, do segundo casamento de seu pai.

Quanto à sua trajetória escolar, ele nos revelou ter estudado até o segundo ano do ensino médio, mesclando o curso entre os turnos diurno e noturno. Entre 16 e 17 anos, ingressou no Grupo Bagunção, no qual permaneceu por cerca de quase três anos, aprendendo, entre outras atividades, “*a tocar percussão*”.

A trajetória profissional de Eduardo é semelhante à de muitos outros jovens, com as mesmas condições sociais: tentou ser jogador de futebol (passou no teste para um time do bairro de São Cristovão, mas como tinha que pegar dois transportes para fazer o deslocamento da sua residência até o local do treinamento, acabou desistindo do projeto de ser jogador de futebol); depois cabeleireiro; trabalhou com artesanato; serviu, por um ano, ao Exército Brasileiro e, por fim, definiu que gostaria mesmo de ser músico. Por conta desta decisão, nos conta que “*agora vai estudar mais música, pois tem certeza que vai seguir esta carreira profissional*”.

“Perguntando, olhando!”

Em busca de trabalho, ele realizou alguns testes para atuar como percussionista em bandas de pagode baiano; no entanto, de acordo com Eduardo, os ritmos aprendidos no Bagunção (samba reggae e merengue)¹³⁷ são diferentes daqueles executados pelos grupos de pagode. Assim, foi necessário buscar aprender esses novos ritmos. Para suprir a sua insipiente formação no referido ritmo, buscou aprender com outros profissionais utilizando-se do método: “*perguntando, olhando*”.

Esse depoimento confirma o que disse Teixeira (2011), sobre o processo empírico, essencialmente informal, de ensino/aprendizagem que se impõe à realidade do músico popular, o qual observa atentamente a realização do fenômeno musical *in loco*, ou seja, nos bares, praças, casas de espetáculo, e outros tantos lugares. Eduardo tece críticas direcionadas aos colegas percussionistas, pois, segundo o entrevistado, há alguns deles que dizem saber tocar, mas na sua avaliação eles “*tocam no ritmo errado, tocam feio, não sabem o tom*”.

Ao perguntarmos sobre a remuneração recebida pelos profissionais da percussão, Eduardo nos respondeu que, geralmente, nas bandas, os integrantes ganham valores diferenciados, sendo

¹³⁷ O sambe reggae e o merengue são ritmos difundidos na Bahia pelo Bloco Olodum, através do Mestre Neguinho do Samba, sendo comumente adotados por outros projetos culturais.

que os maiores cachês pagos aos instrumentistas apresentam a seguinte ordem: os músicos que tocam sopro, os de cordas e, por fim, os da percussão. Mencionou que o vocalista é quem recebe a maior remuneração entre os profissionais que atuam em uma banda. Como já tínhamos percebido entre os músicos percussionistas entrevistados no Brasil, falar sobre a questão dos valores auferidos com a atividade artística não é um assunto confortável: *“ninguém sabe quanto cada um recebe, pois ninguém pergunta e ninguém fala, pois se descobrir [o valor que o outro recebe] seria a maior confusão”*.

Outro fator que interfere no valor a ser pago ao músico percussionista, indicado por Eduardo, é o *“tamanho da banda”*, ou seja, o nível de projeção do grupo musical junto ao público e à mídia. Deve ser acrescentado que, segundo o entrevistado, outro fator determinante é o nível de conhecimento do músico: se *“a pessoa sabe tocar”*. Por isso, avalia que para obter uma boa colocação no mercado de trabalho depende de uma postura individual, em suas palavras: *“depende de mim, se o cara for bom, famoso”*, terá a maior possibilidade de ganhar um salário mais elevado. Finaliza lembrando que tocar percussão exige muito esforço físico por parte do músico.

“Seria mandado de volta”

O processo de migração de Eduardo para a Europa aconteceu nas seguintes circunstâncias: após retornar de uma turnê de um mês pela Europa (Suécia), com o Grupo Bagunçação, ele recebeu o convite de um colega, recém-chegado da Rússia, para tentar a vida de músico, realizando shows na França. A proposta feita a Eduardo envolvia a alimentação, a moradia e o cachê de 100 euros por show.

Dois anos se passaram após a chegada de Eduardo à França, vivendo em Nantes, e sua situação, segundo nos informou, não era das melhores. Devido à ausência do visto de residência, ele não podia trabalhar¹³⁸ e *“nem fazer nada errado, nem se meter em confusão”*, pois, *“seria mandado de volta”* para o Brasil. Como acontece com outros imigrantes, em outras partes do mundo, a condição de não possuir o documentado de residência lhe causava bastante insegurança e angústia. A situação começou a ser parcialmente resolvida, após o seu casamento com uma jovem francesa de 22 anos, por isso a vinda ao Brasil, para trocar a categoria do seu visto.

¹³⁸ Em 1984, o governo de François Mitterrand unificou a concessão do visto de permanência e da permissão de trabalho. De acordo com Reis (2007, p. 130), esta medida acabou “diminuindo a instabilidade da situação jurídica do imigrante e reconhecendo o caráter duradouro da imigração na França”.

Sobre a política migratória francesa, Reis (2007, p. 140), a partir de uma vasta literatura, explica as diversas alterações ocorridas nos últimos anos. No que diz respeito à migração familiar, a união com um francês só dá ao estrangeiro o direito a um visto de permanência, depois de um ano de vida comum; não protege mais da expulsão, e, no caso de um imigrante ilegal, não dá mais direito à regularização. Por essa modificação, o cônjuge estrangeiro permanece numa situação de grande insegurança em todo o primeiro ano de casamento. Durante todo esse ano, seu visto pode não dar direito ao trabalho, ou ele pode ser expulso, ou seu visto não ser renovado, e caso volte para seu país de origem, ele não poderá provar, um ano depois, a “comunidade de vida” exigida. Outra alteração é a ampliação do prazo, de dois anos após o casamento, para o cônjuge de um francês adquirir a nacionalidade francesa. Finalmente, o imigrante polígamo fica impossibilitado de adquirir visto de permanência, pois esta prática é considerada uma prova irrefutável de incapacidade de assimilação (*défaut d’assimilation*).

Como tem sido a vida de Eduardo na França? Ele nos disse que, em Nantes, encontrou muitos brasileiros e que eles, em sua maioria, estão envolvidos com a música ou com a capoeira. Em relação ao idioma, contou-nos que estava fazendo um curso de francês em uma escola, contudo achou muito difícil, principalmente escrever, “*mas que já se vira na fala*”. Por conta disso, resolveu deixar a escola francesa formal, pois acredita que “*aprender na rua com os meninos é mais fácil*”.

Esse encontro inesperado nos possibilitou refletir sobre os diversos aspectos da condição juvenil e sobre a questão do trabalho no Brasil contemporâneo, sobre o sistema educacional e as políticas públicas. Passamos a nos interrogar: quais foram as reais condições (emocionais, educacionais, psicológicas) desse jovem para deixar o país de origem e construir uma vida na Europa? Por que a França? Qual seria o espaço para um músico afro-brasileiro naquele país?

Reencontro na França: “*não se pode escolher trabalho*”

Reencontramos Eduardo, após algumas tentativas frustradas de fazer contato com ele via e-mail, na casa do músico Jorge (31 anos),¹³⁹ que vive em Nantes desde 2005. Diferente de Jorge, durante todos esses anos em que residiu na França, Eduardo nunca trabalhou como intermitente

¹³⁹ Estabelecemos contato com Jorge, por intermédio de Nivaldo. Indagamos se conhecia outros percussionistas, baianos, que estivessem morando em Nantes, para nos apresentar. Ele respondeu afirmativamente, mas com a ressalva de que o pessoal não tinha o seu “currículo”. Após explicarmos o recorte metodológico da pesquisa, ele ficou de encontrar “mais uns colegas”; assim, Eduardo foi convidado para participar da entrevista.

de espetáculo. Mas ele nos informa, com visível contentamento, ter conseguido um emprego com “*carteira assinada*”, trabalhando em limpeza de edifício; explica que aceitou realizar essa atividade porque, na França, “*não se pode escolher trabalho*”. Com esse contrato formal de trabalho, nos diz Eduardo, poderá realizar algumas coisas, tais como alugar uma casa e abrir uma conta bancária.

Na França, existem dois modelos de contrato de trabalho: o Contrato de trabalho com duração determinada/CDD e o Contrato de trabalho com duração indeterminada CDI. No caso do entrevistado, não ficamos sabendo em qual modalidade de contrato de trabalho ele está. Podemos mencionar que, na Europa, os cenários sociais de crescente flexibilização das relações laborais e precarização do emprego tiveram um impacto particular no modo como os jovens acedem ao mercado de trabalho (PAIS, CAIRNS e PAPPÁMIKAIL, 2005). Ao observar o caso francês, Jeanneau (2011) aponta que a flexibilização do mercado de trabalho recai, principalmente, sobre os ombros dos jovens. A metade dos assalariados empregados em CDD, em estágio ou em aprendizagem tem menos de 29 anos, enquanto que aqueles com idade acima dos 43 anos representavam a metade dos assalariados recrutados pelo CDI. Naquele país, os jovens não são todos atingidos da mesma forma, aqueles com baixa escolaridade são os que encontram maiores dificuldades, engrossando, assim, as fileiras dos desempregados.

Eduardo, como já tinha sido relatado por outros músicos, nunca teve a oportunidade de adquirir os seus instrumentos de percussão no Brasil, pois os preços eram bem elevados. Na Bahia, os músicos criam várias estratégias para ter acesso aos instrumentos, o que lhes possibilita realizar algum trabalho como *freelance*, por conta própria: solicitam os instrumentos emprestados aos amigos, reúnem um grupo de três ou quatro músicos para poder comprar um bom instrumento (surdo, marcação, as congas e afins), socializando o seu uso, e também adquirem instrumentos usados.

Ao chegar à França, Eduardo, que executa além de instrumentos de percussão os de harmonia, comprou o seu primeiro instrumento, um cavaquinho, e agora faz planos para adquirir “*um par de congas na mão de Jorge*”. Ele disse que naquele momento estava se dedicando mais a tocar o cavaquinho, porque o músico tem que aprender a tocar vários instrumentos, esclarecendo que não é que o músico saiba tocar todos os instrumentos, “*mas se você puder aprender mais alguma coisa, (...) pode na banda tocar vários instrumentos*”, ampliando assim as suas possibilidades de conseguir trabalho.

No caso de Jorge, ele veio do Brasil apenas com dois surdos e os demais instrumentos foram sendo adquiridos na França. Ele conta que não pode dizer que toca todos os instrumentos de percussão brasileiros, mas que pode falar que “*tira um som, não vou dizer que toca*”.

“Única solução é ter conhecimento”

Diz Jorge que não existe “*uma cidade no mundo que tenha tantos percussionistas quanto Salvador, nem mesmo o Rio de Janeiro*”, o que acaba provocando uma alta concorrência no mercado de trabalho. Diante dessa realidade, os dois entrevistados apontam que, para o músico conseguir trabalho nesse campo, em Salvador, é necessário ter conhecimento junto aos produtores e donos de bandas. Como mencionado por outros entrevistados, as redes de amizade também exercem grande influência no acesso dos músicos percussionistas ao mercado de trabalho, ainda mais, segundo Jorge, porque atualmente os músicos passaram a estudar em grupo a percussão; assim, quando surge uma oportunidade de trabalho, prevalece a indicação dos amigos mais próximos. Na avaliação de ambos, na França a situação não é diferente.

Para os entrevistados, uns dos aspectos positivos em residir na França é que o percussionista consegue ter contato com outros ritmos musicais. Assim, ao sair nas ruas francesas é possível encontrar show indiano, asiático, de música africana, entre outros, situação que não acontece na Bahia. Eles consideram a França como um país onde toda a música do mundo está representada. Jorge nos explica que, para ser um percussionista de palco, é preciso procurar todas as influências do mundo, vivência que eles não têm condições de ter no Brasil, em particular em Salvador; assim, o acesso a essas informações está mais limitado à internet.

Quanto a essa diversidade de ritmos musicais indicadas por Jorge e Eduardo, Vasconcelos (2011) aponta que a França, nos anos 1980, acompanhou a explosão da *World music*, em francês *musique du monde*, e tornou-se um dos mercados mais dinâmicos para esse tipo de produto cultural. Explica que na Europa a França é considerada um dos países pioneiros na descoberta e desenvolvimento de carreiras de artistas estrangeiros, desempenhando, dessa forma, um papel importante na produção e no consumo de estilos musicais das mais variadas regiões do mundo, em particular a partir do trabalho de produtores franceses junto aos artistas oriundos da África francófona.

Segundo, ainda, Vasconcelos (idem), o fenômeno *musique du monde* incrementou a presença da música brasileira e, conseqüentemente, de artistas baianos na França. Menciona que

além dos já consagrados João Gilberto, Gilberto Gil e Caetano Veloso,¹⁴⁰ outros artistas a exemplo de Carlinhos Brown, Daniela Mercury e Margarete Menezes e grupos como o Ilê Aiyê, Olodum e Araketu realizam apresentações em festivais, teatros e casas de espetáculos francesas. A pesquisadora esclarece que, apesar deste fato apontar para a potencialidade de mercado aos artistas, produtores e técnicos envolvidos com shows musicais na Bahia, a presença desse último grupo de artistas ainda não foi consolidada na cena cultural francesa, assim como os artistas baianos emergentes continuam fora desse circuito. A explicação estaria, em parte, pela falta de acesso à rede de profissionais franceses envolvidos com essa categoria musical e, bem como, serem incipientes os programas das instituições públicas brasileiras (nas esferas federal e estadual) à exportação de produção musical. Diante desse cenário, na Bahia a exportação de shows vem desenvolvendo-se de maneira informal, geralmente impulsionada por uma rede de contatos pessoais desenvolvidos ao longo dos anos pelos artistas e produtores.

5.3.2 Jair: “A condição aqui é sem dúvida bem melhor”

“Acho que ele foi o único artista da minha família”

Jair, 40 anos, nasceu no bairro de Cosme de Farias em Salvador e, como nos disse, cresceu no Centro Histórico da capital baiana: *“me criei no Pelourinho”*. Quanto à presença de artista em sua família, acha que esta é uma *“boa pergunta!”* E nos conta o seguinte: *“olha! Meu pai era carpinteiro, meu pai era carpinteiro e o som do martelo né, talvez, foi onde eu descobri o som”*. E continua a sua digressão: *“foi através do som do martelo do meu pai, que chegavam as minhas orelhas, quando eu ainda era criança, e o fato dele construir assim um monte de coisas, que interessavam muita gente, ele era muito procurado para fazer trabalho de carpintaria”*. Por fim conclui: *“acho que ele foi o único artista da minha família e eu”*.

Diferente do discurso de outros músicos, a exemplo de Kauã, Jaime e Roberto, que revelam um forte componente étnico-racial, Jair diz não concordar em se identificar a partir desta perspectiva: *“como eu me classifico êêê!! Eu acho, quer dizer, eu sou contra a separação de raças, essas coisas. Eu acho que todo mundo, as pessoas são iguais e acho que cada um deve ajudar aos outros, simplesmente”*.

¹⁴⁰ Durante a nossa estadia na França tivemos a oportunidade de verificar algumas peças publicitárias (Anexo L) alusivas aos shows do cantor Gilberto Gil na França.

Com relação à sua trajetória escolar, Jair nos revela o seguinte: *“eu concluí o primeiro grau e depois parei”*. Revela-nos um aspecto importante sobre a questão educacional: *“foi nesse tempo eu estudava e justamente ia para os blocos, foi onde comecei a achar que se eu deixasse de estudar e frequentasse só os blocos – foi um erro que eu cometi – eu iria conquistar um objetivo na minha vida”*. Essa postura de Jair não recebeu o apoio da sua família que, como as de outros entrevistados, confere uma grande importância à educação: *“meus pais foram contra e aí eu ralei, ralei, consegui concluir meu primeiro grau”*. Ele levanta uma questão que merece, no mínimo, uma reflexão: *“como todo jovem na Bahia a gente pensava que ser artista seria fácil e tal”*.

Mesmo sem apresentar um discurso de afirmação da negritude, como os músicos acima citados, Jair nos contou que teve os seus primeiros contatos com a música percussiva, aos 16 anos, quando começou a tocar nos blocos afro (Muzenza e *Alafin*) e no bloco de índio Apache do Tororó. Para a sua formação no campo da percussão, ainda participou da Oficina de Investigação Musical do músico Bira Reis do Pelourinho,¹⁴¹ onde *“fabricava instrumentos, aprendia os ritmos, noções de som (...) um pouco de teoria musical”*. Jair aponta que *“a Oficina era bem diferente dos blocos afro, [pois] aprendia a fabricar instrumento, tocar e cantar”*; enquanto nos blocos afro era *“a formação da rua mesmo, aquela coisa de dançar, de tocar, não tinha uma pedagogia, como acontece nos conservatórios e nas oficinas de música”*.

Apesar de reconhecer as limitações que apresentam o ensino da percussão nas entidades carnavalescas, Jair enfatiza a importância desses espaços de formação: *“mas é muito interessante também”*. Na Oficina de Investigação Musical *“ficou uns três anos”*, já nos blocos afro permaneceu *“bem mais tempo, uns dez anos ou oito anos”*.

Diante dessa trajetória, Jair avalia que possuiu um bom nível de conhecimento na música percussiva (*“no campo da música eu [me] avalio bem legal”*). Ele nos explica que se encontra em processo contínuo da aprendizagem, enfatizando como a migração vai possibilitar-lhe ampliar a sua formação na área da percussão: *“eu aprendi no Brasil bastante coisa e na França eu*

¹⁴¹ Bira Reis é o nome artístico de Ubirajara de Andrade Reis, músico de percussão e sopros, educador, professor, artista plástico e pesquisador que, em 2011, comemorou 30 anos de trabalhos e pesquisas direcionadas à cultura popular universal e étnica. Como educador, realizou trabalhos com instituições tais como: Projeto Axé, Gapa OIM/KIZUMBA, Projeto Jambaláia Nova Zelândia. Disponível em: <http://positivoz.com/foradeorbita/?p=130>. Acesso em: 14/02/2012.

aprendi bem mais ainda, porque aqui me deu oportunidade de tocar com músicos de diferentes partes do mundo, né, e aí a gente aprende bem mais, estou aprendendo até hoje”.

“Na área de percussão era bem duro”

Quanto ao mercado de trabalho no âmbito da música em Salvador, Jair deixa claro que no Brasil *“na área de percussão era bem duro”*. Por conta dessa realidade, a sua trajetória profissional inclui a realização de trabalhos de baixo status e remuneração, paralelos ao campo artístico: *“eu trabalhei durante a minha juventude numa loja de tecido, (...), durante dois anos, dava para gerar, ganhar um pouco de grana”*. Ao deixar de trabalhar nessa loja, Jair passou a *“fabricar artesanato”* de *“arame, couro, pulseira, aquelas coisas”* que tinha aprendido *“justamente na Oficina”*. Ele fez questão de sublinhar que *“sempre corria atrás”*.

Jair nos disse que ganhou o seu *“primeiro salário como músico (...) em 1996 e 1997”*, atuando no Carnaval de Salvador; no entanto, o pagamento era bem baixo: *“recebia bem poucos cachês no Muzenza durante os dias de desfiles do Carnaval. Quando (...) tocava os três dias, eles davam um cachê bem pequeno, e se o Muzenza (...) ganhasse (...) tinha um cachê um pouquinho mais”*; caso contrário *“era aquele cachê bem mesquinho”*. Jair teve a oportunidade de ganhar *“um salário digno do músico”* quando obteve o primeiro lugar, ao participar *“de um concurso com um grupo lá de Salvador, (...) organizado pela Prefeitura, com um cantor (...) Geraldo Cristal”*. O entrevistado deixa evidente que não lhe faltava nada, em relação às questões materiais: *“sempre não me faltou nada a nível de grana”*.

“Ter contatos, ter bastantes contatos”, essa é a condição primordial para ter acesso ao campo da música no Brasil, pondera o entrevistado, confirmando assim o que nos informaram os músicos Jorge e Eduardo. O cenário descrito por ele revela como as redes sociais operam de forma decisiva nas oportunidades de trabalho nesse universo, ou seja, para atuar como músico *“depende de conhecimento, depende de conhecer pessoas que estão introduzidas nessa área, na mídia e tal para poder trabalhar ou tocar com as estrelas lá [no Brasil]”*. A grande questão é que *“para chegar a este ponto, encontrar as pessoas”* que possam fornecer os caminhos para o ingresso nesse circuito *“é muito difícil”*.

“Tive a oportunidade que eu não tinha tido durante toda a minha vida lá”

“Através da música”, Jair chegou à França, onde vive há 15 anos. Confirmando a sua própria tese da importância dos “contatos”, ele nos revelou como se beneficiou da rede de apoio ao deixar o Brasil e migrar para Europa; vejamos o que ele nos conta: *“eu vim tocar e encontrei uma oportunidade com o pessoal, com uma garota que organizava eventos aqui e aí foi através da música que eu cheguei aqui”*.

A despeito do que ocorre com outros migrantes, Jair acreditava que a sua permanência no exterior iria ser provisória; porém, com o passar dos anos, a sua condição na França foi se revelando a de uma migração de longa duração. Pelo que nos relatou, a sua permanência, por tantos anos, teria sido em decorrência da grande oportunidade profissional encontrada naquele país, diferente do que acontecia no Brasil: *“vim para ficar três meses, aí tive a oportunidade que eu não tinha tido durante toda a minha vida lá e eu renovei, fiquei um ano, aí fui ficando, foi assim”*.

As condições de trabalho na França *“é difícil também, não tão quanto [no] Brasil”*, essa é a percepção de Jair; contudo, nos explica que as alterações dos últimos anos nas políticas migratórias francesas, particularmente a partir do governo de Sarkozy,¹⁴² têm tornado mais difícil a condição daqueles que migram em busca de uma oportunidade neste país: *“(…) antes de o Sarkozy pegar a presidência era menos complicado, depois que ele pegou a presidência (…) ficou bem mais difícil”*. Diante dessa nova realidade, algumas estratégias são adotadas: *“a gente se vira, dá para ganhar uma grana e tal e fazer coisas diferentes, shows, dar cursos, como eu faço e trabalho com criança em recreações de escolas”*.

Nos anos de 2000, ampliaram-se as dificuldades, segundo Jair, do acesso às políticas culturais na França, para *“obter subvenção, verbas, para apresentar um projeto, criar um disco”*, pois *“eles exigem um projeto (…) um projeto bem (…) elaborado e tal, mas é difícil”*. Além disso, tem a questão geracional: *“e exige também uma certa idade da pessoa”*. Aqui podemos dizer que o depoimento do entrevistado confirma o que constatou Segnini (2009a, p. 97), em sua pesquisa sobre a redução da presença do Estado, particularmente nos últimos vinte anos, na condução das políticas públicas de cultura, em contraposição à “crescente e relevante presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico”. Outra

¹⁴² Nicolas Paul Stéphane Sarközy de Nagy-Bocsa serviu como 23º presidente da França entre 2007 e 2012.

questão que dificulta o acesso ao financiamento público, de acordo Jair, é a falta de documentos: *“a exigência são os documentos, pois a pessoa para solicitar o financiamento público tem que estar legalizada no país”*.

O caminho trilhado por Jair para atuar junto ao segmento infantil na França, no *centre de loisir*, demonstra como foram acionadas as redes sociais. Segundo nos relatou, chegou à escola *“através da Prefeitura (...)”*, sendo necessário *“apresentar uma biografia, dar uma audição, (...) mostrar o que sabia fazer”*, ou seja, *“como ensinar as crianças”*. Esmiuçando um pouco mais, percebemos que ele teve o apoio, mais uma vez, da sua rede de amizade para acessar o posto de trabalho na escola: *“eu conheci uma pessoa que me indicou e, através dela, eu me infiltrei”*. Ainda complementa: *“já faz um tempo que eu trabalho para eles”*. Não conseguimos maiores informações sobre esta atividade, ano de início e tipo de contrato de trabalho.

“A condição aqui é sem dúvida bem melhor”

Ao estabelecer uma comparação entre a situação dos músicos que vivem no Brasil e daqueles que residem na França, Jair apresenta o seguinte quadro com relação às condições de trabalho: *“os músicos que estão no Brasil que tocam com cantores do tipo como Ivete Sangalo, Gil, Caetano, Chico Buarque e os músicos que estão aqui que tocam com Vanessa Paradis, artistas franceses conhecidos como Alfa Blondy (...), os cachês e as condições de vida (...) e os salários são iguais”*.

No entanto, esse quadro se altera, sensivelmente, quando ele coteja a situação dos profissionais que não estão inseridos nos circuitos dos grandes shows: *“músicos que estão em outros circuitos, (...), onde eu estou, por exemplo, circuito da animação (...), curso, shows, a gente ganha [na França] bem mais do que os músicos que estão no Brasil nesse circuito, que tocam em bares, e tal, ou que ensinam música em escolas, que tocam em blocos afro, que tocam MPB, nos bares. A condição aqui é, sem dúvida, bem melhor”*.

A situação vivida por estes músicos, dentre outros fatores, pode ser atribuída à política cultural brasileira no campo da música, que na avaliação de Jair é *“bem difícil”*! Ele aproveita a oportunidade e faz um desabafo sobre a condução da política brasileira no âmbito da cultura: *“eles não dão nada, não dão incentivo para a cultura, [para] os artistas”*. O descaso das ações estatais para os profissionais ligados à música pode ser constatado através da situação de precariedade que alguns deles enfrentam, levando-os a alimentarem o sonho da emigração

enquanto uma alternativa de melhoria da sua condição profissional e de vida: *“lá tem artistas de muita capacidade que, sinceramente, quando eu volto no Brasil e (...) vejo que eles estão na mesma, todos sonhando em vir para cá!”*.

Reforça os seus argumentos dizendo: *“eu acho que é bem esquecida, o Ministro da Cultura, ou mesmo o Presidente, eles não dão nada em relação à cultura, tudo só é relacionado às armas, entende? Coisas que são do interesse da sociedade, culturalmente não têm nada! (...). Deve ter um pouquinho para a música clássica, se eu não me engano, e pronto!”* A conclusão de Jair é a de que os escassos recursos destinados aos projetos culturais acabam sendo apropriados por aqueles que possuem maior prestígio na esfera social: *“sempre são os mesmos que conquistam os espaços, os filhos dos mesmos, de Chico Buarque e tal entende? Pronto!”*.

Alguns músicos e dançarinos entrevistados, no Brasil e na França, depositavam grande esperança de mudança quanto à condução da política cultural brasileira na gestão do Ministro Gilberto Gil,¹⁴³ mas as avaliações não foram tão positivas, como sugere o trecho do depoimento de Jair:

“Eu acho que é muito difícil, esperava que fosse mudar com o ministro aí, o Gilberto Gil, pois, sinceramente, não mudou nada, não tem escolas de música, para se entrar numa faculdade de música - você sabe mais do que eu -, tem que ter grana, não basta só o conhecimento, nem o talento. Eu acho que é muito difícil! Eu espero que um dia possa mudar, para que os artistas que estão lá possam viver da música lá; não precisam vir para cá ou para os EUA, entende? Outros países”.

Sobre a gestão de Gilberto Gil, Calabre (2009) considera que houve alteração na agenda política do Ministério da Cultura, sendo abertas inúmeras frentes de trabalho e discussão sobre o papel da cultura, da gestão pública e das políticas na sociedade contemporânea. Em seu

¹⁴³ Gilberto Gil ocupou o cargo de Ministro da Cultura, no governo do presidente Luiz Inácio da Silva, no período 01 de janeiro de 2003 a 30 de julho de 2008. Podemos creditar, dentre outras questões, a grande expectativa em torno de como seriam conduzidas as políticas culturais públicas, o fato de ele ter sido o primeiro artista, no Brasil, a assumir a pasta do Ministério da Cultura. Em seu discurso de posse, Gil enfatiza bastante a importância do Estado na condução das políticas culturais: “não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Acesso em: 20/09/2012.

entendimento, é necessário ainda empreender esforços para a consolidação de ações e efetivação de políticas no fértil campo já semeado.

Em conversa informal, Jair nos relatou, com visível pesar, a condição de vários amigos seus que residem no Brasil e, ao se reencontrarem, acabam lhe solicitando uma oportunidade de trabalho na França, situação que o deixa comovido e impotente: após a conclusão da entrevista, Jair nos acompanhou até o metrô *Gambetta*. Durante a caminhada, fez um desabafo sobre a situação dos amigos que estão no Brasil e que ficam lhe pedindo para arrumar alguma coisa aqui na França. Ele nos falou que fica com pena, porque tem músico de qualidade ganhando cachê de cinquenta reais para tocar (anotações do diário de campo, janeiro de 2011).

“Eu divulgo o que eu aprendi, um pouco da cultura brasileira”

Sobre o curso de percussão ministrado em um estúdio em Paris, Jair conta que além da motivação financeira (*“a ideia surgiu porque eu preciso ganhar grana para viver”*), o desejo de divulgar a cultura brasileira acabou por incentivá-lo: *“no meu curso eu divulgo o que eu aprendi, um pouco da cultura brasileira, dos blocos afro e tal”*. O conteúdo do curso de percussão para os iniciantes envolve *“noção de som, como (...) pegar uma baqueta, os gestos, os movimentos, (...) os instrumentos, a descoberta do samba, do afro, do baião e do samba reggae”*.

Ao ser indagado sobre a participação das mulheres no campo da música percussiva, Jair responde que *“nos últimos anos (...) as mulheres têm tido bastante oportunidade, têm chegado assim bem próximo dos homens (...) aqui [na França] e no Brasil também”*. No entanto, ele não desconsidera que *“tem aquele lado dos homens machistas, (...) que acham que a percussão é só para homem”*. Ou, dito com outras palavras, existem aqueles que *“criaram aquela ideia do tempo da brilhantina que música é só para homem, é igual ao futebol”*, em sua opinião *“não tem nada a ver, mulher, ela pode chegar e tocar”*. Jair observa que nos seus *“cursos só tem mulheres”*.

Um aspecto que difere Jair de muitos músicos e dançarinos entrevistados, mas não de todos, é o seu afastamento da comunidade brasileira, no campo pessoal e/ou de trabalho. Chegamos a essa conclusão ao solicitar informações, contatos, indicações de outros baianos que estivessem vivendo em Paris e obtivemos dele a seguinte resposta: *“conheço, conheço, mas é, são pessoas assim difíceis! Eu não tenho assim certo relacionamento, não são amigos, o que eu posso propor para você e eles podem combinar e não vir”*. Assim, através da sua mediação não

foi possível fazer nenhum contato com profissionais de dança ou de percussão afro-brasileira na França.

Ao indagarmos sobre a questão do “sucesso” na carreira artística, Jair comenta que “*é necessário (...) ter uma boa sorte, não é suficiente só tocar, ouvir, ser um virtuoso*”; é preciso assim, “*ter boa sorte, (...) estar na hora certa, encontrar tal pessoa*”. Acredita, dessa forma, que mesmo sendo a música “*um dom*”, não “*é só suficiente ter este dom, tem que ter boa sorte*”. Além disso, o capital cultural, traduzido na origem familiar, é um elemento favorável no desenvolvimento de uma carreira artística: “*é bem mais fácil quando você nasce filho de um músico*”. Mas, paradoxalmente ao discurso apresentado, Jair fecha o seu depoimento com a seguinte assertiva: “*eu acredito que cada um chega aonde quer*”.

5.3.3 Nivaldo: “Ter os contatos”

“Nascido em Salvador da Bahia”

Nivaldo, indagado sobre a sua idade, nos informou que “*estou chegando perto dos quarenta*”, pois tinha 38 anos na época da entrevista. De forma bem francesa, fala que é “*nascido em Salvador da Bahia*”, cresceu no bairro de Marechal Rondon, depois se mudou para o Curuzu, onde passou um tempo, em seguida foi morar no Cabula VI e desse bairro veio “*parar em Paris*”. Com relação à questão racial, ele se declara negro, não apenas negro, e sim “*super negro!*”.

Sobre a família, contou que seus pais são falecidos e que tem vários irmãos (dez homens e duas mulheres). Quatro dos seus irmãos eram músicos, dentre eles três eram percussionistas e o outro cantor e tecladista. No caso das suas irmãs, “*nenhuma delas é artista*”. O entrevistado não sabe explicar o motivo de tantos irmãos terem escolhido a carreira de músico: “*eu não sei como aconteceu, simplesmente chegamos, tocamos, começamos a tocar, tocar e aconteceu*”. No momento, eles estão trabalhando em outras áreas, somente um irmão, que é o mais velho, continua tocando teclado e atuando como cantor.

Nivaldo, ao ser perguntado como aprendeu a tocar percussão, confessa que isso é “*um mistério*”, não sabe explicar: “*comecei a tocar o ritmo entrou na cabeça, eu continuei*”. Ele deu os primeiros passos no universo da percussão participando da banda *Bandaço Bahia Show*, na companhia dos irmãos. Em seguida, com onze ou doze anos, passou a frequentar os ensaios do

bloco *Raízes Negras*, que funcionava perto da sua casa; de início ia para “os ensaios e ficava olhando, (...) ficava olhando” e, posteriormente, “bateu a curiosidade de tocar nesse bloco”.

Um dia de Carnaval, em Salvador, iria marcar definitivamente a sua trajetória, segundo nos disse: “no Carnaval nós fomos, né, para o Campo Grande, estávamos saindo da [rua] Araújo Pinho, com este Bloco *Raízes Negras*”, que era um bloco “(...) pequeno, pequenininho, era uma moqueca” (risos). De repente avistou outro bloco, totalmente desconhecido, que estava saindo do Bairro do Garcia: “fiquei olhando assim, aí (...) a minha pergunta foi a mesma pergunta da música: “que bloco é esse”? A revelação seria feita por um colega: “rapaz esse aí é o Ilê Aiyê!” Ele – nos confessa – que quase em êxtase pronunciava: “Ilê Aiyê! Ilê Aiyê! É, é, é”. Eu fiquei parado olhando, e nisso a gente já era para ter descido tocando, e eu fiquei...”

Nivaldo, visivelmente emocionado, prossegue descrevendo o encontro, informa que, naquele momento, foi envolvido, ainda criança, por um sentimento de encantamento, pela agremiação da Liberdade: “eu fiquei parado olhando, olhando e os caras: ‘rapaz embora, embora’. Aí eu falei: ‘ano que vem eu vou sair nesse bloco! No ano que vem eu vou sair nesse bloco!’”. Seus colegas de agremiação, conforme contou Nivaldo, não acreditaram muito na possibilidade da concretização daquele sonho: “que nada! Aí você não sai não! Ai, só sai máfia, só sai a máfia!”. Respondeu aos colegas em um tom desafiador: “eu disse: ‘tá! Tá certo!’”.

Este encontro despertou o seu interesse por essa organização cultural. Até aí tudo bem, nos disse o entrevistado, mas o X da questão era como fazer para chegar até o bloco! Qual caminho deveria seguir para reencontrá-lo? Vejamos o seu depoimento:

“Como fazer para saber onde o Ilê Aiyê ensaiava? Como conhecer o Ilê Aiyê? Como é que iria saber, se eu só tinha visto o Ilê Aiyê passando naquele dia [de carnaval]”?

Para chegar ao Ilê Aiyê foi preciso acionar as suas redes de amizade:

“Para a minha felicidade tinha um dos regentes dessa época que namorava com uma menina de lá da minha rua (...) lá em Marechal, aí alguém falou assim: ‘pô, esse cara é de lá do Ilê’ Eu disse: ‘o que!’ Aí eu pulei! Eu disse: ‘o que!’ ‘Aquele cara ali é de lá do Ilê Aiyê!’”.

Ao encontrar a pessoa que poderia estabelecer o contato com o Bloco Ilê Aiyê, Nivaldo anunciou o seu desejo de ingressar como músico na Entidade: “eu estou doido para ir, você pode me levar”? Ao receber a resposta afirmativa (“sábado você se arrume, às oito horas, eu vou

passar aqui eu te pego”), temos o início da sua caminhada rumo ao Ilê Aiyê: *“pô, beleza! Eu vou! Eu vou com você.”* Diante da importância daquele evento, no dia e hora marcados, ele *“já estava todo arrumado esperando o cara”*. Chegando ao *“Forte de Santo Antônio,¹⁴⁴ pois o Ilê Aiyê ensaiava lá”*, foi apresentado ao regente principal, o Mestre Valter (*“olhe! Eu trouxe o rapaz aqui para tocar”*), obedecendo às ordens do regente, pegou o instrumento e começou a tocar.

No segundo ensaio, na semana seguinte, Nivaldo já buscou a sua autonomia: *“eu já fui sozinho, já nem esperei mais ele, já fui sozinho, fui de ônibus. Eu já sabia onde era, porque tinha um irmão que eu levava [para a escola], ele estudava no mesmo lugar, só que eu não sabia que dentro do Forte era onde o Ilê ensaiava”*.

“A minha família nunca me disse nada”

O depoimento de Nivaldo nos faz entender que o Ilê Aiyê passou a ocupar o espaço deixado por sua família, que sofre certa desagregação com o falecimento de sua mãe: *“não tinha ninguém para dar satisfação, meus irmãos cada um para um lado, depois que minha mãe faleceu, meu pai não estava mais com a gente, estavam os irmãos cada um para um lado”*. Diante desses acontecimentos: *“a minha família nunca me disse nada, nunca se meteu em nada, minhas tias e meus tios nunca se uniram, tudo de um lado e a gente do outro. Meus irmãos nem tão pouco”*. Depois de rememorar como era a configuração da sua família na infância e adolescência, chegou à seguinte conclusão: *“o único que veio além fui eu, o único que foi além”*.

Em decorrência desse encontro, acredita Nivaldo que a sua trajetória de vida se modificaria: *“acho que foi daí que eu comecei a fazer a minha história. A partir daí, desse momento, em que esse rapaz me levou até o Ilê Aiyê, foi daí que minha vida começou. Foi a partir daí que a minha vida decolou”*.

De forma bem descontraída, o entrevistado vai relembando como foram os seus primeiros passos dentro do Ilê: *“olha só como aconteceu rápido, [no] segundo ensaio eu já peguei simpatia com todo mundo. No terceiro ensaio, eu já fui selecionado”* para fazer uma apresentação durante quinze dias, no projeto do Ilê Aiyê chamado *Projeto Recreio*, que era

¹⁴⁴ O Forte de Santo Antônio Além do Carmo localiza-se no bairro de Santo Antônio. Depois da conclusão das obras de reforma, em fins de 2006, o forte ficou conhecido como Forte da Capoeira – Centro de Referência, Pesquisa e Memória da Capoeira da Bahia, instituição que tem por objetivo preservar e promover a Capoeira. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Forte_de_Santo_Ant%C3%B4nio_al%C3%A9m_do_Carmo. Acesso em: 28/03/2012.

desenvolvido nas escolas públicas de Salvador, com apresentação de canto e dança. A participação neste Projeto possibilitaria ao entrevistado receber o seu primeiro cachê como músico: *“meu primeiro cachê foi (...) dos 15 dias nas escolas, foi assim oh! Incrível! (...) Eu nunca tinha pegado tanto dinheiro na minha vida. Nossa senhora! Eu nunca tinha visto tanto dinheiro!”*.

Como ocorreu no caso de outros músicos e dançarinos entrevistados, nos dois países, Nivaldo teve a oportunidade, através do seu primeiro cachê como músico, de ter acesso ao mundo do consumo, que estava tão distante de suas condições sociais e econômicas: *“comprei roupa! Realmente eu estava precisando, comprei calça, comprei camisa, comprei bermuda, comprei tênis.”* Como grande parte dos jovens de sua idade, ansiosos por consumir (LIMA, 2002), lembra-se até hoje das marcas que estavam na moda naquela época: *“naquele tempo era Rato de Praia, eu tenho até vergonha de falar isso”!* (risos). *Muito, velho! (...) Eu não gostava da Hang Loose, eu gostava da [marca] Exagerado, tinha a camisa da Exagerado com o nome grande atrás”*.

Ao lembrar o passado, Nivaldo avalia que esse foi um investimento necessário para a sua carreira profissional: *“eu fiz a coisa certa, porque foi daí que eu tive roupa para ir para minha viagem, senão eu iria estar sem roupa, minha roupa tudo surrada que eu usava antes. E eu fiz certo em ter comprado essas roupas e guardei um pouco”* de dinheiro. Como já é sabido, Nivaldo não contava com o suporte familiar mais efetivo, assim resolvia todas as suas necessidades por conta própria, apesar da idade, e de forma bem desembaraçada: *“eu fui só, eu já subia e descia, já conhecia a Baixa do Sapateiro, não tinha outro lugar.”¹⁴⁵ Eu não iria para shopping nada! Baixa do Sapateiro comprava na mão do camelô, oxente! Tranquilo!”*. Explicamos que nesta fase da sua vida *“dava para sobreviver tranquilo”* através da música, pois era sozinho *“não tinha um pinto para dar uma tampinha com água”*. Reforça dizendo que *“dava e dá, mas depende se você não for o tipo extravagante”*.

¹⁴⁵ Baixa dos Sapateiros é o nome popular da Rua J.J. Seabra, fundada em 1835, que abriga o comércio de rua mais antigo Salvador, com aproximadamente 350 estabelecimentos comerciais de diversos segmentos. O local passou por tempos áureos e de degradação. Disponível em: <http://www.jornalgrandebahia.com.br/materia.asp?id=33565>. Acesso em: 12/03/2012 [26/08/2011].

“Não cheguei a concluir, cheguei quase no final”

A trajetória escolar de Nivaldo, como a de outros entrevistados nos dois campos de análise, seria marcada por abandonos, reprovações e repetências, visto que para conciliar as atividades do Projeto Recreio, que funcionava nos dois turnos, ele acabou abandonando a escola (*“eu não ia para a escola”*). Assim, aos 13 anos, deixou o ensino regular, pois iniciou a sua carreira de músico, com uma sucessão de viagens, projetos e turnês. O entrevistado faz a ressalva de que *“não estava mais na escola primária”*, mas que à sua formação ele daria continuidade posteriormente: *“meu curso continuei fazendo depois”*. Esse depoimento confirma que, no Brasil, para os jovens *“que não têm direito à infância, a juventude começa bem mais cedo”* (NOVAES, 2006).

Anos mais tarde, Nivaldo iniciou um curso profissionalizante em Eletrotécnica, mas também não teve condições de concluí-lo: *“não cheguei a concluir, cheguei quase no final”*. Mais uma vez, a dificuldade em dar continuidade à formação profissional, conforme nos narrou, estava relacionada à outra questão profissional: *“nesse tempo eu já era músico, já ligava as duas coisas, mas aí depois disso eu entrei de vez na minha carreira de músico e muito trabalho, muitas viagens, correndo o mundo todo, fazendo muitas turnês”*. Finaliza nos dizendo que *“a música me chamou”* e que anos depois iria concluir o Ensino Médio.

Como *“nunca tinha saído da Bahia”*, Nivaldo *“só conhecia o Rio de Janeiro pela televisão”*; realizou, naquele Estado, a sua primeira turnê com o Ilê Aiyê. Como abordou Ari Lima (1997), em seu estudo sobre a Banda Timbalada, a maior expectativa entre os jovens músicos é ter a rara oportunidade de tocar na *“Banda Show”*,¹⁴⁶ situação semelhante em outras agremiações, tais como a Mulherada e o Ilê Aiyê, onde existe uma oferta maior de músicos do que de vagas para tocar na banda. Por conta disso, geralmente ocorre um processo de seleção

¹⁴⁶ Para termos um panorama da situação, vamos observar os dados apresentados pelo pesquisador: até o carnaval de 1995, a banda Timbalada era subdividida em três núcleos: o primeiro era *“Banda Show”*, formada por 17 músicos que participavam dos discos, viajavam constantemente, tocavam nos shows mais importantes e eram visíveis na mídia. Para cada show realizado, o cachê pago era de 225 reais para os percussionistas e 275 reais para os vocalistas e músicos de harmonia. Além disso, estes músicos recebiam direitos autorais por cada faixa do disco em que participavam. O segundo núcleo era a *“Banda dos Quarenta”*, formada por quarenta músicos que tocavam nos shows locais e substituíam os 17 músicos que viajavam. Neste caso, o cachê é menor, não tem valor estipulado, pois depende do valor acertado com o contratante. Por fim, o terceiro núcleo é a *“Banda Arrastão”*, um tipo de exército de reserva para as duas bandas anteriores. Este núcleo ensaiava três vezes por semana no Candeal, e recebia uma ajuda de custo de meio salário mínimo e vale transporte. No Carnaval, somava-se ao cachê de 100 reais, uma fantasia do Bloco Timbalada para desfilar e outra fantasia que poderia ser vendida, doada etc. (LIMA, 1997, pp. 163-164). Diante destas informações, é possível dimensionar o nível de concorrência entre os músicos dos blocos e bandas similares para alcançar uma vaga na banda principal.

para cada viagem, sendo este um momento de tensão e muita expectativa, como pode ser constatado na fala de Nivaldo, a seguir:

“O mestre SENAC, responsável pela Banda, ele foi chamando as pessoas, chamando as pessoas e nada de chamar o meu nome. Eu digo ‘eu não vou!’ O coração batia, cada vez que chamava um nome, o coração batia, e aí finalmente chamou o meu nome: “Pô, quando falou meu nome, meu coração bum! Bum! Bum! ‘Presente!’”.

Diante da sua reação, que envolvia um misto de surpresa e nervosismo, acabou sendo alvo de gozação por parte do grupo:

“Os caras olharam assim, deram risada, ninguém tinha dito nada, só ouviam o nome e ficava calado e quando chamou o meu nome e eu falei presente! E levantei o dedo parecendo sala de aula, foi a maior gozação. Eu digo tá! Mas passou!”.

Convém sublinhar que, além da qualidade musical, no momento da seleção dos músicos para realizarem shows, turnês, viagens, em qualquer banda, o aspecto comportamental é também observado. Como aponta o regente Mário Pam, no caso do Ilê Aiyê, *“os músicos precisam estar dentro do comprometimento da Instituição, saber a filosofia, ter um bom comportamento, para poder (...) fazer parte de um evento grande”*. No caso particular do Ilê Aiyê, diz este mestre, que *“participa de eventos muito grandes”*, tais como o Fesman (Festival de Arte Negra na África), que aconteceu no Senegal; a EXPO em Xangai e em Hanover, Fórum Social Mundial, entre outros; eventos nos quais se pode encontrar, às vezes, com Presidentes da República, *“tem que ter pessoas que sejam comprometidas com a causa, tenham um bom comportamento”*. Segundo Mário, *“às vezes, nem todos têm a mesma condição de fazer parte de um grupo para subir no palco do show e, também, para quando tiver fora desse palco saber se postar, se orientar”*.

Mário Pam lamenta o fato de que, na trajetória da Band’Aiyê, *“muitos jovens não conseguiram se adaptar a esse tipo de realidade e muitos se afastaram”*. Outros desistiram de participar da banda *“para poder estudar, voltar a trabalhar, procurar outras coisas e, atualmente, boa parte deles usa a percussão (...) como hobby, têm vários trabalhos, em várias partes; mas usam a música como hobby, mais para ganhar um dinheiro extra”*.

“Você é quem vai reger”

Nivaldo, logo no início, foi convocado para atuar como um dos regentes da banda na ausência do mestre SENAC, que não tinha condições de participar das viagens com a Band’Aiyê,

em decorrência de outro trabalho. Qual teria sido o motivo da escolha de Nivaldo para ser regente, apesar da idade e do pouco tempo de inserção na Banda? Segundo o entrevistado, “*nem Deus explica*”. Sabe apenas dizer que foi “*uns dos selecionados*” para conduzir a banda na ausência do regente.

No entanto, o jovem regente não seria imediatamente aceito pelo grupo de músicos: “*tinha os caras que não queriam, não estavam nem aí para o que eu estava falando ou para o que eu estava dizendo*”. Sem experiência na função de regente (“*eu só tocava*”), além da questão geracional (“*eu na frente de uma banda, parecendo um pirralho, (...) a maioria era antigos*”). Nivaldo nos revelou todo o seu dilema à frente da banda: “*eu tremendo na frente de uma banda, não tinha noção de repertório, eu não tinha noção de que hora que a banda começava a tocar, que hora tinha que parar, não tinha nada, eu não tinha noção se era aqui, ali, como é assim que faz, não é*”. Todos esses fatores (questão geracional, falta de experiência, pouco domínio sobre os fundamentos da regência) acabaram contribuindo para a sua rejeição entre alguns integrantes do grupo. Essa situação provocou muito sofrimento em Nivaldo: “*eu sofri, eu tanto sofri que quase que eu desisto, quase eu desisto de ser regente*”.

O entrevistado encontrou acolhimento, segundo nos descreveu, apenas entre aqueles que chegaram “*no meu tempo, junto (...)*” com ele, contudo, os músicos “*mais os antigos, esses é que não queriam aceitar*”, pois, segundo o Nivaldo, os músicos antigos questionavam-se por que um novato que “*chegou tem um mês, há um mês e pouco, já está sendo regente!*” Ou dito de outra forma, “*já estava mandando*” neles?

Para permanecer neste cargo, Nivaldo contou com o apoio da direção da Entidade, sendo dada seguinte orientação ao jovem regente: “*(...) é você quem vai ficar! Foi você quem foi o escolhido*”. Para permanecer no cargo, no entanto, ele precisava se impor, mostrar a sua autoridade de regente (“*procure o seu lugar e faça o seu trabalho*”). Assim, ele foi “*para casa com aquelas palavras*” na sua cabeça, “*trabalhando, trabalhando*”.

Nivaldo adotou uma postura rígida junto aos demais músicos da Banda para se firmar na função de regente: “*minha rigidez veio do meu início de eu falar as coisas, pedia para tocar, pedia para arrumar e os caras não queriam aceitar porque eu era novato, foi daí que veio a minha rigidez*”. Agora, olhando o passado, o entrevistado considera ter sido necessário assumir uma posição firme entre os seus músicos para conseguir impor-se: “*até eu conseguir me impor,*

até eu conseguir ser quem eu sou hoje! Em chegar dizer assim, ‘rapaziada vamos nessa’ e todo mundo vir correndo”, não foi fácil.

Outro episódio marcante na trajetória de Nivaldo foi o que deveria ter sido a sua primeira turnê internacional. Após ter sido “escalado” para a turnê que aconteceria na Martinica, verificou-se que ele não tinha os documentos necessários: “CPF, não tenho; título, não tenho; identidade, só tenho a xerox; reservista, não tenho”. Diante da ausência de toda essa documentação, “um diretor disse: ‘aí como é que você vai viajar’”?

Apesar do sentimento de frustração por não ter condições de integrar o grupo desta turnê internacional, uma das primeiras realizada pelo Bloco Ilê Aiyê, Nivaldo nos disse que esteve envolvido durante toda a organização da viagem: “eu ajudei a arrumar os instrumentos, (...), fui para o aeroporto junto com o pessoal, ajudei a embarcar tudo, e ainda fiquei do lado de fora esperando o avião sumir, eu só saí do aeroporto depois que o avião sumiu”. Relembra que Mãe Hilda o chamava para deixar o aeroporto e ele não conseguia: (...) “‘vamos embora, vamos embora’. Eu espere aí, Mãe Hilda! Deixe-me ficar aqui olhando o avião sumir”. Em suas palavras: “eu fiquei assim olhando, é verdade era para eu estar ali!”.

Depois desta situação embaraçosa de constatar que “não era cidadão brasileiro”, pois não tinha, praticamente, nenhum documento que o colocasse nessa condição, Nivaldo conseguiu regularizar todas as questões documentais, o que lhe possibilitou participar da turnê que o Ilê Aiyê realizou pelos Estados Unidos, participando de festivais de dança, feira, shows, durante dois meses.

“Uma nova etapa na minha vida”

“Eu estou pensando em criar uma banda para criança aqui no Ilê Aiyê”. Assim, Mestre Valter apresentou a Nivaldo a ideia, em 1990, da criação do projeto da Banda Erê. Ele classifica esse momento da seguinte forma: “uma nova etapa na minha vida”. No início, o projeto não dispunha de financiamento público, contando apenas com os poucos recursos da Entidade. As atividades foram iniciadas com cerca de 40 crianças, no “fundo da casa de Mãe Hilda, porque não tinha espaço (...)”. No caso da alimentação, “Mãe Hilda sempre fazia lanche, cachorro quente, mingau” para as crianças. Posteriormente, as crianças passaram a ensaiar em outro espaço: “no outro lado da rua, tinha um espaço grande, cimentado, chamado Campo Livre”, o

qual foi alugado pelo Ilê Aiyê. O financiamento chegou para o segundo ano, através de uma parceria com o Projeto Axé.

Diferente do que aconteceu com Nivaldo e outros músicos e dançarinos, a participação neste projeto cultural estava condicionada à frequência escolar: *“você estuda? (...) Se não estiver estudando não pode”!* Davam ciência aos pais/ou responsáveis que o desempenho escolar das crianças seria observado: *“porque a gente vai cobrar boletim”*. O regente da Banda Mirim iria, frequentemente, destacar a importância da educação na formação das crianças que participam do projeto: *“sabendo que aqui não pode ficar ninguém sem ir para escola”*.

Ao assumir esta nova função, a dificuldade encontrada por Nivaldo, como nos explicou, é que ele *“nunca tinha sido professor”* e, apesar disso, recebeu *“uma turma de mais de quarenta crianças”*, na qual atuava *“sozinho, sem o apoio dos auxiliares, que vieram depois, bem depois, na segunda formação”*. Mesmo sem experiência como professor, buscava desenvolver o seu método de ensino: *“aí começou, a gente começou a tocar, começou a tocar, aí os meninos começaram a entrar no clima, (...) e aí começaram a evoluir... Eu explicando, eu quebrando a cabeça, dando baquetada”*.

Nesse processo de experimentação, *“os meninos começaram a tocar, foram crescendo, evoluindo, foram evoluindo”*, assim formou a primeira geração da Banda Erê. É preciso dizer que, nesse primeiro grupo, todos os integrantes eram do sexo masculino (*“não tinha menina neste tempo”*). Apesar de não haver nenhuma restrição à participação delas, apenas na Segunda Geração elas passam a fazer parte do projeto.

Para Nivaldo, um dos objetivos do projeto foi alcançado, visto que a grande maioria dos jovens formados na Banda Erê passou direto para a Banda Adulta, o que viabilizou a renovação do *“quadro de músicos do Ilê Aiyê”*. Dentre seus discípulos, da primeira geração, destaca Mário Pam, Patinho (estes dois se tornaram regentes), Ramsés e *“outros, muitos outros”*.

Nivaldo faz questão de dizer que todos estes acontecimentos, contados com tanta riqueza de detalhes, mesmo que alguns fatos escapem à sua memória, estavam registrados em um caderno: *“na verdade, eu escrevi tudo isso, tudo isso estava escrito num caderno”*, pois *“não tinha nada para fazer, quando a gente viajava, fazia toda a turnê, aí eu começava a escrever tudo que acontecia na minha vida”*. O entrevistado, ainda com pesar, nos informa sobre o extravio deste material: *“mas eu perdi esse caderno”*. Nas entrevistas realizadas no Brasil, percebemos que Nivaldo difundiu entre os seus discípulos o método das anotações dos fatos

cotidianos relacionados à correria artística, a exemplo de Iara, cujo registro, não sabemos se, por acaso ou coincidência, teve o mesmo destino daquele do seu mestre: *“poxa! Para eu lembrar assim, porque eu tinha um caderno, eu tinha anotado tudo, só que eu perdi!”*.

Pareceu-nos que o desejo de recuperar, mesmo que de forma pontual, a sua história, levou Nivaldo, entre todos os entrevistados, a narrar com tamanha satisfação a sua trajetória, durante dois encontros em um café parisiense situado na *Place Monge*, totalizando mais de cinco horas de gravação. Além disso, mostrou-se bastante empenhado em nos passar os contatos para as entrevistas na França e no Brasil.¹⁴⁷

“Eu fui para a UFBA”

Para dar sequência à sua formação no campo da percussão, agora no ambiente de educação formal, Nivaldo frequentou o mesmo curso de extensão da EMUS para os percussionistas dos grupos culturais de Salvador, que teve a participação de Manoela e Mário Pam, *“para tomar aula de música”* e aprender a *“ler partitura”*. Os professores que organizaram o curso *“tinham um sonho de fazer um projeto que colocasse todas as entidades negras de bloco afro para fazerem música lá na UFBA”*; eles conseguiram reunir *“Muzenza, Malê, Olodum, Ilê, Pracatum, Okambi, tudo ligado à percussão, (...) conseguiram colocar na UFBA para tomar aula, todo esse pessoal”*. Nivaldo aponta a importância dessa formação para sua carreira: *“foi lá que eu comecei a abrir mais minha cabeça para o lado musical, meu lado de bom músico”*. Assim, *“comecei a estudar, estudando, estudando, aí comecei a entender partituras, comecei a estudar”*.

Com base nesta formação, Nivaldo montou a sua proposta de trabalho a ser desenvolvida com as crianças e jovens do Ilê Aiyê: *“o que eu fazia: (...) toda aula que eu tomava na UFBA eu descia para dar essa aula no Ilê Aiyê”*. Assim, *“estava aprendendo e ao mesmo tempo ensinando, fazia assim”*. Explica-nos que agia dessa forma, pois acredita na importância da socialização do conhecimento: *“se você sabe! Passe essa informação, porque se não a informação morre com você”*.

Mesmo reconhecendo que *“estava ali como um formador de músico”*, Nivaldo enfatiza que *“não colocava na cabeça dos que estavam querendo ser músicos que eles tinham a*

¹⁴⁷ Encontramos a seguinte anotação em nosso diário de campo: notamos a grande satisfação de Nivaldo em relatar o início da sua carreira, sobre a percussão e processo de ensino no Ilê Aiyê (anotações no caderno de campo 26/03/2011).

obrigação de ser” (...). Ele nos diz que sempre procurou mostrar aos jovens que eles não estavam obrigados a seguir a carreira artística, em virtude de estarem no projeto: *“daqui nós queremos que saiam professores, advogados, bons advogados (...), médicos bem formados, delegados”*. A sua preocupação em demonstrar que não havia a obrigatoriedade de todas as crianças e de os adolescentes seguirem a carreira artística fundamenta-se nas dificuldades que envolvem o universo da música, como veremos a seguir.

“Os percussionistas começaram a ser reconhecidos como percussionistas”

Na avaliação de Nivaldo, *“não era e não é fácil ser músico, não é fácil!”* Não tem dúvida de que *“para você ser músico ou você é bom ou você cai fora”*. Podemos tomar emprestado aqui os argumentos de Menger (2005a), ou seja, que o volume de trabalho artístico, neste caso específico no campo da percussão, não é o equivalente ao somatório dos indivíduos em situação de trabalho ou à procura dele, confirmando assim o que disse o entrevistado: *“o que acontece! É muito difícil para se conseguir uma vaga em uma banda para tocar. Esses percussionistas que já estão, esses caras não vão querer perder porque o pouco que eles ganham ali é do que eles vivem”*. Assim conclui: *“tem muito percussionista e não tem bandas suficientes para todos os percussionistas”*. Ele considera isso – o desequilíbrio entre o número de músicos e quantidade de postos de trabalho disponível – como *“normal”* e que não se pode responsabilizar ninguém por isso.

Por conta do descompasso da oferta de profissionais e a quantidade de vagas existentes no mercado (*“tem aqueles caras tocando ali, mas fora fica mais de dez, quinze doido querendo aquela vaga ali, que é muito difícil”*), *“quem tem [um trabalho] não quer perder”*, por isso *“no campo de percussão os caras seguram, abraçam mesmo”* as oportunidades que encontram. Diante desse quadro de desemprego, aconselha aos seus antigos alunos: *“trabalham, estudam, estudam, estudam, justamente para não ficar para trás, (...) se ele não acompanhar ele vai ser limado”*.

Nivaldo apresenta a questão das diferenças de talentos (MENGER, 2005a) ao mencionar que nem todos os percussionistas podem ser considerados como *“músicos (...) de linha”*, ou seja, *“aquele músico que você pode confiar dele subir no palco, pegar um instrumento e tocar correto, daquela forma que se pede (...), da forma que é para ser tocada”*. Considera que *“lá na Nossa Terra”*, na Bahia, *“o campo de percussionista lá é muito forte, tem muita gente boa, muita”*.

Questionamos sobre o motivo de propensão dos baianos para o campo da percussão, ele nos respondeu que não sabe explicar: *“o porquê eu não sei, eu não tenho bem a resposta, mas que (...) a maioria dos percussionistas bom do mundo são baianos, são da Nossa Terra”*.

Diante desse cenário, assinala que, para sobreviver no mundo da percussão, como disse Jorge, o profissional não pode se limitar a tocar um só um instrumento, pois tem músicos que se *“você bota em outro instrumento não sabe para que lado vai”*. Na sua concepção, *“músicos são aqueles que (...) tocam todos os instrumentos”*; acredita, assim, que os jovens ao ingressarem em uma formação musical precisam aprender a tocar vários instrumentos do set da percussão. Defende como sendo este o ponto forte da Banda Erê, fato que contribuiu para ela ter dado *“certo até hoje”*. Devemos pontuar que não são todas as organizações e grupos culturais que possibilitam a formação envolvendo o revezamento dos instrumentos de percussão, o que acaba por limitar, segundo os depoimentos no Brasil e na França, as possibilidades de ingresso nesse concorrido mercado de trabalho.

Sobre a questão do reconhecimento profissional, Nivaldo ressalta que, antigamente, o músico não se chamava nem percussionista, e sim era denominado de “cozinha”. Essa forma pejorativa, desclassificatória, como já foi apontada pelo regente Mário Pam e outros entrevistados, nos dois contextos investigados, tinha na representação física da *“cozinha de uma casa”* algo que *“fica mais para trás”*, escondido. Como já tinha sido mencionado em outras entrevistas, Nivaldo indica o cantor e percussionista Carlinhos Brown como sendo o responsável pela alteração desse quadro:

“Começou por Brown que tocava (...) como percussionista de Luiz Caldas, né, a partir daí que os músicos, os percussionistas começaram a ser reconhecidos como percussionistas, tanto é que não falavam mais cozinha, falava percussão, (...), pois ficava bateria e a percussão tocando. A cozinha era o lugar dos escravos (...), nisso foi mudado”.

Apesar de Nivaldo abordar a questão da busca de reconhecimento por parte dos músicos percussionistas, não identificamos no seu discurso o mesmo tom político presente no depoimento de Mário Pam, quanto à necessidade de organização política dos músicos percussionistas visando ao maior reconhecimento e a melhores condições de trabalho, conforme explicitado no do

programa *Percussivos*, exibido pela TV Educadora da Bahia, em 01/03/2011, ao qual assistimos na França pela internet.¹⁴⁸

“Sou um militante do movimento percussivo. Gosto de labutar para melhorar a situação dos percussionistas do meu bloco e dos outros grupos. Porque por muito tempo a gente era chamado de cozinha, apesar de que a cozinha é o melhor lugar da casa, mas eu vejo um pouco de preconceito nessa terminologia. Aí, hoje sou um dos que lutam para que a percussão seja a sala, a sala de estar, o lugar que todos gostem de sentar”.

“Para mim lá só ganha dinheiro quem tem dinheiro”

Nivaldo considera que, no Brasil, existe uma forte concentração de renda nas mãos de alguns segmentos da indústria do entretenimento: *“para mim lá só ganha dinheiro quem tem dinheiro!”*. No caso da produção musical soteropolitana, exemplifica este monopólio econômico no âmbito do Carnaval: *“quem é que faz parte da Central do Carnaval?”¹⁴⁹ Só os blocos de trio, você já viu algum bloco afro integrando a Central do Carnaval? Não existe! Eles fecharam um círculo que só eles que entram, Nana Banana, Ivete, só quem tem. Só a nata! (...) Os outros que poderiam entrar que não estão”*. A lógica é a seguinte: *“é nós aqui e vocês se virem aí”*. Pondera com um tom um pouco conformista: *“é com essa que eu digo que só quem tem dinheiro é quem ganha. É muito difícil! Mas é a nossa realidade, infelizmente”*.

Com relação às políticas públicas no campo da cultura, Nivaldo, como Jair, tinha grande expectativa com relação à gestão de Gilberto Gil no ministério, contudo, sente-se um pouco frustrado: *“eu acho que poderia ser bem melhor”*. Acredita que Gil poderia ter feito mais, não sabe dizer se o resultado da sua gestão foi por conta da falta de experiência ou se devido ao tempo, *“não sei se foi a questão do tempo”*. Nivaldo não tem muita certeza do período da permanência do músico baiano no ministério: *“quanto tempo ele ficou no Ministério”?*

¹⁴⁸ Este vídeo pode ser acessado no endereço eletrônico: <http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/1816>.

¹⁴⁹ A Central do Carnaval existe desde 2000, e concentra a venda de abadás de vários blocos e camarotes. A inovação da Central foi dar ao folião a possibilidade deste compor o seu kit com blocos diferentes, caso deseje, para participar do desfile de Carnaval, o que não acontecia no passado, quando era feita a aquisição da fantasia que dava o direito de participar da festa, nos dias definidos pelo bloco.

“Não tem problema nenhum mestre, pode ir!”

“Não tem problema nenhum mestre, pode ir”, após receber a autorização da direção do Ilê Aiyê para ministrar um estágio de três dias no Samba *Syndrom*,¹⁵⁰ em Berlim, atendendo ao convite de um amigo, tem início o processo migratório de Nivaldo para a França. Em suas palavras: *“daí que começou a abrir o campo”*, pois *“começou os e-mails a chegarem, querendo que eu voltasse na Alemanha”*.

Indagamos se existiu qualquer receio de sua parte ao realizar este evento, o qual representou os seus primeiros passos em direção a uma carreira individual, ele nos respondeu da seguinte maneira: *“não, porque a pessoa que entrou em contato comigo era de confiança, era um cara muito amigo nosso, até hoje ele é”*. Sentiu-se, assim, tranquilo nessa viagem: *“era uma pessoa de confiança, por isso que eu fui sem medo, pela primeira vez”*.

Com a sequência de convites para ministrar estágios em várias partes da Europa, a trajetória profissional de Nivaldo começou a seguir outro rumo: *“foi daí que eu comecei a minha vida individual, e a coisa começou a tomar outro rumo”*. O volume de trabalho era tão intenso que já teve ocasião de ele e *“chegar (...) do aeroporto de táxi, deixar a mala em casa e pegar outra mala e voltar para o mesmo aeroporto, no mesmo táxi (...), no mesmo dia”*. Com tantos eventos, estágios e viagens, Nivaldo se beneficiava dos avanços das redes sociais de comunicação (*“nada mais importante do que um e-mail”*), para montar sua agenda de trabalho. Ele ressalta que a internet é uma ferramenta que, na atualidade, facilita muito na construção de uma carreira artística. Depois de tantas idas e vindas, Nivaldo decidiu fixar residência na França, em 2005, e instalar-se na cidade de Lyon. Ele considera o fato de ter deixado o Brasil para trabalhar na Europa como um processo *“natural, porque (...) já estava saindo muito do Brasil, (...) então um dia ou outro (...) iria sair”*, em definitivo.

Existe uma demanda grande por parte de alguns amigos e conhecidos desse músico que desejam sair do Brasil e solicitam dele um apoio para migrar para a França. A curiosidade desses músicos é grande para saber como funciona o campo de trabalho na Europa, por isso fazem diversos questionamentos: como é o campo profissional (*“querem saber tudo, como é e como não é”*) Se Nivaldo está tocando em grupo; se um dia desses, ele poderia trazê-los.

¹⁵⁰ O Festival Samba *Syndrom* foi criado por Klaus Staffa, em 1996, em Berlim, buscando promover a formação e encontro de músicos e grupos de samba da Alemanha e outros países. Para maiores informações, consultar <http://www.sambasyndrom>.

Diante dessas e outras questões, ele responde: *“olha, gente! Não vou prometer, mas vou fazer o maior esforço de levar um de cada vez, não vou levar todo mundo, pegar um ônibus encher, levar para o aeroporto, (...), não posso!”*. Ele explica a necessidade de se estabelecer para depois ajudar àqueles que estão no Brasil e desejam uma oportunidade de trabalho na França: *“eu posso, mas primeiro deixe firmar a terra, depois que a terra estiver bem arada, que os frutos comecem, aí pode ter certeza”*.

Ele nos revela que busca esclarecer para esses músicos a questão do aumento do controle do sistema de imigração nos países europeus em geral e na França em particular: *“não pode vir todo mundo de uma vez, (...), porque a França, principalmente a França, está deportando gente para caramba, a Espanha pela mesma forma”*. Assim, para *“entrar na Europa está muito difícil”*. Para Nivaldo, a ampliação do número de imigrantes (chineses, africanos, japoneses, e outros.) em toda Europa tem contribuído para que os países desse continente ampliem as medidas de controle sobre os fluxos migratórios. Diante disso, *“eles disseram chega, quem está dentro está dentro, quem está fora não entra. E, se sair e não tiver documento, não entra mais”*.

Essa configuração da política migratória europeia, apontada por Nivaldo, foi analisada por Stolcke (2003). A pesquisadora considera que a integração na Europa ocidental é um processo de duas faces. Assim, enquanto os limites internos da Europa se tornam progressivamente mais permeáveis, as fronteiras externas são fechadas. Diante disso, mecanismos legais mais rigorosos são criados para excluir aqueles que vêm a ser chamados de imigrantes extracomunitários, além do que, partidos de direita ganham apoio eleitoral com o slogan *“fora os estrangeiros”*.

Em Brito (1996), podemos melhor compreender a postura dos músicos amigos de Nivaldo quanto ao interesse em conhecer a vida fora do país. Para o pesquisador, se na época da Segunda Revolução Industrial, a intensificação das migrações era facilitada pelo progresso técnico nos transportes, agora outro fenômeno tem se tornado decisivo. Aliada à globalização da economia emerge uma verdadeira *“sociedade global”*, na qual os processos sociais que antes se limitavam às fronteiras de cada Estado-nação tendem, na atualidade, a se internacionalizar. Além disso, os modelos sistêmicos de telecomunicação fazem com que as informações circulem a uma grande velocidade e cheguem a milhões de domicílios em diferentes países.

A circulação dessas informações acaba trazendo consigo normas e valores que se internacionalizam, o que possibilita a diferentes povos redefinir seus padrões e aspirações de comportamento, favorecendo *“a construção de um imaginário sobre a realidade do seu e de*

outros países”. Prossegue Brito (1996), afirmando que “deste imaginário, fruto da internacionalização de processos sociais, é que cada migrante internacional potencial cria a sua ‘ilusão migratória’, sem a qual ninguém migra à longa distância, principalmente entre países” (idem, p.63).

Os argumentos apresentados pelo entrevistado de “*primeiro deixe firmar a terra*”, para depois ajudar aos músicos que ficaram no Brasil, podem ser compreendidos à luz da discussão levantada por Assis (2007) de que quanto mais as redes se encontram estabelecidas, maiores são as chances do migrante no local de destino. Por essa perspectiva, as redes sociais tornam-se um recurso relevante, pois constituem o capital social que auxilia pessoas com poucos recursos, pouca experiência profissional e baixo nível de escolaridade na migração de longa distância, como no caso de vários músicos e dançarinos que foram entrevistados.

“Ter os contatos”

O mercado de trabalho para os músicos percussionistas na França é um pouco diferente do campo de atuação no Brasil, segundo Nivaldo: “*aqui não temos bandas como a gente tem lá, como Ivete, Daniela, não sei quem (...), aqui não tem, daí você já tira, é difícil*”. Segundo o entrevistado, o que predomina na França são as batucadas, os pagodes e “*de vez em quando, tem algumas coisas para fazer, tocar acompanhando um músico*”. No seu caso, vivencia uma situação diferente porque tem uma lista de contatos para realizar estágios, não apenas na França, como em outros países (tocou na Disney da Europa, no jogo do Brasil, na copa *rugby* entre outros eventos).

Através de um convite, Nivaldo, como Jair, passou a ministrar, também, aula de percussão para crianças e adolescentes (10 a 15 anos) em *Belleville*. Acredita que não enfrentou dificuldade para desenvolver esta atividade de ensino, graças à experiência adquirida no Brasil, atuando nos projetos do Ilê Aiyê. Durante esses três anos de atuação, ele nos revela que seu trabalho é “tranquilo”, que ensina da “*melhor forma possível*”; contudo, precisou alterar um pouco a sua metodologia de trabalho para atender às especificidades do público nesse país: “*não com a minha rigidez que eu usava lá, porque aqui você não pode ser rígido, pois se você for rígido demais aqui você só faz uma vez. Então aqui tem que ter jogo de cintura*”. Dessa forma, é preciso “*saber tranquilamente como vai passar as informações*”; caso os alunos tenham dificuldade de

aprendizagem, tem que *“pegar na mão, é assim, assim, tem que ter paciência, tem que ter muita calma”*.

Nesse universo de trabalho, para você fazer a sua história, é fundamental *“ter os contatos”*. Ele nos contou como funciona a sua rede de relações na Europa para captar trabalho: *“tenho vários contatos (...) de grupos de batucadas aqui da França, tenho outros contatos na Alemanha, tenho outros na Grécia, tenho outros na Áustria, tenho vários contatos em vários países”*. Outra forma para se colocar no mercado é utilizar as redes sociais; vejamos como ele faz para buscar trabalho: *“Estou disponível para estágios esse ano, se alguém estiver interessado para um estágio com o grupo de vocês é só entrar em contato comigo, grande abraço, beijos, e até mais!”* Postadas essas informações nas redes sociais, ele passa a aguardar as respostas. Indagamos como seria o funcionamento desse estágio, Nivaldo explica que as passagens e hospedagem são de responsabilidade do contratante e, geralmente, o valor do curso é cobrado por hora/aula.

Outra particularidade do mercado de trabalho francês é, segundo Nivaldo, que o músico é reconhecido através do ASSÉDIC,¹⁵¹ desde que realize um *“trabalho declarado”*, por isso que muitos músicos só trabalham declarados, pois, ao depositar essas declarações, no mês seguinte, *“se você não tiver trabalho, não tiver nada para fazer, você está tranquilo porque você está recebendo seu dinheiro”*. Esclarece-nos: *“só existe isso aqui”*.

Acredita que a maior dificuldade para viver na França seja *“primeiro de tudo, (...) saber falar a língua, essa é uma grande dificuldade”*. Nivaldo, como outros entrevistados, foi *“para a escola, (...) uma escola da Mairie, lá em Lyon”*, na qual estudou durante três meses. Em relação aos estudos de língua, nos disse que foi *“um pouco difícil porque apesar de o francês ser também uma língua de origem latina, como a nossa, é muito difícil para uma pessoa que ouve um francês pela primeira vez”*. Assim, para ele: *“foi muito difícil conseguir”* aprender o idioma. Acrescentar ao rol das dificuldades para a adaptação do migrante brasileiro, em particular oriundo da Bahia, a questão do clima: *“porque nosso clima lá é quente para caramba e aqui nem todo dia é quente e o inverno aqui mata”*.

¹⁵¹ Associação para o emprego na indústria e no comércio/Assédic foi criada em 1958. A lei nº 2008-126 de 13 fevereiro de 2008, relativa à reforma da organização do serviço público e do emprego, aprovou a fusão, em janeiro de 2009, da Assédic e da Agência Nacional para o emprego (ANPE), em uma nova organização, o Centro de Emprego. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Association_pour_1%27emploi_dans_1%27industrie_et_le_commerce. Data de acesso em 07/04/2012.

O entrevistado nos explica o seguinte: ao listar todas essas dificuldades, ele não está “querendo desencorajar ninguém, muito pelo contrário”. Na verdade quer “mais que todo mundo venha” e que todos “se encontrem aqui”, porém, gostaria de alertar que não “só na França, mas em qualquer país da Europa é muito difícil a adaptação”, a exemplo da Espanha. Assim, mesmo considerando-se “adaptado” à vida francesa, não se cansa de dizer que é “muito difícil, principalmente para a pessoa que nunca veio, vem pela primeira vez, é muito difícil”.

“Tambores do Mundo”

Nivaldo nos conta sobre a sua participação no projeto Tambores do Mundo, idealizado por seus discípulos, Mário Pam e Patinho. A proposta consiste em oferecer estágio de percussão e dança afro-brasileira durante o Carnaval de Salvador. Classifica esta como sendo uma ideia muito boa: “todo mundo adorou, o pessoal que vem de fora para lá, porque eles eram doidos para tocar, não tinha como, não tinha como, ficavam só olhando”, mas desejavam participar do Carnaval de Salvador.

A divulgação desse projeto acontece através dos músicos e dos dançarinos que atuam fora do Brasil. Assim, “por todos os países por onde” esses profissionais atuam, acabam passando as informações sobre o evento. Outro ponto que vem facilitando a divulgação é que o Projeto conta com pessoas que são bilíngues: “um francês que fale outras línguas, como Chantal,¹⁵² é fácil para ela, porque, além de ser nativa, ela fala alemão, inglês. Dessa forma, “os textos são escritos em várias línguas para todo mundo entender, não tem dificuldade em dizer: ‘eu não vou ler porque o texto é em francês, eu não vou ler porque é em inglês’”. No caso do seu site particular, ele seguiu a mesma estratégia: “foi como meu site, ela [Chantal] fez meu site em quatro línguas diferentes: inglês, francês, alemão e português”.

Quanto ao perfil dos participantes do projeto Tambores do Mundo, ele nos responde que o grupo é formado de “(...) pessoas maduras, como a gente [ele se refere à entrevistadora], madura na cabeça, pessoas que sabem o que querem”. Diante disso, “não se tem preocupação, não se fica atrás de ninguém”. Com relação aos conhecimentos percussivos, “todos já sabem tocar”.

¹⁵² Segundo Nivaldo, Chantal é uma das responsáveis pela *Association Virada: Culture et Solidarité Internationale*. De acordo com informações do site, a organização foi criada em 2003, na cidade de Lyon, com objetivo de desenvolver projetos de cooperação internacional com organizações brasileiras e latino-americanas, no campo da educação, da formação de jovens, da economia cultural, do desenvolvimento durável e do comércio sustentável. Disponível em: <http://www.virada.net/solidarite.html>. Acesso em: 27/03/2012.

O que tem contribuído para uma boa adesão dos participantes, segundo o entrevistado, é que *“todo mundo adora Carnaval, todos os lugares onde (...) passa na Europa todo mundo quer tocar no carnaval”* de Salvador. Em sua avaliação *“esta é a melhor maneira dos gringos participarem (...) não só para ficar olhando (...) vão participar do Carnaval”*. O workshop funciona da seguinte forma: na França, Chantal e Zora são as responsáveis pelas inscrições oriundas de vários países da Europa. No Brasil, Mário Pam *“está lá correndo atrás de alojamento”*, pois os participantes *“preferem ficar em lugar bem residencial, bem povo mesmo, não querem ficar em hotel”*. Ele é o responsável ainda do (...) *“transporte para levar para o lugar do estágio”*. No caso dos participantes, *“cada um se ocupa da sua passagem”*.¹⁵³

Inicialmente, o *workshop* acontecia em uma escola pública do bairro do Curuzu (2010), depois passou a acontecer no Forte de Santo Antônio (2011 e 2012). A programação do workshop inclui o desfile, na quinta-feira, onde os músicos fazem *“o mesmo trajeto que o Ilê faz, e no domingo no Pelourinho, no Circuito Batatinha”*.¹⁵⁴ Os visitantes podem adquirir os seus instrumentos, se assim desejarem, que *“são feitos lá no Curuzu”*.¹⁵⁵

Nivaldo finaliza o seu depoimento ressaltando a importância do Ilê Aiyê *“tanto na vida dos que fazem parte da banda, como dos que fazem parte da ala de canto, da ala de dança”*, pois é através desta entidade *“que eles conseguem conhecer países diferentes, têm contatos com outras pessoas, têm contatos com gente importante”*. Para representar a situação, ele apresenta o seu exemplo: *“eu nunca pensava em gravar no estúdio de Caetano Veloso, ter contato com Brown”*. Ressalta que *“se você não faz parte de um movimento desses, você não tem como conhecer. Então, o Ilê Aiyê é uma porta que se abre, e dessa porta é caminho certo”*. Conclui com a seguinte frase a entrevista: *“a minha escola foi realmente a vida, a minha escola foi o Ilê Aiyê”*

¹⁵³ Segundo divulgação dos organizadores, em 2011 a tarifa para participar do workshop em Salvador, durante 15 dias, foi de 480€ com alojamento e café da manhã e 300€ sem alojamento. Cada participante tem direito ao traslado do aeroporto, estágio/*master class*, fantasia, instrumentos, participar do desfile no Curuzu e no Pelourinho, e por fim uma camiseta do evento ou um par de varetas. Em nossa pesquisa constatamos que estes preços foram mantidos no estágio do Carnaval de 2012.

¹⁵⁴ De acordo com a matéria do *Jornal À Tarde*, em 2010, 50 estrangeiros da Holanda, Espanha, França, Alemanha e Estados Unidos, todos eles discípulos de mestres do Ilê Aiyê, participaram dos workshops de percussão afro-baiana em Salvador (MARINHO, 2010).

¹⁵⁵ Tivemos a oportunidade de conhecer a oficina onde são construídos estes instrumentos, em uma das nossas atividades de campo no bairro da Liberdade, em 2011.

Pensando o futuro: Eduardo, Jair, Nivaldo

Os planos de Eduardo, apesar de todas as adversidades acima relatadas, são de viver na França, embora preferisse morar no Brasil, mas aqui, “*as pessoas precisam estudar muito, e mesmo para aqueles que estudam é difícil*”. Acredita que para “*subir na vida*” é necessário permanecer na França. Assim, ao responder ao nosso questionamento sobre um balanço de sua vida atual, ele nos apresentou o seguinte depoimento: “*sou feliz [na França], mas não muito*”. Eduardo não esconde o seu desejo de retornar ao Brasil, explica que “*já chorou muito de raiva e de vontade de voltar, mas que seus amigos lhe dão conselho para que fique*” na França.

Na sua avaliação, o seu futuro está na França, mesmo reconhecendo a dificuldade para viver neste país (clima, falta de documento, saudade da família, idioma) e de preferir o Brasil. Uma das questões que o motivam a permanecer neste país, dentre outros fatores, é o acesso aos serviços sociais oferecidos pelo *État Providence Francês*, como nos relatou: “*o Governo ajuda bastante, dá dinheiro todos os meses*”; assim pretende levar os seus irmãos, mais jovens, para viverem também no referido país.¹⁵⁶ Com relação à remessa de recursos para o Brasil, Eduardo revela que “*consegue ajudar muito a sua família*”.

Não podemos deixar aqui de tecer alguns comentários sobre a questão do envio dos recursos financeiros entre os emigrantes, que acreditamos não recebeu a devida atenção em nossa pesquisa. Dias (2010), no seu artigo *Enviando dinheiro, construindo afeto*, busca discutir sobre a importância da transferência de recursos financeiros para cabo-verdianos que vivem a experiência da emigração, por meio das peças publicitárias da empresa Western Union.¹⁵⁷ A pesquisadora

¹⁵⁶ Esta avaliação de Eduardo quanto ao Governo francês precisa ser compreendida, considerando-se a fragilidade do sistema de proteção social brasileiro, o que contribui para essa visão da ação estatal de forma assistencialista e não como uma medida de garantia de direitos e mínimos sociais. Não podemos esquecer, como explica Bobbio (1999, p. 416), que “(...) o que distingue o Estado assistencial de outros tipos de Estados não é tanto a intervenção direta das estruturas públicas na melhoria do nível de vida da população quanto o fato de que tal ação é reivindicada pelos cidadãos como um direito”.

¹⁵⁷ *Western Union* foi fundada nos Estados Unidos, em 1851, como uma empresa especializada no envio de telegrama, em 1986 incluiu entre as suas atribuições transferência de dinheiro para Europa, o norte da África, as Américas do Norte e do Sul, a Austrália e a Ásia. Suas ações sempre estiveram estreitamente vinculadas às novas tecnologias de comunicação disponíveis, saindo sistema de linhas de telégrafos para, hoje, realizar transferência por meio de telefones celulares. Esta empresa encontrou um nicho de mercado que viria a se constituir seu público alvo e razão do crescimento acelerado da empresa: migrantes, em varias partes do mundo, muitos deles ilegais, que mandam dinheiro para seus familiares que permaneceram em seus países de origem. Em 2009, *Western Union* operou através de uma rede combinada em mais de 200 países. Em torno de 65% dos seus negócios aconteceram fora da Europa. Dados da empresa indicam que, em 2006, foram realizadas 147 milhões de transferências de dinheiro entre consumidores e 249 milhões de transferências entre consumidores e empresas (DIAS, 2010, p. 53). Encontramos

parte do pressuposto de que, no processo migratório, existe uma conexão mais ampla entre que o envio de dinheiro e as relações pessoais. Dias esclarece que a dimensão universal da associação entre o envio de dinheiro e ligação afetiva entre pessoas, só é adequadamente abordada contrapondo-a às particularidade culturais que subjazem a ela. Isto diz respeito tanto à especificidade dos processos locais de valoração das transferências de dinheiro, quanto à particularidade dos sentidos atribuídos ao domínio dos afetos em diferentes contextos sociais (DIAS, 2010, p. 67).

Entre os projetos de Jair, estava o de organizar um estágio de percussão brasileira durante o Ano Novo, pois durante o Carnaval já sabia como as coisas ocorriam no Brasil. Aqui, percebemos como o entrevistado vem buscando criar formas para viabilizar a sua permanência no exterior, mas sempre mantendo o intercâmbio com o Brasil. Pareceu-nos que este músico era um dos baianos mais “integrados” à cultura e à sociedade francesa, pois fala o idioma com certo domínio; no seu círculo de amizade, constam muitos franceses e ele conseguia criar novas estratégias para sobreviver no país, através de suas aulas, dos cursos, dos estágios entre outras alternativas. Contudo, como tantos outros imigrantes em outras partes do mundo, Jair nos revelou o seu desejo de retornar ao Brasil: “*um dia desse eu vou puxar o carro*”; mas o seu retorno está condicionado às questões financeiras, pois ele visa adquirir “*uma coisa legal no Brasil para poder ficar tranquilo*”. Arriscamos afirmar que a aspiração de uma ascensão social, no atual contexto econômico da Europa e da França, torna o retorno daqueles que migraram mais distante a cada dia.

Indagamos ao Nivaldo quais seriam suas expectativas e planos com relação à sua carreira no Brasil e na França, ele nos responde com alguma hesitação (“*olha só! Essa agora! Olha só!*”) risos, o seguinte: “*bom, minha expectativa aqui! Eu acho que eu não tenho muita expectativa, eu já alcancei bastante, né, muito, coisas até que eu nem pensaria (...) em fazer e aconteceu. Graça a deus*”. Pretende, assim, continuar suas atividades atuais, visto que adora viajar, adora ensinar, então tem “*esperança de continuar fazendo isso*”.

Ele nos revela a sua necessidade de, todos os anos, retornar ao Brasil (“*chegar ao meu Brasil, na minha casa, (...) lá é outra história, é diferente*”), para “*carregar as baterias*”, porque “*não pode ficar de baterias descarregadas*”; dessa maneira, ao voltar à França, consegue

alguns materiais de divulgação, inclusive da empresa *Western Union*, sobre a remessa de recursos para o Brasil, como pode ser observado no Anexo M.

“trabalhar com prazer”. Pretende continuar vivendo na França, mas o seu desejo é um dia *“comprar uma grande casa, tomar muita água de coco na minha rede e ficar olhando o carnaval passar”*.

5.4 “É difícil viver com a dança lá no Brasil!” Experiências migratórias dos dançarinos brasileiros na França

Nesta seção iremos apresentar as trajetórias dos dançarinos e dançarinas, Marta, Wallace e Soraia, estabelecendo, em alguns momentos, diálogo com os depoimentos de Rosa, Adriana, Gilson, Larissa, Bento e Nara. O quadro abaixo apresenta uma síntese dos dados dos dançarinos entrevistados.

**QUADRO 4. Dados gerais dos Dançarinos entrevistados
França, 2010-2011**

Nome ¹	Sexo	Idade ²	Cor/ Etnia ³	Escolaridade	Iniciou na música	Trajetória de Formação	Idade 1ª viagem Internacional	Fixação de residência na França		Atou como Intermitente
								Ano	Idade	
Marta	Mulher	35 anos	N/D	Ensino Médio completo	10 anos	Grupo de dança do SESC Balé Folclórico da Bahia Alas de dança dos blocos afro Olodum e Ilê Aiyê	17 anos	2005	29 anos	Sim
Wallace	Homem	29 anos	Negro	Ensino Médio completo	06 anos	Projeto do Olodum Mirim Balé Folclórico da Bahia Curso profissionalizante dança e coreografia/FUNCEB Grupo de dança do SESC	27 anos	2009	27 anos	Não
Soraia	Mulher	40 anos	Negra	Ensino Médio completo	12	Centro Social Urbano Ala de dança do Muzenza Grupo de dança prof. Badaró	21 anos	1995	24 anos	Não declarou
Gilson	Homem	26 anos	Negro	Ensino Médio incompleto	07 anos	Curso de dança na Casa do Olodum, com prof. Joaquim Academia Topázio Ala de dança do bloco Olodum	17 anos	2005	17 anos	Não declarou
Rosa	Mulher	45 anos	Negra	Superior incompleto	16 anos	Grupo dança SENAC Curso de licenciatura em dança/ UFBA (até 3 semestre) Brasil Tropical	23 anos	1993	28 anos	Sim
Adriana	Mulher	43 anos	Negra	Ensino Médio completo	12 anos	Associação do bairro de Plataforma Centro Social Urbano Alas de dança bloco Muzenza e Malê Debalê Tendas dos Milagres	27	1995	27	Sim
Wellington	Homem	26 anos	Negro	Ensino Médio completo	7 anos	Candomblé Projetos sociais Casa de Cultura Popular de São Paulo	24 anos	2009	24 anos	Não declarou
Larissa	Mulher	31 anos	Negra	Ensino Médio completo	09 anos	Aluna do curso livre FUCEB Fez balé clássico.	9 anos	2001	21 anos	Sim
Teresa	Mulher	34 anos	Branca	Ensino Médio completo	n/d	Manequim e modelo Realizou clipes para bandas em Salvador Brasil Tropical	21 anos	1999	22/23 anos	Sim
Catarina	Mulher	35 anos	Negra	Ensino Médio completo	n/d	Festas populares Brasil Tropical	21 anos	1999	23 anos	Não informou
Nara	Mulher	32 anos	Negra	Ensino Médio completo	09 anos	Academia de capoeira do bairro	18 anos	2004	26 anos	Não informou
Bento	Homem	29 anos	N/D	Ensino Fundamental completo	11 anos	Academia de capoeira do bairro Academia Topázio Grupo João de Barro Balé Folclórico da Bahia	16 anos	1995	27 anos	Não Informou
Osvaldo	Homem	42 anos	Negro	Ensino Fundamental incompleto	14 anos	Amigos Academia do bairro Casa de Show Alto de Ondina	20 anos	1992	22 anos	Não Informou

¹Nome fictício

² Idade declarada no momento da entrevista

³ A classificação tem como base a autodeclaração.

5.4.1 Marta: “*Na França é o único lugar que tem o Estatuto*”

“*Eu me sinto brasileira*”

Marta, atendendo ao pedido da dançarina Soraia, nos deu a entrevista durante a sua passagem por Nice, na *Gare*, enquanto ela aguardava o trem em direção à cidade de Mônaco, pois iria integrar, com mais algumas dançarinas, o grupo *Oba Brasil*,¹⁵⁸ contratado para fazer uma “animação”, à noite, em uma festa de casamento. Esse grupo é oriundo da cidade de *Montpellier* e dirigido por uma produtora carioca. A entrevistada acha “*super legal*” o trabalho que o grupo desenvolve, pois ele “*tem várias coreografias*”.

Em Salvador, Marta residiu na Rua Carlos Gomes, no Centro da Cidade. Quanto à presença de artistas na família, dos seus três irmãos, uma fez teatro, a outra, mais nova, fez capoeira. E por fim, o seu irmão fez capoeira e atualmente “*mora em Lyon*”. Marta conta que “*ele é professor de capoeira lá*” e faz questão de ressaltar que ele “*tem diploma, é formado*”. Diante desse contexto familiar, nos revela que não encontrou problema com relação à sua escolha profissional (“*eles aceitaram*”).

Ao analisar as questões das relações raciais no Brasil, Silvério e Trinidad (2012) explicam que entre os negros brasileiros, se não encontramos uma ideologia de retorno físico à origem africana, identificamos pelos menos dois discursos distintos: um que dilui a origem africana na brasileira; outra, no qual a origem africana é discursivamente constitutiva da identidade, daí a utilização recente de expressões como afrodescendente e afro-brasileiro.

Marta, ao ser indagada sobre a questão étnico-racial, vai apresentar uma resposta que indica a afirmação de uma identidade nacional do que racial: “*eu assim, é, é! Eu me sinto brasileira, realmente, porque as pessoas dizem assim, porque é negra é africana, assim. No Brasil todo mundo tem um pouco de sangue africano, daquela época e tal; (...)! Explica que ao ser questionada sobre sua descendência, responde: ‘Eu sou descendente (...) de africano’! Eu digo, sim! Acho que sim, mas não sei! Eu sinceramente, eu falo que eu sou brasileira”!*

Os primeiros contatos de Marta com a dança aconteceram aos 10 anos de idade, ao ser matriculada, por sua mãe, no curso de dança moderna oferecido pelo SESC. De acordo com o seu relato, naquele momento tinha a certeza de que estava realizando uma escolha profissional:

¹⁵⁸ Para maiores informações sobre o grupo *Oba Brasil* consultar o site no seguinte endereço: <http://www.obabrasil.com/groupe-bresilien.htm>.

“quando eu comecei as aulas eu disse: ‘essa é a minha profissão! Eu quero virar dançarina’”. Para concretizar este objetivo, ela sabia que precisava *“melhorar, (...) treinar, (...) se aperfeiçoar”*.

Sobre a sua trajetória no grupo de dança do SESC, a entrevistada faz a seguinte observação:

“No SESC, (...) ele ainda ajuda porque, na minha época, não sei agora, quando eu entrei no SESC, aí quando (...) passa para o Teatro de Arena você ganha uma bolsa. Essa bolsa é para o show, para te ajudar, para você comprar as coisas que você quisesse, e ainda você tem a ajuda para o dentista, você pode entrar na escola de cozinha, escola de cabeleireiro, tem várias opções. Eu acho uma boa escola”.

Para ampliar sua formação, Marta participou de *“vários grupos”*, tais como o Olodum, Ilê Aiyê, integrando as alas de dança dessas entidades, geralmente durante o desfile de Carnaval baiano. Além disso, como aconteceu com Ana Maria, ela concorreu ao concurso da Beleza Negra, do Bloco Ilê Aiyê, sendo princesa duas vezes, em 1996, 1997; esses resultados, ela credita ao fato de ser *“muito nova para ser a rainha”* daquela entidade.

Com relação aos projetos sociais desenvolvidos por organizações e grupos culturais em Salvador, tais como acontecem no SESC, Olodum, Ilê Aiyê, a entrevistada considera *“como ótimos! Bem legal, porque para quem gosta de cultura, de dançar ou jogar capoeira, de tocar, (...) são interessantes”*. Marta faz uma comparação entre as possibilidades de formação profissional no Brasil e na França, considerando que, neste último país, é mais difícil: *“se você quiser se formar em alguma coisa tudo é pago, em Salvador tem vários cursos que são de graça”*.

“Meu sonho era entrar no Balé Folclórico”

Marta, como outros dançarinos, em sua trajetória profissional, diferentemente da maioria dos entrevistados, trabalhou *“só na dança”*, no Brasil. Ela participou do Grupo Armando Pequeno, também o de Mestre King de dança afro-brasileira, no SENAC, no qual ganhava uma bolsa no valor de *“quase um salário na época”*. Permaneceu nesse grupo por alguns anos.

Precisamos informar que Mestre King, nome artístico de Raimundo Bispo dos Santos, foi o primeiro negro baiano a ingressar, em 1972, na Escola de dança da UFBA, após 16 anos da sua criação, e que, diga-se de passagem, foi o primeiro curso de nível superior do país. Em seu

currículo consta, ainda, o fato de ter sido o primeiro professor do Grupo Folclórico do SESC, fundado em 1969. Ele frequentou o Candomblé durante dez anos, o que lhe deu intimidade com os movimentos dos orixás, os quais foram enriquecidos com as informações acadêmicas da dança. Esses movimentos eram aplicados no Grupo do SESC.

Em entrevista concedida para a dissertação de Motta (2009, pp. 38-39), Mestre King conta que tudo aconteceu muito rapidamente e, quando se deu conta, “estava numa sala repleta de mulheres brancas, com *collants*, sapatilhas e cabelos impecavelmente presos num clássico coque”. Comenta, ainda, que “sua primeira impressão foi de abandono. Aquele não era o seu mundo, apesar de a diretora esforçar-se para proporcionar-lhe um ambiente confortável”. Como esclarece a pesquisadora, naquele ambiente “era incomum a presença de um homem, negro, forte e de altura marcante, num espaço que até então só abrigava mulheres das classes favorecidas da sociedade baiana, que podiam dar-se ao luxo, naquela época, de estudar num curso de arte numa escola superior de vanguarda da Universidade Federal da Bahia”.

Depois de passar por vários processos difíceis, confessou que quase desistiu, faltando apenas seis meses para se formar, mas a diretora da Escola de dança o trouxe à razão, alertando-o de que tinha a obrigação moral de seguir, pois fora o primeiro aluno homem e negro a fazer o vestibular da Escola e a se graduar em Licenciatura em Dança, sendo, assim, muito importante para a comunidade negra baiana. Em entrevista concedida ao jornal Correio da Bahia, em 2006, Mestre King ressalta: “Fui um precursor. Abri as portas da Escola para as classes menos favorecidas. Rompi ao mesmo tempo duas barreiras: a do sexo e a da cor”. Como já mencionamos no Capítulo 4, Mestre King é apontado como o criador do estilo de dança “afro-contemporâneo”, sendo o precursor de uma linguagem na Bahia que reuniu suas pesquisas junto ao candomblé e os conhecimentos da universidade (CONRADO, 2006b).

Apesar de atuar no SESC, o sonho de Marta, como o do seu colega Lucas, “*era entrar no Balé Folclórico que era o melhor [grupo] de Salvador*”, e desde os seus 15 anos ela já o acompanhava, “*assistia aos ensaios (...) e achava maravilhoso*”. Com o intuito de concretizar este desejo, aos 16 anos participou de uma audição, na qual foi aprovada para integrar o primeiro elenco do Balé Folclórico. A partir desse momento, “*tinha o carimbo na Carteira de Trabalho como dançarina*”, recebendo por esta atividade “*três salários, na época*”. Atribui a esta companhia, principalmente, o seu bom nível de conhecimento em dança afro-brasileira; para as apresentações era necessário conhecer e estudar as tradições culturais brasileiras: “*eu fiz danças*

dos orixás, eu fiz pesquisa toda sobre os orixás, dança afro-brasileira feita pelos escravos, samba de roda, puxada de rede (...), tudo que é folclórico da Bahia, a gente dançava”.

Como aconteceu com outros entrevistados, nos dois campos de estudo, o primeiro cachê como dançarina de Marta foi destinado a contribuir com as despesas familiares: *“ajudei minha mãe em casa, porque eu morava com ela e guardei um pouco de dinheiro para os estudos, aquela coisa de material escolar e tal, e coisa do dia a dia”.*]

Acontece no âmbito da dança afro o mesmo que ocorre no campo da percussão, ou seja, um desequilíbrio entre a quantidade de profissionais e o número de postos de trabalho disponível. No Balé Folclórico essa situação é enfrentada com a distribuição dos dançarinos em dois elencos. Como nos explicou Marta, os dançarinos que passavam na seleção para o primeiro grupo atuavam no Teatro Miguel Santana; quando tinha turnês ou shows fora, como, por exemplo, no Teatro Castro Alves/TCA ou Centro de Convenções, este grupo era substituído pelo segundo elenco. Os dançarinos do segundo grupo também tinham os horários de ensaios e treinamentos, *“mas não viajavam, só se por um acaso, alguém ficava doente”.*

Como Marta integrava o elenco principal do Balé, teve início em sua vida uma sequência de viagens, *“pelo Brasil e depois (...) para o exterior”.* A sua primeira turnê internacional, aos 17 anos, para os Estados Unidos. Entre as inúmeras apresentações realizadas fora do Brasil, ela participou da Bienal do Brasil em *Lyon*, em 1996.

O maior obstáculo para viver da dança no Brasil, para a entrevistada, era o salário que *“é pouco, essa é uma dificuldade”.* Sempre se reportando à sua *“época”*, conta que, enquanto recebia para participar de uma turnê internacional mil dólares por mês, no Brasil o salário mínimo era de R\$ 300.

“Vem para Paris, vem para capital!”

Ao considerar a realidade do mercado de trabalho brasileiro, após seis anos integrando o Balé Folclórico, Marta decidiu que tinha chegado o momento de buscar novos desafios; a partir de então, resolveu fazer a seleção para o grupo Brasil Tropical.¹⁵⁹ Explica-nos que esse grupo

¹⁵⁹ Sobre os grupos folclóricos na Bahia, Oliveira (1991) informa que na década de 1960, em Salvador, foram criados os grupos folclóricos, entre eles, o Viva Bahia e Olodum. As principais danças apresentadas por estes grupos eram o candomblé, a puxada de rede, o maculelê, a capoeira, o samba de roda. Segundo a pesquisadora, no caso do Viva Bahia, até início dos anos de 1970, somente as pessoas simples da comunidade, que sabiam as danças, treinavam os componentes do grupo. Posteriormente, foram incorporados bailarinos profissionais, os quais acabaram mudando a estética, a organização das apresentações e a produção dos trabalhos. De acordo com Oliveira, alguns profissionais

fazia audições em Salvador e no Rio de Janeiro visando selecionar dançarinas para atuarem em grandes turnês, de até seis meses, pela China, Europa e Ásia. Cabia ao Brasil Tropical providenciar as passagens e o “*visa de todo mundo*”. Apesar de não ter verbalizado, a entrevistada deu a entender que os dançarinos que participavam dessas turnês não tinham “contrato” formal de trabalho, situação já apontada por outros entrevistados que fizeram parte da mesma Companhia de dança.

Depois de ter permanecido no Brasil Tropical “*um tempão*” (entre 1998 e 2003), Marta foi ao encontro de novas oportunidades de trabalho, agora individualmente, desvinculada de qualquer grupo ou companhia de dança. Assim, em 2003, aos 20 anos de idade, ela resolveu deixar o Brasil para morar na França, pois (...) “*já tinha feito a turnê na França, já conhecia Paris e várias cidades (Nice e Lyon)*”.

Diferente da maioria dos entrevistados, tanto músicos quanto dançarinos, Marta nos revelou que não sentiu tanta dificuldade com relação ao idioma, pois no Balé Folclórico “*tinha curso de inglês*”, além disso, “*estudava francês na escola*” e tinha adquirido alguns “*livros de francês*”. Ao viajar para as turnês pelos Estados Unidos e Europa encontrou a oportunidade para treinar um pouco a conversação em outros idiomas: “*comecei a falar um pouco e tal*”.

Apesar de aconselhada a se instalar em Paris (“*vem para Paris, vem para capital*”), Marta fez a opção por residir na cidade de *Lyon*, apresentando a seguinte justificativa: “*porque é uma cidade que eu achei bonita e calma, não é igual a Paris, aquela agitação toda, e já tinha feito amizade em Lyon*”. De imediato, acionou as redes de amizade para se instalar na referida cidade: “*fiquei na casa de uma baiana, amiga minha, lá*”. Utilizou a mesma estratégia para se inserir no mercado de trabalho local: “*tinha amigas brasileiras, elas já faziam shows e (...) me convidaram para dançar com elas*”.

Posteriormente, Marta conheceu “*bastante associação brasileira*”, que a convidaria para “*dar aula*”. Esse contato com outros imigrantes brasileiros já instalados é importante, visto que eles podem (...) “*indicar shows, (...) indicar onde você pode treinar, onde você pode se inscrever, onde tem dança afro, onde tem aula de capoeira*”. Como assinalam os estudiosos de migração, a

oriundos do Rio de Janeiro, entre eles Carlos Morais e Domingos Campos, iriam imprimir outra mentalidade, e expectativa nitidamente empresarial e artística, bem diferentes da feição amadora, até então vigente nos grupos folclóricos. Prossegue, explicando que a “produção desses grupos visava ao mercado europeu, com um ‘marketing’ que se configurou na busca de definir um produto e competir no mercado cultural”, formando-se, assim, uma companhia inicialmente denominada de Olodumaré, que depois passaria a se chamar Brasil Tropical (OLIVEIRA, 1996, p. 33).

ampliação dos laços interpessoais é primordial nessa nova fase da vida do imigrante, podendo ser determinante para a sua permanência ou não, no referido país de destino.

A posição da família de Marta, quando foi comunicada de sua decisão de deixar o Brasil, inicialmente, foi de descrença (“*minha mãe não acreditou*”). Sua mãe lhe fez o seguinte questionamento: “*você vai?*”. Como já tinha terminado “*a escola*”, ou seja, tinha concluído o ensino médio, respondeu afirmativamente. Seus amigos e conhecidos também não acreditaram na sua decisão: “*ela está falando, mas ela não vai*”, ou senão, “*ela vai e depois ela volta*”. Esta visão pessimista dos amigos, segundo a entrevistada, era devido ao fato de ser na França “*tudo diferente, a língua, a cultura*”, sem esquecer que ela precisaria ainda obter o visto para residir naquele país.

Marta entrou em território francês na condição de turista. Com o decorrer do tempo, como fazia parte de um grupo de dança que realizava várias turnês pela Europa, então “*(...) entrava e saía da França*”, o que lhe possibilitava ingressar sempre no país na mesma condição. Questionada sobre se teve receio ao enfrentar essa nova realidade de trabalho, ela nos disse que ao “*sair do Balé já estava decidida a vir sozinha, e também já tinha*” uma tia que residia em Paris. Por conta disso, se encontrasse (...) “*alguma dificuldade*” teria a sua “*tia em Paris*”, para lhe dar “*conselhos*”. Percebemos, mais uma vez, através do depoimento de Marta, no processo migratório, a importância das redes sociais baseadas em parentesco, amizade e origem comum (ASSIS, 2007).

Buscamos, então, conhecer maiores detalhes sobre a trajetória da sua tia. Rosa (45 anos), segundo Marta, “*já tem uns vinte anos ou vinte e cinco anos*” fora do Brasil. Como a sobrinha, ela também “*dançou no Brasil Tropical*”. Ela não sabe dizer bem qual foi o motivo que levou a sua tia a deixar o país (“*acho que ela veio estudar, eu acho*”). Na França, Rosa se casou com um capoeirista e dançarino oriundo também de Salvador: “*eles se encontraram aqui, aí eles casaram*”. Ela nos explica que eles são bastante conhecidos entre os brasileiros que vivem em Paris.

A entrevistada faz referência a outros amigos, capoeiristas e dançarinos baianos que atuam no restaurante Brasil Tropical, em Paris.¹⁶⁰ Convém ressaltar que nos favorecemos das

¹⁶⁰ Convém esclarecer que existe na França, situado em Montparnasse, o restaurante *Brasil Tropical*. Como explicou Adriana, “*o Brasil Tropical companhia não é o Brasil Tropical restaurante*”. Os proprietários do restaurante são franceses que contratam dançarinos brasileiros para realizarem os shows noturnos. De acordo, ainda, com a entrevistada (...) “*inclusive ele [Camisa Roxa que foi um dos fundadores do Brasil Tropical] teve que mudar o nome,*

indicações de Marta, para realizar as entrevistas com a sua tia e outra dançarina chamada Teresa (34 anos) que nos forneceu o material de divulgação dos espetáculos desta casa de show, a serem apresentados no Verão de 2011 (Anexo N), local onde trabalha.

“Francês também só gosta de samba do Rio de Janeiro e capoeira”

Marta tinha como objetivo, ao realizar as primeiras turnês para a França, “(...) *mostrar (...) a dança brasileira, a cultura, a origem e tal*”. Quando resolveu fixar residência neste país, em 1998, a sua expectativa era “*trabalhar com a dança brasileira, dar aula, e também (...) trabalhar com vários grupos nessa área, fazer turnês e depois fazer um grupo*” de dança brasileira. No entanto, até o momento da entrevista, não tinha conseguido realizar este último projeto (a formação do grupo de dança), pois em suas palavras “*é complicadíssimo*”. Ela enumera quais foram as principais dificuldades para concretização deste plano: primeiro, a falta de formação dos dançarinos que atuam na França (“*a maioria das brasileiras que estão aqui não é realmente dançarina, não fez dança no Brasil*”). Essa questão da falta de formação entre os dançarinos que atuam nos shows brasileiros na França foi também apontada por Adriana: “*o trabalho brasileiro aqui não pede nível, porque aqui o pessoal, aqui é conhecido plumas e paetês. Carnaval do Rio de Janeiro, botou o biquíni, é bonita, pronto!*”!

Segundo, os franceses têm preferência pelos shows brasileiros que apresentam o “(...) *samba do Rio de Janeiro e a capoeira*”, ou “*samba de mulata e a capoeira*”, ao passo que nas apresentações de dança onde se “*coloca um afro, um maculelê*”, o público “*acha meio estranho*”. Terceiro, o seu desejo era formar este grupo com dançarinos vindos do Brasil, mas para realizar as audições e trazer todos os profissionais e os instalar na França, os custos são altos (os bilhetes, moradia, a alimentação e o *visa*); além disso, o processo de imigração é muito difícil, sendo necessário que já existam os contratos para a apresentação do grupo. Ela explica: “*voce não vai trazer essas pessoas sem ter o contrato, tem que agilizar um contrato antes, tem que ter alguém que vá contratar o show*”. Marta nos esclarece que diante de todos os aspectos relatados, resumindo, “*o visa é a parte mais complicada*”.

ele colocou Terra Latina”, buscando resolver a questão da duplicidade de nomes. Conforme nos foi relatado, essa alteração do nome, apesar de o grupo brasileiro ser anterior ao restaurante francês, ocorreu “*porque o Brasil Tropical, restaurante da França, colocou em processo*”, já que a companhia de dança brasileira não tinha patenteado o nome.

“Ne touche pas”!

Procuramos saber de Marta se na sua trajetória de trabalho como dançarina ela teria sofrido algum tipo de assédio ou constrangimento. Ela nos respondeu que não teve problema, geralmente, *“mas tem que fazer atenção, porque, às vezes, tem uns gaiatos que gostam de dar a mão”*, ou *“você está dançando, já bota a mão na cintura (...) tem que frear”*. Explica como a dançarina deve assumir uma posição sempre na defensiva para evitar sofrer qualquer assédio: *“você dança, mas quando você vê que ele é gaiatinho, você épa! “Tira a mão” (...), se você vê que ele está assim, você não! Corta na hora, se não...”*. Conclui o assunto: *“já me acostumei com tudo isso”*.

A entrevista faz questão de deixar claro que a maior ou menor exposição da profissional em dança está relacionada à natureza do evento realizado; *“depende do show, depende do lugar também, do ambiente”*. Dando um exemplo, disse que já dançou para os jogadores de *rugby*. Nessa situação, onde o público é majoritariamente masculino, pode aparecer um jogador que *“quer mostrar para os amigos que pode pegar nas bundas das mulheres”*. Caso isso aconteça, deve-se dizer: *“ne touche pas!”*. Diante desta negativa, em geral, *“eles freiam, não são atrevidos e eles já falam para os outros, não toca nela não!”*. Fizemos o mesmo questionamento a outras dançarinas; algumas, como Adriana, responderam com uma evasiva: *“não! Eu não via nada! Não sei te dizer por que eu fazia meu trabalho e, (...) ia embora”*. Finaliza o assunto de forma incisiva: *“então, eu estava ali para dançar!”*.

Na perspectiva de gênero, acredita que os homens e as mulheres tenham as mesmas oportunidades no campo da dança, mas ressalta que na França o espaço de trabalho em *“(…) dança brasileira é mais [para] mulher, o homem é mais para tocar [percussão] e jogar capoeira”*. No caso de Lyon, diz que, realmente, *“funciona mais mulher. Em Paris, acha que os meninos conseguem trabalhar igualmente”*.

“Na França é o único lugar que tem o Estatuto”

Ao abordar sobre as condições de trabalho para os dançarinos brasileiros na França, Marta classifica como *“boa, porque na França é o único lugar que tem o Estatuto”*. Segundo nos informa, *“esse estatuto é para os músicos e os dançarinos e para pessoas que fazem cinema”*. Esclarece-nos que *“para você entrar neste estatuto”, é necessário “ter documentação francesa ou residencial”*.

A entrevistada conta que um dos aspectos negativos desse estatuto é a preocupação constante dos profissionais com relação à exigência da quantidade de horas a serem cumpridas para se ter acesso ao benefício, como ela conta: “(...) *uma vez que eu quase perdi, porque eu fiz 41 [shows], aí eles me deram uma chance. Eles me deram quinze dias para fazer (...) os que estavam faltando*”. Ao receber esta oportunidade de complementar o percentual de horas restante, ela precisou “*correr atrás*”.¹⁶¹

Depois de alguns anos na França, Marta casou-se com um francês; com esse matrimônio, acabou fazendo a “*papelada toda e tal*”. Como ela “*queria tanto ser mãe*”, pensou da seguinte maneira, quanto à maternidade: “*mesmo que eu fique gorda, eu vou treinar, emagrecer e voltar*”. Assim, aos 28 anos, nasceu a sua filha que, na época da entrevista, estava prestes a completar sete anos. Diante desse acontecimento, resolveu “*pedir a nacionalidade*”, como nos explicou: “*como eu tenho uma filha e tudo, para (...) nós duas termos a dupla nacionalidade (...)*”. Disse-nos que a única questão que não gosta da França é o clima frio, pois altera o seu humor, sente-se irritada tendo que usar tantas roupas e de sentir o corpo todo gelado, dos pés ao queixo (risos).

5.4.2 Wallace: “*Eles querem ver plumas*”

“*Minha mãe me levava*”

Wallace (29 anos) teve os primeiros contatos com a dança aos seis anos de idade, através da Escola Criativa do Olodum Mirim. Em Salvador, como residia no bairro da Liberdade, sua mãe era a pessoa responsável por acompanhá-lo até o Pelourinho, local onde acontecia o curso: “*minha mãe me levava, porque só era aos sábados, você ia tipo às oito horas da manhã e saía às cinco horas da tarde*”. Sobre a presença de artista na sua família, ele nos informou que tem um irmão, apenas por parte de seu pai, que foi capoeirista, “*mas ele nunca viajou, ele nunca saiu*” do Brasil.

No projeto Olodum Mirim, Wallace teve a oportunidade de realizar várias atividades profissionalizantes: “*você fazia dança, percussão, fazia artesanato*”. Ele frequentou, ainda, outro projeto de formação em dança, o *Quintaci*, que funcionava na Escola Mestre Pastinha, também

¹⁶¹ Como já dissemos anteriormente, em 2003 ocorreu uma alteração no Estatuto de Intermittente de Espetáculo, assim, a partir de 2004, tem se tornado mais difícil o acesso ao benefício.

no Pelourinho, e era dirigido por Tita Lopes, ex-integrante do Bloco Olodum.¹⁶² Neste último projeto, tinha aula de percussão, dança, inglês, artesanato e de canto. Como aconteceu no projeto do Olodum, o entrevistado não recebia qualquer tipo de bolsa, contava dessa forma com auxílio financeiro de sua mãe, que trabalhava na área de saúde.

“Através da dança eu comecei a ganhar dinheiro”

Wallace não ingressou no Balé Folclórico da Bahia nas mesmas condições que Marta, ou seja, no elenco principal e, sim, no segundo grupo; por conta disso, não era escalado para fazer os espetáculos no Brasil ou no exterior, realizava apenas *“as aulas do Balé Folclórico”*. Como já tinha sido explicado por Marta, ele nos conta como funcionava a distribuição dos elencos: *“primeiro [grupo] são os melhores dançarinos que fazem viagens e o segundo grupo, são os dançarinos que fazem mais apresentação no Pelourinho, no Teatro Miguel Santana”*.

O início da sua vida profissional como dançarino ocorreu, para Wallace, quando *“passou para o SESC (...) e através da dança começou a ganhar dinheiro”*. Ao detalhar a sua vivência no grupo do SESC, nos disse que recebia um salário no valor de R\$ 420; *“mas só que o valor estava caindo muito, às vezes, (...) ganhava R\$300”*. Questionamos qual seria o motivo da variação do seu rendimento, ele nos explicou a seguinte situação: *“às vezes, você ia para o show, às seis horas ou sete horas, (...) fazia seu set, depois subia para o restaurante e jantava”*; como sobre a alimentação, o tratamento odontológico e outros serviços eram deduzidas algumas taxas, elas acabavam incidindo sobre o salário, por isso essa variação ao final de cada mês.

Wallace, na entrevista, tanto confirmou a fala de Marta sobre as boas condições de trabalho para os dançarinos do SESC, quanto revelou que, no decorrer dos anos, elas foram se modificando, no sentido de uma precarização: (...) *“já estava caindo e foi caindo mais ainda, mas já teve uma época que foi bem melhor”*. Esse dançarino justifica a sua permanência no grupo, por um ano e oito meses, apesar do baixo rendimento, porque *“não tinha nada para ficar”* e, ainda, *“porque (...) gostava de dançar, não era só por causa do dinheiro”*. Assim, apesar das adversidades, continuou, não apenas *“por causa do dinheiro; mas era a maneira de fazer uma coisa que (...) gostava”*.

Em sua trajetória educacional, Wallace ingressou na Escola de Dança da FUNCEB, onde faz o curso profissionalizante, de nível médio, em dança e coreografia, concluídos em três anos

¹⁶² Em nossas pesquisas não encontramos maiores informações sobre este curso.

(dois em dança e um em coreografia). Por conta de todo esse percurso, considera-se com uma boa formação em dança, em particular na linguagem afro-brasileira: *“acho, pelos professores sim, (...) eu passei pelos melhores de Salvador”*. Ele destacou que *“em dança afro”* acredita que tenha *(...) uma formação muito boa (...)”*. Para custear seus estudos o entrevistado contou com a ajuda financeira de sua mãe. Devemos acrescentar que em sua trajetória profissional, Wallace, paralelamente à dança, trabalhou no Hospital Ana Neri, como técnico em enfermagem, por dois anos, pois esta é a sua segunda habilitação profissional.

Como Kauã, Mara e outros, Wallace faz referência à importância dos projetos sociais destinados aos jovens: *“muito importante para a gente que não tinha nada para fazer ao sábado, no bairro pobre da Liberdade. No sábado não tinha escola e era uma maneira de você”* ter alguma atividade. Além de ocupar o tempo, ele indica que estes projetos acabaram por lhe proporcionar uma formação diversificada, não apenas em dança: *“muito importante, porque do que eu sei hoje, como eu estou aqui [na França] eu faço cabelo, faço mega-hair, eu aprendi lá”*. Hoje, a realização dessas atividades ajuda a complementar a sua renda como dançarino: *“às vezes, quando o dinheiro da dança, das coisas que eu faço aqui dá; o dinheiro do cabelo, que foi o que eu aprendi lá no projeto, como artesanato, fazer tranças”*, contribui para a complementação da sua renda mensal.

Contudo, a sua avaliação em relação às políticas públicas para a dança na Bahia é bem negativa: *“acho que eles não fazem nada, a única coisa que tem boa é a FUNCEB, que, mesmo assim, na época que eu estava, era muito complicado, porque é como escola pública mesmo, eram salas que não eram adequadas para aula de dança, era o piso que não era adequado para fazer balé”*. Nesses termos, *“era mesmo o esforço do professor e a gente. Porque, às vezes, mandava ofício pedindo para trocar o tablado, que aquele tablado não era apropriado para fazer dança afro; mas eles não faziam nada”*.

Na ausência de políticas públicas, Wallace fala sobre a importância do empresário como sendo aquele que vai fomentar as ações no campo da cultura: *“para o dançarino eu acho, porque é ele que vai conseguir trabalho”*. Em seu entendimento, *“tem mais trabalho quando você tem alguém à sua frente, você trabalha mais e você ganha, porque você ficando sozinho...”*.

“Eu vim para tentar uma vida melhor na área da dança”

Esses foram os argumentos apresentados pelo entrevistado para justificar a sua decisão de deixar o Brasil para trabalhar na França: *“eu vim para tentar uma vida melhor na área da dança, porque eu sou dançarino, eu gosto de dançar (...)”*; além disso, a *“área da dança em Salvador estava muito escassa”*.

Mesmo aparentando certo constrangimento, Wallace conta que a sua expectativa ao emigrar para França era *“para ganhar dinheiro, para ganhar dinheiro, Dinheiro! O primeiro pensamento é esse!”*. Assim, acreditava que poderia conciliar a realização profissional com uma boa remuneração: *“você pensa que você vai dançar muito, que você vai ganhar dinheiro, sabe?”* (risos). Alcançando esse objetivo, teria condições financeiras para ajudar a sua família: *“ajudar a minha família melhor, dar uma vida melhor”*.

Wallace, semelhante a outros emigrantes baianos, tratou de acionar as redes de amizade e apoio para sair do país. Desse modo, ele chegou à França, há mais de um ano, *“por intermédio de um amigo”*, Gilson, cuja trajetória será apresentada mais um pouco à frente. Este amigo convidou-o para dar aula de dança na cidade de Nice, pois os dois já se conheciam, tinham dançado *“juntos em Salvador”*. Wallace relembra o diálogo que resultaria na sua saída do Brasil, para trabalhar naquele país. Disse-lhe Gilson: *“vem cá que é bom! Eu estou com um projeto para dar aula, para fazer um grupo aqui, vem!”*. A partir da sua concordância (*“então tá!”*), Gilson providenciou *“todos os papéis”* que lhe permitiram entrar em território francês, com a autorização para fazer apresentações culturais.

Antes dessa experiência de emigrar para a França, Wallace nos revelou que tinha muito receio em sair do Brasil para trabalhar *“sem ter a certeza do que iria encontrar”* no país de destino (*“eu ficava com muito medo disso, por isso que eu nunca vim”*), apesar de todos os seus amigos já terem passado pela experiência migratória e do incentivo que recebia deles: *“todos meus amigos, antes de mim, já viajavam e ficavam ‘embora’! Eu disse, ‘eu não vou não’! Nunca viajei”*. Essa posição de cautela em deixar o país, de acordo com o entrevistado, seria por conta de situações vivenciadas por outros dançarinos, como a de uma amiga *“que e é como se fosse sua irmã”*: *“eu só queria vir assim bem seguro, porque eu tive uma amiga, ela passou por muita dificuldade. Ela foi para Rússia e passou por muita dificuldade, por muita coisa, por isso, eu tinha muito medo”*.

Diante dos argumentos apresentados acima, o que fez Wallace mudar de ideia? Por que ele resolveu emigrar para a França? Para o entrevistado, a situação agora era diferente, *“já tinha uma segurança, porque Gilson já morava, já tinha a família dele”* na França. Sabia, neste caso, que iria encontrar, inicialmente, o suporte material e afetivo que são fundamentais na vida de um imigrante; assim, sentiu a segurança da qual necessitava para tomar a decisão de viver em outro país (*“eu disse, agora eu vou! Aí eu fui”*).

Wallace explicita o peso que assume, no processo migratório, as redes de informações, difundidas por parentes, amigos, conhecidos etc.: *“(...) hoje em dia (...), a gente vai por boca de quem já passou. Quem já foi, quem conhece o contratante e sabe realmente, aí fala, ‘não vai’! Então, hoje em dia, todo mundo vai assim, por indicação”*. Assim, antes de aceitar a proposta de trabalho, *“todo mundo procura agora referência para saber da história”*. Dessa forma, ninguém *“sai mais assim, como antigamente, que todo mundo falava vamos viajar e saía assim..., não procurava saber de nada. Hoje em dia não”!*

“Eles querem ver plumas”

Sobre o mercado de trabalho para os dançarinos brasileiros na França, Wallace nos conta que realiza muitas *galas*.¹⁶³ Nestes eventos, os dançarinos são contratados *“para fazer uma animação (...), às vezes, quando é aniversário surpresa”*. O entrevistado apresenta detalhes de como funcionam estes eventos: *“as meninas já ficam de biquíni, de traje de samba, esperando o aniversariante, ou, se não, no meio da festa para animar, para chamar o povo para dançar, para curtir”*.

Os convidados gostam deste tipo de espetáculo brasileiro que reforçam o imaginário do país do futebol e do Carnaval: *“porque eles gostam do Brasil, agora o Brasil só é mais Ronaldinho e samba do Rio de Janeiro, não conhece o outro lado do Brasil. Só é isso para eles”*.¹⁶⁴ O depoimento de Wallace apresenta questões que precisam ser analisadas, considerando

¹⁶³ Esta é a denominação francesa para uma diversidade de eventos, tais como casamento, aniversário, batizado, entre outros.

¹⁶⁴ No artigo intitulado “Sob a sombra de Carmen Miranda e do carnaval: brasileiras em *Los Angeles*”, Beserra (2007) aponta que usar o Carnaval como a fonte principal da representação internacional do Brasil é, particularmente, problemático e restrito, porque significa produzir uma representação a partir de outra. Além disso, Carnaval é um tipo bastante especial de representação. Primeiro, porque acontece num tempo e espaço particulares. Segundo, como um ritual de inversão, os símbolos e comportamentos do Carnaval não refletem a realidade como ela é, mas como os brasileiros a representam para os propósitos do evento. Terceiro, embora o Carnaval das escolas de samba tenha se tornado a referência internacional de Carnaval brasileiro, ele é apenas uma entre as várias versões

a imagem do Brasil no exterior, e na França mais particularmente. Reforça, assim, o que tinha sido apontado por Marta: é *“muito difícil”* o mercado de trabalho para a dança *“afro-brasileira”*, entendida, principalmente, como a dança dos orixás. Para este dançarino, o que se verifica é a falta de reconhecimento: *“na verdade, eu não acho que é muito reconhecido”*.

A reduzida aceitação dessa linguagem de dança precisa ser compreendida tendo em vista a expectativa do público europeu em geral, e francês, em particular, quando se trata de show intitulado de brasileiro: *“aqui, na verdade, quando você é contratado para trabalhar com a dança, fazer uma dança, eles querem mais samba, são mais Rio de Janeiro”*. Assim, *“eles querem ver plumas, querem ver mulher de biquíni, eles querem ver mais glamour”*.

Quando tem oportunidade, Wallace procura incluir as suas coreografias de dança afro-brasileira, apesar disso, reconhece que existe certa desaprovação por parte do público quanto a esta linguagem da dança: *“a gente vê cara feia, a gente vê que eles não têm animação; mas desde que a gente entre com biquíni, esplendor, com tudo, a gente vê que já é outra forma: eles aplaudem, eles gostam, é diferente”*! Decididamente, a preferência é *“pelo carnaval de plumas, eles gostam mais, (...) que do afro”*.

Outra questão que tem deixado o entrevistado desanimado é que na disputa por uma vaga no mercado de trabalho, em Nice, não prevalece a questão profissional, e sim o *“conhecimento”*, ou seja: *“tem gente que tem mais tempo aqui [em Nice], não tem nem a base que você tem de dança afro, mas só porque eles têm mais tempo aqui, eles conseguem fazer mais trabalho do que você que chegou agora (...)”*.

“Você dança? Dança! Mas você sabe capoeira?”

Os homens enfrentam maiores dificuldades do que as mulheres para atuar como dançarinos na França: *“homem (...) é mais difícil, porque o homem para ser dançarino aqui, ele tem que saber capoeira”*. Então, dançar não é o suficiente, é necessário apresentar uma formação

existentes no país.¹⁶⁴ Esta é a denominação francesa para uma diversidade de eventos, tais como casamento, aniversário, batizado, entre outros.

¹⁶⁴ No artigo intitulado *“Sob a sombra de Carmen Miranda e do carnaval: brasileiras em Los Angeles”*, Beserra (2007) aponta que usar o Carnaval como a fonte principal da representação internacional do Brasil é, particularmente, problemático e restrito, porque significa produzir uma representação a partir de outra. Além disso, Carnaval é um tipo bastante especial de representação. Primeiro, porque acontece num tempo e espaço particulares. Segundo, como um ritual de inversão, os símbolos e comportamentos do Carnaval não refletem a realidade como ela é, mas como os brasileiros a representam para os propósitos do evento. Terceiro, embora o Carnaval das escolas de samba tenha se tornado a referência internacional de Carnaval brasileiro, ele é apenas uma entre as várias versões.

como capoeirista: “*a capoeira para o homem é mais assim: você dança? Dança, mas você sabe capoeira? Você sabe dar salto? Tem que ter esse dê, capoeira!*”.

Indagamos sobre a aprendizagem da capoeira na formação de um dançarino de afro-brasileiro, ele nos esclarece que no curso de dança “*(...) aprende o básico! Você (...) aprende a gingar, a dar o aú,¹⁶⁵ essas coisas*”. Destaca que o dançarino, em sua formação, (...) “*não aprende [a saltar]*”, deste modo, “*precisaria entrar em uma academia mesmo de capoeira para aprender*”. Com o intuito de aprofundarmos esta discussão (dança e capoeira), recorreremos ao depoimento de outro dançarino, o qual será apresentado a seguir:

Gilson nos foi apresentado por Soraia, que é a sua prima. Ele tinha 26 anos na época da entrevista. Em Salvador, residiu em vários bairros do subúrbio Ferroviário (Paripe, Periperi, Lobato). “*África*” é a expressão que ele utiliza para se definir etnicamente. Com relação à presença de artista na família, o entrevistado aponta suas primas e primos, os quais atuam como dançarinos e tiveram grande influência na sua escolha profissional, pois bem pequeno (com 7 anos de idade) ficava olhando as primas mais velhas dançarem, “*tanto que a dança do Ilê*”, ele aprendeu “*assim olhando*”. Essa aproximação com a dança aconteceu, diz o entrevistado, apesar da resistência da sua mãe, que era do “*tipo preconceituosa com negócio de capoeira*” e, principalmente, com relação à dança, pois ela achava que era “*coisa de veado e não podia*”, assim, ser praticada por homem.

A trajetória de trabalho de Gilson, como a de outros entrevistados, teve início ainda na infância, quando passou a vender “*(...) picolé, coxinha e amendoim*” nas ruas do seu bairro. Aos 14 anos, para ampliar o seu conhecimento em dança, ingressou no curso particular do professor Joaquim Lino.¹⁶⁶ Este curso era ministrado na Casa do Olodum, apesar de não ter vínculo com a entidade. Gilson nos conta que procurou esta formação porque “*gosta da dança afro*” e pensava que poderia ter uma atividade caso emigrasse para trabalhar na França, pois as notícias que chegavam, através de suas primas, era que estavam precisando de capoeirista. Diante desta possibilidade de trabalho, recebeu um ultimado de uma delas: “*você tem que entrar agora na capoeira e na dança!*”.

¹⁶⁵ Aú é um dos golpes mais conhecidos da capoeira e pode ser descrito da seguinte forma: flexionando o corpo, as mãos no chão, o capoeirista descreve no ar um semicírculo com os pés, voltando à posição ereta a dois metros do ponto em que se encontrava antes. Disponível em: <http://ia.wikipedia.org/wiki/Capoeira>. Acesso em: 11/04/2012.

¹⁶⁶ Em nossas pesquisas não encontramos maiores informações sobre este curso oferecido por Joaquim Lino. Localizamos uma nota de pesar do Bloco Olodum, a qual lamentava o falecimento, em setembro de 2008, desse dançarino, professor de dança e diretor do grupo *Quintaci*.

Para atender a esta solicitação, a sua rotina diária compreendia ir à escola pela manhã (ele cursou até segundo ano do ensino médio), à tarde fazia capoeira na Academia Topázio e à noite frequentava o curso de dança. Por gostar muito da dança, Gilson nos revelou que não se cansava de dançar todos os dias, o que não pode dizer da capoeira, atividade pela qual não nutre muito apreço (*“nunca fui chegado em capoeira”*).

Ao observar os depoimentos de Wallace e Gilson, não podemos deixar de sinalizar, tendo como referência Araújo (1994), que a trajetória da capoeira no Brasil foi marcada, durante séculos, por preconceitos e perseguições armadas, da mesma forma que outras manifestações culturais e religiosas negras, a exemplo do batuque. Nos anos de 1960, acompanhando o processo de modernização da sociedade como um todo, observa-se a sua massificação, provocando modificações expressivas. Para a pesquisadora, na atualidade, a capoeira vem se constituindo um canal de profissionalização de um imenso contingente de jovens trabalhadores brasileiros de classe baixa que se organizam em grupos, academias, associações, federações e afins, tanto no Brasil quanto no exterior. Mas, apesar de todas essas alterações, a capoeira ainda pode ser considerada como uma das profissões marginalizadas que compõem o mercado de trabalho não formal no país.

Gilson permaneceu no curso de dança de Joaquim por 12 anos, apesar das críticas dos amigos e colegas, por conta dos seus gastos financeiros, os quais, contraditoriamente, eram assumidos por sua mãe. Indagamos sobre o motivo da mudança de postura da sua genitora e ele nos forneceu a seguinte explicação: *“pois é! Agora ela percebeu que era para eu viajar e tudo, e todas as primas já estavam fora”*. Inclusive a mãe de Gilson deixou o Brasil primeiro que seu filho: *“ela chegou aqui primeiro do que eu! Veja o que é a vida! Ela quem me trouxe”*.

Segundo nos relatou Gilson, havia uma forte cobrança por parte das suas primas para que ele tivesse uma formação que abrangesse não apenas a dança afro-brasileira, mas a capoeira e a percussão: *“elas (...) pegavam muito no pé por isso, que eu tinha que aprender a capoeira porque eu precisava ser um dançarino profissional, que teria que saber capoeira, dança e percussão”*. Mesmo com essa pressão familiar, o entrevistado confessa que não é muito bom na arte da capoeira; reconhece que estava até *“bonzinho”*, porém, depois que deixou de praticá-la, não consegue ter o mesmo desempenho.

Os depoimentos destes dançarinos dão indícios de que existe uma demanda, particularmente fora do Brasil, da parte de alguns contratantes, para que os dançarinos atuem

também como capoeiristas; contudo, eles vão fazer jus apenas a um cachê pelos dois trabalhos, como nos informou Rosa, referindo-se à situação do seu marido, que sempre atuou nas duas atividades, recebendo dois cachês, e agora passou a ser contratado para desempenhar as duas atividades ganhando apenas uma remuneração por isso.

“Eles não trabalham com ninguém que não tenha o papel”

Retomamos a entrevista de Wallace em um ponto considerado por ele como decisivo na trajetória do imigrante: a documentação. Ele classifica como muito difícil a vida dos imigrantes que estão na França sem documentos (*sans-papiers*). Wallace reconhece que se não fosse o auxílio de Gilson, teria tido *“muita, muita”* dificuldade para sair do Brasil e entrar na França. Para aqueles dançarinos que não contam com este apoio, a situação é bem complicada, nos explica: *“(...) você vai ficar ilegal, mesmo que você consiga passar na polícia, você vai ficar ilegal no país”*. Essa condição vai dificultar o acesso ao mercado de trabalho: *“vai te bloquear de (...) trabalhar”*; visto que *“(...) qualquer gala que você faça (...) tem que ter o Visa, seu Visa tem que estar valendo, você tem que ter a sua carta [de residência]”*.

De acordo com Wallace, em Nice, *“para trabalhar é difícil, em todas as áreas, mas na dança principalmente”*, pois tinham alguns produtores que (...) *“trabalhavam com pessoas ilegais”*. Essa situação acabou gerando denúncia junto aos órgãos competentes, que ampliaram a *“fiscalização com estes grupos”* e passaram a aplicar multa enorme aos produtores de espetáculos, os quais, agora, *“não trabalham com ninguém que não tenha o papel, os documentos”*. Por conta de todos esses acontecimentos, *“para a dança fica mais difícil”* quando o imigrante não tem os documentos que lhe permitem trabalhar na França. Para aquelas pessoas que pensam em sair do Brasil, mas não têm os documentos exigidos, aconselha Wallace: *“não! Não faz isso não! Você vai passar necessidade, vai passar sofrimento! É a verdade!”*.

O entrevistado considera a vida em Nice *“caríssima”*, por isso reside com um colega e assim divide os custos de moradia. Com a obtenção dos documentos de residência, Wallace pode ter acesso ao sistema de proteção social francês, o que contribuiu para melhorar a sua situação financeira: *“(...) eu consegui os meus papéis, (...) agora eu recebo o dinheiro da CAF,¹⁶⁷ que me ajuda com meu aluguel, senão seria muito difícil (...)”*, na medida em que o *“aluguel é muito caro em Nice”*, sendo possível *“encontrar um estúdio pequenino [por] 400 ou 350 euros”*.

¹⁶⁷ Caixa de Alocações familiares.

Analisando o mercado de trabalho no campo da dança afro-brasileira, nos dois países, Wallace indica que *“a dificuldade no Brasil é a concorrência, principalmente em Salvador; lá tem muitos dançarinos de dança afro, muitos, muitos, e muito bons”*. Assim, para conseguir um espaço para atuação na dança, *“você tem que ser bom, (...), tem que ser bom”*, pois *“tem muitos dançarinos de qualidade”*.

Já na França, Wallace lembra que, além das habilidades técnicas em dança, o candidato a uma vaga de trabalho precisa ficar atento à questão da sua documentação para viver no país. Vejamos o que nos disse: *“além de ser bom, você tem que estar com um contrato, ou senão casar, (...) para você ter o seu Visa, seus documentos de permanência, porque sem isso você não consegue trabalhar”*. Diante do seu depoimento, buscamos saber como Wallace conseguiu os seus *“papéis”* para possibilitar a sua permanência na França e obtivemos a seguinte resposta: *“ah! é uma longa história, é uma longa historia!” (risos)*. Ele limitou-se a dizer: *“já tenho documento, eu nunca fiquei ilegal, graças a Deus, quando meu visto estava (...) eu consegui os meus papéis”*.

Sobre a questão da documentação, Nara, Adriana e Rosa vão relatar que permaneceram por algum tempo na França sem o visto de residência. Percebemos que uma estratégia adotada pelos imigrantes, entre eles os envolvidos na pesquisa, é ingressar na França na condição de estudante. Assim, fizeram Adriana e Rosa, retornando ao Brasil e regressando na condição de estudante para realizar curso de Francês, sendo autorizadas a permanecer por seis meses. Logo após esse período, passaram a viver no país na condição de ilegal. Vejamos o depoimento de Adriana: *“tive por seis meses carimbo no passaporte (...), no visa, e bom, e fiquei aqui, e depois que acabou fiquei aqui mesmo ilegal. Fiquei ilegal, e depois tive meu filho, fiquei um ano e pouco”*.

“Eu só vivia com brasileiros”

Para Fausto Brito (1996), a integração social do imigrante é uma questão decisiva. Considera, contudo, que ela é praticamente impossível para a grande maioria, devido não só à competitividade de se deslocar para o espaço principal do mercado de trabalho, mas, fundamentalmente, devido às diferenças sociais e culturais e aos preconceitos. Diante dessa realidade, os imigrantes apresentam a tendência de viver no país de destino uma cultura de passagem, ou seja, estão em outro país, mas têm dificuldades enormes de se integrar socialmente

e, como defesa social, vivem em guetos onde recriam os padrões de vida dos países de origem. Muitas vezes, não aprendem a língua, nem regularizam juridicamente sua situação no país. A tendência, então, tem sido os imigrantes reforçarem as redes sociais de cooperação, formando verdadeiras ilhas de “cultura de passagem”.

A análise de Brito (1996) nos ajudou a compreender a postura adotada com relação ao processo de “integração” de Wallace à sociedade e à cultura francesa. A primeira questão a ser analisada refere-se ao idioma. Como a quase totalidade dos entrevistados, nos dois campos, Wallace ao chegar à França não dominava a língua francesa, assim, recorreu ao apoio de uma organização social para sanar essa deficiência linguística: *“quando eu cheguei logo, (...) fiquei dois meses numa associação, essa associação pagava dez euros por semana, (...) ia na segunda, na quarta e na sexta, (...) e aprendi o francês”*. No entanto, como teve dificuldade em conviver com outros imigrantes, particularmente os árabes, não permaneceu por muito tempo neste curso: *“mas só que eu fui dois meses, (...) não gostava, tinha muito árabe, (...) não gostava muito”*.

Outra situação indicada por Wallace é que ele, durante um período, vivenciou o conflito entre permanecer na comunidade de brasileiros ou ampliar seu ciclo de amizade com os franceses: *“quando eu cheguei, nos seis primeiros meses, eu só vivia com brasileiros e eu achei que para hoje, o que eu quero, eu me prejudiquei muito, eu só falava português”*. O seu depoimento mostra claramente a recusa, que pode ser considerada como um mecanismo de defesa social, em se aproximar daqueles que não fizessem parte de comunidade brasileira: *“eu não queria aproximação [com franceses]; apresentavam-me, mas eu já me distanciava, porque eu dizia: ‘eu vou andar com brasileiro, porque eu sou brasileiro’! E na verdade, não é isso!”*.

Podemos aqui indicar que as “redes sociais de cooperação” são fundamentais no processo migratório, como verificamos no caso deste entrevistado, contudo, “no limite, tendem, no país de destino, a reforçar verdadeiros guetos de imigrantes onde, interagindo entre si, se defendem na difícil integração na sociedade e economia dos países avançados” (BRITO, 1996, p. 63).

Decorrido mais de um ano residindo na França, Wallace compreende que deve pautar as suas relações sociais neste país em outros termos: *“hoje, eu acho que é importante você ter contato com francês”*. Ele diz que percebeu, agora, como a sua postura de isolamento acabou dificultando, entre outros aspectos, a aprendizagem do idioma: *“hoje eu sinto isso porque, então, se eu tivesse, quando nos seis primeiros meses que eu cheguei (...), se eu tivesse me aproximado mais, conversado mais, eu falava o meu francês melhor”*.

A postura adotada por Marta vai seguir a direção oposta daquela assumida por Wallace. Ela nos revela que limita as relações com brasileiros ao campo de trabalho (*“só no trabalho”, fora dele tenho mais relações com os franceses*); por conta dessa inserção mais próxima da cultura local, teve a oportunidade de *“aperfeiçoar mais o francês”*. Justifica a sua postura, pois acredita que *“na Europa é muita inveja, não sei, espírito de disputa com o outro”*. Faz questão de nos dizer que esse quadro é diferente do que ocorre no Brasil, onde as *“pessoas são unidas, está todo mundo ali, sai, conversa, sai juntos, se dão bem; mas aqui é guerra”*.

Nessa fase de sua trajetória na França, Wallace enfatiza que estreitar o círculo de relações com os franceses *“é importante, muito importante (...)”* não só na sua nova área de atuação (a saúde), mas para a área da dança, pois, a partir dessa maior interação é possível ampliar a esfera das relações sociais, o que ajuda a divulgar o seu trabalho: *“você acaba tendo conhecimento, você acaba falando com o francês que você dança, eles acabam conhecendo você melhor, ajuda você realmente a fazer um projeto [ele se refere a um projeto de trabalho em dança]”*. Wallace expressa, ainda, o seu desejo de criar uma associação cultural, como fez Soraia, pois *“fica mais fácil, fica melhor”*, para alugar um espaço para trabalhar, mas *“(...) se for independente não”*, sem o suporte de uma organização social *“é mais difícil”!*

“Quando você chega à realidade é outra”

“O dançarino quando chega ele se decepciona”, este é o quadro traçado por Wallace quando se refere ao mercado de trabalho para os dançarinos brasileiros na França. Ele nos explica o motivo para esse desapontamento: *“(...) você vem pensando em uma realidade, quando você chega a realidade é outra”*. Os dançarinos brasileiros que não querem retornar ao país, após o término do contrato de trabalho na Europa, *“porque sabem que não tem nada no Brasil”*, e cogitam a possibilidade de fixar residência na cidade de Nice (*“como é que eu faço para ir para Nice?”*), acabam sendo desencorajados por Wallace: *“você vem para Nice, mas vai ser muito duro, (...) porque você não vai ter visto! Você não vai poder trabalhar e vai ficar muito complicado a sobrevivência aqui”*.

Wallace, como Nivaldo, teme ser mal interpretado pelos amigos ao alertá-los sobre os percalços que enfrentam ao imigrarem na França: algumas pessoas não acreditam na existência das dificuldades para o profissional que migra, pois *“fica parecendo que você não quer (...) que o amigo venha, (...), que eu sou egoísta e quero tudo para mim, mas a gente está porque já veio,*

está aqui mesmo então você fica, mas se você pode falar a alguém não venha, sabe! Então você fala, mas eles não acreditam em você”.

No Brasil, perpassa no imaginário das pessoas com relação ao emigrante, que este desfruta de uma boa situação financeira no país de destino, ou seja, ninguém imagina situação de dificuldade e falta de recursos financeiros. Vejamos o que conta Wallace: *“todo mundo pensa que você está com dinheiro, todo mundo pensa que você está rico, está vivendo uma vida maravilhosa, que você não passa dificuldade”.* Disse-nos que procurou ser sincero com aqueles que buscam conhecer a situação dos dançarinos que moram fora do país: *“eu digo a verdade, eu digo não! (...) meu filho, não pense que você vai para lá que vai ser glamour, não! (...) aqui [na França] você rala, só que aqui se você conseguir trabalhar, você ganha e no Brasil não! Você trabalha, trabalha e não ganha. A diferença é essa, mas é ralação nos dois países”.*

5.4.3 Soraia: “o Brasil é um país de rêve”

“Porque dali a gente poderia ter a chance de viajar”

Soraia (41 anos) teve os primeiros contatos com a dança na infância, ao participar com as irmãs de um grupo de dança em uma creche no Lobato, bairro no qual residia. Em 1982, aos doze anos, passou a fazer aula com o professor Badaró,¹⁶⁸ no Centro Social Urbano da Liberdade,¹⁶⁹ pois esta *“era uma aula mais profissionalizante”* e, a partir desta formação, *“poderia ter a chance de viajar”.* Ela nos esclarece que algumas pessoas fazem a dança profissionalmente, porque querem sair de Salvador e do Brasil.

Soraia, da mesma forma que Ana Maria e Verônica, precisou interromper estas aulas de dança em decorrência de uma gravidez, aos 15 anos de idade. Ela nos diz que o pai do seu filho a *“interdit”*¹⁷⁰ [proibiu] de dançar (*“meu marido não queria deixar que eu fosse dançar, por causa*

¹⁶⁸ Diversos dançarinos vão fazer referência ao professor de dança Badaró; em nossas pesquisas não encontramos informações sobre o seu trabalho. Alguns informantes nos indicaram que esse dançarino, após realizar várias turnês internacionais, há alguns anos fixou residência nos Estados Unidos.

¹⁶⁹ A Secretaria de Desenvolvimento Social e Combate à Pobreza/Sedes administra 31 Centros Sociais Urbanos/CSUs, dos quais 9 funcionam na capital e 22 no interior do Estado da Bahia. Dados da Secretaria informam que 37 mil pessoas já foram beneficiadas com ações contínuas na área de esporte, cultura, inclusão digital, capacitação e geração de renda, entre outras. Disponível em: http://www.sedes.ba.gov.br/pagina/centro_social_urbano. Acesso em: 31/03/2012.

¹⁷⁰ Em diversos trechos da entrevista, Soraia toma emprestadas da língua francesa algumas palavras, as quais foram mantidas para sermos fiéis ao relato, seguidas de sua tradução para a língua portuguesa.

do meu filho”), por isso ficou durante 7 anos afastada desta atividade. Diante desta proibição, a única solução encontrada por ela foi se “*separar para poder voltar para a dança*”.

Soraia relata, ainda, a dificuldade que enfrentava, juntamente com suas irmãs (sendo seis irmãs ao total), para participar deste curso ministrado pelo professor Badaró em virtude da falta de recursos financeiros: “*a gente tinha o bolso puro, a gente tinha que ir andando da Suburbana*” (risos) até o bairro da Liberdade, e, “*às vezes, a gente ia de ônibus, minha mãe, tadinha, dava dinheiro e a gente pegava o ônibus*”. Como sua mãe “*não tinha condição de pagar o transporte o tempo todo para ir para a dança*”, elas criavam outras estratégias, algumas delas perigosas, tais como passar “*pelos raios do trem (...)*”.

Essas “aventuras”, ou, digamos, estratégias de enfrentamento da pobreza, algumas vezes eram bem sucedidas, outras não (“*quando a gente não era pega pelo fiscal, quando a gente tinha sorte de não ser pega estava ótimo*”). Concluído o percurso do bairro do Lobato até o da Calçada, restava “*subir o Plano Inclinado para poder ir para a Liberdade*”;¹⁷¹ mas, quando faltavam também os recursos financeiros para utilizar este meio de transporte, a única solução era subir pelas escadas que davam acesso à parte alta da cidade de Salvador, onde está localizado o bairro de Liberdade. Soraia nos esclarece que ela e suas irmãs faziam tudo isso com fé e amor, na certeza de que através da dança iriam conquistar os seus objetivos (“*a gente sabia que ia conquistar nossos objetivos, entendeu?*”).

Soraia e seu primo Gilson, mais do que outros entrevistados nos dois campos de estudo, deixaram transparecer como o projeto de emigração determinava as suas práticas cotidianas. Relembrando o que nos disse Soraia: “*era uma aula mais profissionalizante*” e, a partir desta formação, “*poderia ter a chance de viajar*”; por sua vez, Gilson menciona: “*gosto da dança afro*” e pensava que poderia ter uma atividade, caso emigrasse para trabalhar na França. Assim, sugerimos que, para esses dançarinos, a “emigração aparece como o último recurso, a solução definitiva que permite romper com o círculo (SAYAD, 1998, p. 40)” de pobreza e possibilitar a ascensão social, através do trabalho no campo artístico-cultural no exterior.

O projeto de emigração assumiu a mesma dimensão para o capoeirista e dançarino, conhecido pelo nome artístico de Bento (29 anos). Conhecemos esse dançarino, durante o

¹⁷¹ Os planos inclinados fazem parte da história de Salvador, foram pensados para driblar a difícil tarefa que era subir e descer as enormes ladeiras que separam Cidade Alta e Baixa, ou mesmo diminuir o tempo que se levava para dar voltas até chegar à parte baixa de Salvador. A cidade possui três planos inclinados, um deles é o da Liberdade (liga o bairro da Liberdade à Calçada), inaugurado em 1981, sendo dos três planos, o que tem maior demanda de passageiros (BASTOS, [2007], 2012).

Batizado de capoeira da Academia Topázio, em Paris, quando ele nos foi apresentado por Adriana e marcamos a entrevista para a semana seguinte em um *Café no Boulevard de Saint-Antoine*. Passaremos a apresentar de forma resumida a sua trajetória:

Em Salvador, Bento residiu, até a sua adolescência, no bairro da Boa Vista de São Caetano. A sua *“inspiração pela capoeira”* veio do seu meu irmão mais velho: *“ele quem começou, incentivou-me, aí eu comecei”*, aos nove anos de idade. A sua *“inspiração”* pela capoeira foi se consolidando por conta das condições financeiras de sua família: *“o que me inspirou muito a (...) continuar foi sempre por causa da dificuldade, porque eu via meu pai e minha mãe ali... Eu vi que com a capoeira eu tinha um futuro”*.

Um acontecimento, quando tinha 11 anos, veio reforçar a convicção de Bento de que a capoeira, associada à emigração, era o caminho para modificar a sua condição de vida e familiar: *“quando eu vi três amigos, foram os três amigos que viajaram primeiro do bairro da Boa Vista de São Caetano, e quando eu vi estes três amigos [com idade entre 18 e 22 anos] que viajou e passou seis meses fora, para fazer turnê, e chegaram bonito, de roupa nova, de tênis novo, tudo! Aquilo ali me deu um incentivo”*. Ao ter acesso às fotos e aos vídeos dessa viagem, sentiu-se ainda mais motivado para trilhar o mesmo caminho dos amigos: *“aquilo ali foi me incentivando e só me dava incentivo para eu treinar, treinar, treinar”*, pois o seu pensamento era: *“um dia eu vou chegar”*. O entrevistado, de forma incisiva, diz que *“hoje em dia eu agradeço a Deus”*, por ter realizado esta escolha.

A família de Bento, como a de outros entrevistados, não era muito favorável à sua escolha profissional: *“eu vou dizer! Minha mãe não me defendia muito, porque naquela época eles pensavam que os filhos tinham que ir para escola estudar. Eu ia para a escola, estudei e tudo, mas o meu forte foi a capoeira! Sempre! Sempre! Estava na mente a capoeira, mas para eu vencer na vida”*. Já o seu pai tinha uma postura um pouco ambígua: *“meu pai não dizia nem sim e nem não, mas ele sempre estava ao meu lado. (...) um dia ele me falou, ‘a escolha que você fizer eu vou te apoiar’”*. Posteriormente, como ocorreu no caso de Gilson, a mãe de Bento passou a incentivá-lo na sua carreira de capoeirista e dançarino: *“(...) e minha mãe veio me incentivar depois, realmente, quando eu viajei, a minha primeira viagem”*. Com relação à sua trajetória escolar, Bento concluiu apenas o ensino fundamental.

Bento realizava a sua formação em capoeira na Academia Topázio. Ele aponta Rafael, uns dos jovens que realizou a turnê para o exterior, a qual o deixou tão deslumbrado, como o

responsável por lhe introduzir no *“mundo de show, de fazer acrobacia e a capoeira”*. Este amigo, que vive hoje em Paris, terá um papel importante na sua trajetória profissional, pois, um dia, o levou para o ensaio do Grupo de João de Barro,¹⁷² no Alto de Ondina, apresentando-o ao mestre: *“esse menino aqui é bom”!* Bento, a partir desse contato, assim como outros dançarinos, *“ensaiava sem compromisso”*, com o grupo, onde ele aprendeu a dançar com uma coreógrafa que *“veio mesmo da FAC [faculdade] e ela era também do SESC”*. Esses dançarinos aguardavam uma oportunidade de entrarem no *“grupo fixo, que realizavam viagem”*, como aconteceu com Bento quando ele tinha a idade de 14 anos: *“um dia ele me chamou para fazer um show que foi no Hotel 4 Rodas (...) passou tudo bem, aí ele falou: ‘a partir de hoje, você continua no grupo’”*.

A partir deste momento Bento começou a viajar com o grupo, realizando shows pelo Brasil. Seu cachê, na época, era de R\$ 25, o qual destinava, como outros entrevistados, principalmente, para compra de vestuário: *“o dinheiro eu me vestia, me vestia, comprava roupa”*. Ele nos explica que *“como todos os jovens, queria usar marca, essas coisas”*. Bento achava que o ambiente da Companhia *“era muito bom!”*, comparando como sendo *“na verdade”* a sua *“segunda família”*.

Pelo que nos disse Bento, ele tinha a ideia fixa de emigrar: *“eu queria viajar, porque era um futuro que eu queria dar para minha família”*. Além disso, viver fora do Brasil lhe daria a oportunidade de modificar a posição de marginalidade na qual se encontrava: *“mostrar para muita gente que me discriminava na época, que um dia, porque o capoeirista sempre foi visto como vagabundo, coisa de ladrão, coisa de... ‘maloqueiro’,¹⁷³ como dizia (...). Eu queria mostrar para as pessoas que ia vencer”*. Por isso, ele queria *“viajar mesmo, queria sair de Salvador”*.

Bento nos conta que, apesar de naquela época muitos empresários irem à Salvador em busca de capoeiristas, dançarinos e percussionistas, ele contabilizou inúmeros insucessos por conta da sua idade: *“eu fiz muitos testes, não fui por causa da minha idade, de passar e chegar na hora ‘que pena!’”*. Ele vivenciava estas recusas com muita tristeza (*“eu já cheguei até a chorar”*), por isso sentiu *“uma alegria danada”*, quando finalmente, aos 16 anos, realizou a sua primeira viagem internacional, para fazer shows (*“jogar capoeira, dançar e tocar”*) na Holanda, onde passou três meses. Depois de inúmeras viagens internacionais, ele acabou emigrando para a

¹⁷² Edvaldo Evangelista Matias é mais conhecido como João de Barro, em 1985 ele cria a *CIA João de Barro*, que apresenta, até hoje, shows folclóricos, no Brasil e no exterior.

¹⁷³ Maloqueiro é o indivíduo maltrapilho ou sem educação (MICHAELIS, 1998, p. 1305).

Espanha, onde permaneceu por alguns anos, até em 2005 fixar residência na França. Ao relembrar da sua condição social, Bento se considera um vencedor: *“eu dei tapa em muita gente, hoje em dia, quando eu chego ao meu bairro. Minha família, hoje em dia, me bota lá em cima. Eu consegui, Graças a Deus!”*.

“Dança não vai dar para nada”

A mãe de Soraia nunca a *“empatou”* ou fez objeção quanto a sua carreira de dançarina, contudo o seu pai não era favorável à sua escolha profissional: *“sabe que nossos pais na Bahia como eles são: dança não é bom! Dança não pode! Dança não vai dar para nada (...)”*. Ele mudou de opinião, segundo nos disse, com a intervenção do seu professor de dança: *“ele nunca quis, mas ele nunca quis, até um ponto que ele passou a conhecer, quando ele passou a conhecer. (...) Meu professor Badaró (...) foi à minha casa falar com meu pai que era coisa séria, que era dança!”*.

Também Adriana vai encontrar a mesma oposição, dos homens da sua família, por conta da sua inserção no universo artístico: *“um irmão meu e meu pai não eram assim muito de acordo de eu dançar à noite, já tinha assim aquele polêmica de dançar à noite é, vamos dizer “é de puta”, é de mulher...”*.

As aulas de dança possibilitavam, de acordo com a entrevistada, além de uma formação profissional, elevar o nível cultural: *“(...) enriqueceu no nível da dança e no nível da cultura, porque a gente aprendia a tocar, aprendia a falar o que era um orixá, como é que tinha que dançar, todos os toques de cada orixá a gente aprendeu a conhecer de lá, sem falar no físico”*. Outro aspecto positivo proporcionado pela mesma atividade era poder *“você explorar o corpo, você se mantém em forma”*; mesmo considerando que não dispunha de condições adequadas para o desempenho de atividades físicas, *“quando chegava em casa não tinha muita coisa para se alimentar”*. Ela conta que por todos esses aspectos *“tinha aquela fome de ir para essas aulas, porque também tinha o contato com outras pessoas”*.

Além da aula de dança, Soraia frequentava a aula de capoeira (*“depois da minha aula, ainda ficava na aula de capoeira”*), para poder *“manter a forma e também aprender alguma coisa a mais para enriquecer o (...) currículo”*. Desse modo, os dançarinos que adquirissem o conhecimento, mesmo que básico, no canto, na capoeira e no manuseio dos instrumentos percussivos, agregavam mais valor ao seu currículo, ampliando, assim, as possibilidades de serem selecionados e contratados para realizarem eventos ou shows.

No período que em que residiu em Salvador, Soraia integrou a companhia de dança João de Barro, como Bento. Apesar de o cachê que recebia não ser muito alto, realizava o trabalho com satisfação: *“fazia uma coisa que você gostava e, ao mesmo tempo, poderia trazer um pouco de dinheiro para dentro de casa, pelo menos para poder pagar o seu transporte, para comprar uma meia, comprar uma sandália de dança etc.”*. Os shows com a cobrança de cachês, em locais como hotéis (Hotel Quatro Rodas e o *Club Méditerranée*, na Ilha de Itaparica) não aconteciam *“todos os dias”*, pois, às vezes, como relatado por Lucas, realizavam shows *“bénévoles”* [beneficentes], voluntários, nos bairros, nas escolas, nas creches etc.

Embora a sua formação em dança tivesse ocorrido, principalmente, através das aulas com o professor Badaró, Soraia, como os demais dançarinos entrevistados, transitou por diversos espaços da dança em Salvador. Assim, além do CSU da Liberdade, frequentava o Espaço X na Lapa, o Colégio Central e realizou algumas aulas com o mestre King. Ao frequentar esses *“vários pontos de aula de dança”*, os dançarinos acabavam tendo acesso às informações sobre os processos de seleção para viagens no exterior.

Soraia aponta o mercado de trabalho, ainda, como o maior empecilho para aqueles profissionais que desejam viver da dança no Brasil. Essa situação faz com que os dançarinos *“sejam obrigados a tentar viajar”* para outros países, como uma estratégia para conseguir sobreviver da dança. A entrevistada faz a seguinte observação: *“não é que a Europa seja um mundo maravilhoso”*, mas, considerando *“todas as dificuldades que existem no Brasil”*, esta ainda é uma das melhores opções. Ela nos diz que tem a *“certeza de que têm muitas mães que prefeririam que as filhas estivessem aqui trabalhando [na França], com um marido¹⁷⁴, com uma assistência, com a vida mais equilibrada, sem a preocupação que a gente tem no dia a dia no Brasil”*.

“Quando a gente viaja a gente se transforma em dançarina internacional”

Para a entrevistada, realizar uma turnê internacional é extremamente importante para a trajetória profissional do dançarino (*“conta muito! Conta muito!”*). Essa experiência se mostra relevante tanto pelo aspecto financeiro, quanto por significar um incentivo para outros profissionais que alimentam o mesmo projeto de emigrar: *“conta muito financeiramente déjà (já) né, e aussi (também) em questão de imagem para outras dançarinas, para os outros dançarinos: ‘ela*

¹⁷⁴ A tese de Amorim (2009), **Para além de partidas e de chegadas**: migrações e imaginário entre o Brasil e a França, na contemporaneidade, entre as análises apresentadas, aborda uma discussão interessante sobre a questão do casamento misto entre brasileiros (as) e franceses (as) que viveram na cidade Rennes, na França e de Belo Horizonte, no Brasil.

conseguiu!’’. Assim, o sucesso individual de um dançarino acaba por alimentar o sonho migratório de outros profissionais que estejam nas mesmas condições: *“é um incentivo, é um incentivo para os outros dançarinos que estão lá [no Brasil]: ‘se ela conseguiu, eu também vou lutar, vou continuar, vou participar das audições, vou continuar a dança’”*.

É preciso dizer, também, que a experiência de trabalho internacional para a entrevistada constitui-se um *upgrade* para a carreira do dançarino, assim como da ampliação das redes de contatos visando captar novas oportunidades de trabalho: *“(...) depois que você viaja uma vez, você não fica mais em Salvador, é difícil! Só se você realmente quiser ficar, porque aqui você tem canais com outras pessoas que já estão aqui no meio da dança”*. Ao estabelecer contatos com os produtores brasileiros que vivem fora do país, de acordo com Soraia, o dançarino terá mais condições de buscar novas oportunidades de trabalho: *“você chega aqui [Europa], você tem contato com os brasileiros que já estão aqui, que têm outros grupos de dança e aí já falam: ‘está a fim de vir para o meu grupo?’”*.

Soraia nos esclarece que, apesar de a imigração ser uma alternativa para os profissionais que atuavam no campo da capoeira, da percussão e dança afro-brasileira, *“sair do Brasil, antigamente, era muito difícil!”*. Na sua época, apesar da alta concorrência do mercado de trabalho, os dançarinos que tinham vínculo de amizade acabavam passando entre si as informações dos processos de seleção que ocorriam na cidade: *“uma amiga que você gostaria que tivesse a oportunidade que você está tendo, você avisava”*. Na atualidade, acredita que o processo esteja mais fácil (*“hoje em dia qualquer um está descendo”*).

Buscamos saber, diante de todas as dificuldades, como a entrevistada conseguiu deixar o Brasil para trabalhar no exterior. Ela nos contou que, paralelamente à atuação como dançarina, tinha dois empregos em Salvador: era secretária em um hospital e estagiária de administração, por conta do curso profissionalizante de ensino médio que realizava. Apesar dessas atividades, acabou optando pela carreira de dançarina: *“a dança foi mais forte, me puxou mesmo”*.

Assim, em 1993, Soraia foi aprovada em uma audição para atuar na Espanha, por seis meses, no grupo do dançarino conhecido como Lancha, que tinha integrado a Companhia Brasil Tropical. Os documentos para o ingresso na Espanha ficavam a cargo do contratante, que tinha uma empresa de espetáculo e se responsabilizava junto aos órgãos espanhóis para regularizar todos os documentos dos profissionais vindos do Brasil: *“o visto com o contrato de trabalho tudo certinho, eles dão o visto e a gente entra sem problema”*. Durante esta turnê na Espanha (Ilhas

Baleares), Soraia recebeu o convite da parte de uma empresária carioca para trabalhar, por um ano, nas Ilhas Canárias. Desse modo, quando retornou ao Brasil, da sua primeira turnê, já possuía outro contrato para regressar ao mesmo país.

Este segundo trabalho era um pouco diferente. Os ensaios foram realizados no Rio de Janeiro, pois o grupo era formado com três dançarinos cariocas e três baianos. Soraia avalia esta segunda experiência como bastante positiva (“*uma coisa muito boa para mim!*”), na medida em que teve a oportunidade de estabelecer intercâmbio com profissionais da dança oriundos da cidade do Rio de Janeiro (“*já foi o contato da Bahia com o Rio*”). Argumenta que este trabalho foi “*completamente diferente*” daquele que tinha realizado na primeira viagem: “*na primeira vez só tinha baiano; então quer dizer que era um trabalho concentrado em baiano*”. Diante disso, ela não “*tinha aprendido ainda aquela magia do lado do Rio de Janeiro, no caso uma mulata, uma passista carioca*”.

Soraia, diferentemente das outras dançarinas entrevistadas (Adriana, Rosa, Teresa, Marta) que tiveram seus filhos na França, para se tornar “*uma dançarina internacional*” precisou deixar o filho, na época com 7 anos, aos cuidados da sua mãe. Um dos seus receios era que o pai do garoto não fornecesse a autorização para a saída dele do país, pois este estudava na escola da Polícia Militar da Bahia, estando assim bem encaminhado em Salvador.¹⁷⁵ Ela faz questão de ressaltar que seu filho não ficou sem a sua presença durante todos esses anos: “*mas ele não ficou durante esses quatro anos sem mim, porque eu viajei para a Espanha passei seis meses, fui para o Brasil fiquei seis meses*”. Soraia teve a oportunidade de retornar ao Brasil para buscar o filho, que já estava com a idade de 12 anos.

A narrativa apresentada por Soraia sobre a sua trajetória e também da sua família demonstra que uma “*considerável proporção da migração é feminina*” (FALQUET, 2008, p. 127). Sobre esta questão Sayad (1998) observa que as relações diferenciais dos homens e das mulheres no processo migratório, em particular no que se refere à reestruturação das relações internas das famílias num contexto de imigração (nas relações entre marido e mulher, entre pais e filhos e, de forma mais ampliada, entre as faixas etárias).

Bilac (1996) nos indica que, ao se observar os impactos dos marcadores sociais como gênero e etnia na conformação dos processos migratórios, a migração deixa de ser um assunto “*masculino*”, decorrente de decisões masculinas ou abstratamente “*familiares*”. Por essa perspectiva, a mulher

¹⁷⁵ Anotações do diário de campo, maio de 2011.

surge também como sujeito nas diferentes etapas do processo migratório, como, por exemplo, nas estratégias para a obtenção do seu financiamento, na manutenção de redes de apoio, tanto no ponto de partida quanto no de chegada, no planejamento de novas migrações, nas estratégias de adaptação e de inserção na força de trabalho.

Soraia conseguiu fixar residência na França (2005), graças ao apoio que recebeu da sua irmã mais velha, pois esta, em 1991, aos quase 21 anos, havia realizado uma turnê pela Europa (Finlândia, Alemanha e Suíça) com mais 17 artistas, sob a direção do professor Badaró. Ao final da turnê ela não retornou ao Brasil e emigrou para a França. Assim, Betânia, uma das primeiras dançarinas baianas que se instalou em Nice, foi a responsável direta pela emigração de toda família, consanguínea e de consideração (mãe, irmãos, primos e tia), para este país. A trajetória migratória de Soraia e de sua família reitera o que disse Bilac (1996, p. 72): “as mulheres também migram sozinhas”, situação observada nas migrações autônomas de viúvas, solteiras e separadas.

A elevada participação das mulheres no processo migratório, no caso do Brasil, será confirmada pelo Censo Demográfico de 2010 (IBGE, 2012), que investigou pela primeira vez a questão da emigração, buscando detectar a origem, o destino e o perfil etário e por sexo dos emigrantes.

Os dados revelaram que aproximadamente 491.645 mil brasileiros residentes no exterior, distribuídos em 193 países, sendo 264.743 mulheres (53,8%) e 226.743 homens (46,1%). 60% dos emigrantes tinham entre 20 e 34 anos de idade em 2010. O principal destino dos brasileiros é Estados Unidos (23,8%), seguido de Portugal (13,4%), Espanha (9,4%), Japão (7,4%), Itália (7,0%) e Inglaterra (6,2%), os quais, juntos, receberam 70,0% dos emigrantes brasileiros. A origem de 49% deles é a região Sudeste, especialmente São Paulo (21,6%) e Minas Gerais (16,8%), respectivamente primeiro e segundo estados do país de onde saíram mais pessoas (106.099 e 82.749, respectivamente).

“Ter contato com a passista do Rio”

Este “*contato com a passista do Rio*” era muito importante para uma dançarina baiana, revela Soraia, em decorrência dos seguintes aspectos: as passistas cariocas têm “*experiência com relação ao samba carioca*”, enquanto os profissionais vindos da Bahia conhecem o “*samba baiano*”, que é diferente do primeiro. Assim, “*quando você trabalha com as pessoas do Rio você aprende, você aprende o trabalho, o lado passista*”.

Este encontro geraria bons dividendos para a formação profissional do Soraia, ao possibilitar a aprendizagem de conhecimentos ligados ao show brasileiro: “*eu mesmo aprendi a me maquiar, a fazer uma maquiagem profissional, de show, com as cariocas*”, pois “*elas sabiam se maquiar*”, o que não acontecia com as dançarinas baianas, como disse Rosa: “*a gente, não tinha costume de dançar de sapato alto, nem eu nem as duas meninas [a entrevistada se refere a duas dançarinas baianas que foram aprovadas na mesma audição da qual ela participou], e a maquiagem! A maquiagem tinha que ser mais forte, tinha que colocar máscara, tinha que colocar cílios*”. É preciso dizer que neste contexto se estabeleceu um verdadeiro intercâmbio entre as culturas regionais brasileiras, constituindo-se em um processo de mão dupla: os dançarinos cariocas aprenderam o “*lado baiano*” da dança. Então, diz Soraia, foi “*rico para eles também trabalhar com a gente, porque um passou a experiência para os outros*”. Lembra que “*tinham umas meninas que (...) não sabiam dançar para os orixás, elas não sabiam dançar (...) a Timbalada, essas coisas...*”.

Em sua totalidade, os dançarinos entrevistados indicaram a preferência do público estrangeiro por shows brasileiros que representem o “*samba do Rio de Janeiro*” ou como disse Soraia: “*aquela magia do lado do Rio de Janeiro*”. Neste tipo de espetáculo uma figura é emblemática: a mulata.¹⁷⁶

Neste universo, contudo, além dos marcadores de gênero e racial, alguns atributos e características são considerados fundamentais para ser uma mulata profissional.¹⁷⁷ Conforme nos explica Adriana, ela não viajou em uma turnê com a companhia Brasil Tropical por conta da sua estatura física: “*não viajei com eles por causa do meu tamanho (...) ainda tem isso! Tamanho! Tamanho! Eu sou pequena. Eu tenho um metro e sessenta e dois*”. Ela explica que é o padrão estético exigido pelos contratantes que vai regular o processo de seleção: “*eles gostam de meninas grandes, mulata, porque o show de Camisa é mulata! Entendeu? O show do Brasil Tropical é de mulata. Então tem que ter uma altura boa*”.

¹⁷⁶ Para aprofundar a discussão sobre esta temática consultar Mariza Correa. “**Sobre a invenção da mulata**” (1996).

¹⁷⁷ No artigo, “*Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação*”, Giacomini (2006, p. 87), a partir das entrevistas realizadas com as alunas do II Curso de Formação Profissional de Mulatas, ministrado pelo SENAC no Rio de Janeiro, no final dos anos 1980 e início de 1990, e na observação realizada em diferentes shows de mulatas em cartaz na cidade no mesmo período, apresenta uma discussão instigante sobre a questão das mulatas profissionais. De imediato, a pesquisadora constata a dificuldade em explicar o que é *ser mulata*? Acredita que esta dificuldade pode ser atribuída, principalmente, a duas razões: em primeiro lugar, “porque ser mulata é algo evidente, que, por isso mesmo, não carece de explicação; mas também, em segundo lugar, é de difícil explicação porque significa muitas coisas juntas, o que torna difícil discernir e destacar o essencial”.

Larissa (31 anos), que em Salvador residia no bairro do Garcia, no Centro da Cidade, e teve sua formação em dança iniciada aos nove anos, no balé clássico e depois na Escola de Dança de FUNCEB, confirma o que foi dito por Adriana. Ela nos conta que enfrentou grande dificuldade no campo da dança fora do Brasil por conta da sua altura (*“como eu não sou muito grande, eu não tive muitas portas que foram abertas”*). Como o show de mulatas tem que ser realizado por mulheres grandes, todo mundo lhe dizia: *“você não pode fazer mulata, porque você é muito pequena e eles gostam de mulheres grandes, bonitas, finas [aqui empregado no sentido de mulheres magras]”*.

Ao chegar à França, há cerca de 10 anos, em decorrência do seu casamento com um músico francês, Larissa pôde confirmar essa realidade: *“encontrei um obstáculo que no Brasil não tem, que é o tamanho!”*. Por conta dessa exigência, quando teve a oportunidade de dançar o quadro da mulata, *“usava sapatos”* com saltos de *“quinze centímetros”*. Ela nos conta, ainda, que integrou uma companhia de dança do Teatro Castro Alves e a questão da altura não era considerado (*“não precisava de um tamanho, não exigia um tamanho”*); por sua vez, na França, para *“qualquer papel tem que ter um tamanho de 1,60 a 1,66”*, estatura que é bem distante dos seus 1,58.

Larissa apresentou outras situações, nas quais a questão da estatura física iria se sobrepor ao seu desempenho técnico. Ela conseguiu a aprovação em duas seleções para compor o elenco da comédia musical *Aída*, na Alemanha, e *Rei Leão*, na França, contudo, nos dois casos acabou sendo preterida por outros dançarinos: *“no final eles sempre me diziam: vou deixar você [como] substituta se alguém quebrar um braço tiver algum acidente, você vai substituir; mas eu não posso pegar você porque o seu tamanho não está no padrão”*. Esses e outros episódios foram causando um sentimento de decepção e frustração com relação à sua profissão: *“eu tinha certeza que eu estava no nível, no padrão de dançarina (...), porque mesmo que eu era pequena eles diziam você está selecionada, porque se eu (...) não tivesse dom para dançar bem! Se não tivesse uma coisa que chamasse a atenção, eu não seria selecionada; mas que infelizmente eu não tinha o tamanho”* desejado.

Por conta desses resultados negativos, Larissa buscou uma reorientação da sua carreira (*“fiz uma formação (...) para ser personal trainer”*). Ela levou em consideração, nesta decisão, o limite da vida produtiva do profissional que tem *“o corpo como ferramenta”* de trabalho: *“eu teria que ocupar minha vida com outra coisa, fazer outra coisa porque a idade já estava*

chegando”. Acredita que “o limite da vida de um artista ou de um esportista é, em geral, trinta e cinco anos, é como manequim ou modelo, também trinta e cinco anos”. No momento da entrevista, Larissa trabalhava no *Club Med Gym*, um centro esportivo, dando aula de *Zumba*, que são várias danças latinas.

Ao retornarmos à entrevista de Soraia, para finalizar esta discussão, temos que apontar algo que desconhecíamos, ou seja, que os produtores, empresários, operam uma verdadeira seleção geográfica pelo território nacional em busca dos modelos físicos mais “adequados” para cada tipo de quadro que compõe o show brasileiro no exterior. Assim, na Bahia, os produtores “desciam mais para pegar lambadeira e capoeira e percussão”. O Rio de Janeiro seria o destino para encontrar as mulatas: “para poder fazer mulata, passista, eles pegavam no Rio. Era mulata de 1,80 e 1,78, essa altura”. Diante desse pré-requisito, na Bahia, de acordo com Soraia, “era difícil pegar uma menina assim para poder fazer mulata mesmo, para fazer o show de passista”.¹⁷⁸

A busca por um padrão estético de mulata profissional (alta e magra) que se enquadre na expectativa do público estrangeiro foi verificada por Giacomini (2006). Esta pesquisadora identificou, entre várias alunas entrevistadas, a insatisfação com o fato de que a *mulata profissional* “tipo exportação” deveria ser alta, muito alta. Nesse modelo de seleção, um paradoxo se apresenta para a pesquisadora: “se o show de mulata quer mostrar aquilo que é *autêntico*, quer mostrar como é, de fato, a *mulata brasileira*, por que exigir uma altura que é antes exceção que regra?” Vejamos o depoimento de uma participante do curso:

Pedir o corpo violão é válido, mas não se pode valorizar muito a altura, porque afinal o brasileiro é conhecido como de estatura mediana. É a nossa estrutura mesmo física. Eles tinham que visar uma coisa assim, nessa altura, as pessoas com esse tamanho... isto é, entre um metro e sessenta e cinco e um metro e setenta (GIACOMINI, 2006. p. 89).

¹⁷⁸ Uma dançarina paulista, residente em Paris, nos informou sobre a elevada concorrência no processo de seleção na busca de mulata profissional, em São Paulo, chegando a atingir 150 candidatas para uma vaga, para show fora do país. No seu caso, para escapar dessa acirrada disputa, buscou realizar a seleção, em Salvador, para atuar no exterior. Após sua aprovação emigrou para a França.

“O Brasil é um país de rêve”¹⁷⁹

Apesar de reconhecer a popularidade do samba carioca na Europa, Soraia insiste em que a montagem de um espetáculo brasileiro não pode se limitar apenas ao Rio de Janeiro, “*porque o Brasil não é feito só do Rio*”. Esclarece que o show, o espetáculo brasileiro “*tem que mostrar um pouco de tudo do Brasil*”. Ela passa a narrar como, geralmente, são montados os espetáculos: “*quando você fala de Brasil você é obrigada a fazer a passista, a passista é um dos quadros principais do espetáculo*”.

Consideradas as protagonistas do espetáculo carnavalesco, “*as passistas (...) entram no final, no final da soirée (festa) elas entram vestidas de Rio de Janeiro, carnaval*”. Desinibida, por sua própria natureza, a passista “*pega o povo, bota para dançar na pista*”. Em seguida, elas saem de cena e a festa continua animada por um DJ. Soraia nos lembra de que neste tipo de trabalho o profissional não pode ser inibido, pois “*o artista (...) ele é programado para poder levar a mente da pessoa para uma viagem*”. Assim sendo, quando são contratados para animar uma festa, diz a entrevistada, “*as pessoas pedem ao artista para poder fazer tipo um sonho*”.

A Carmem Miranda ainda é um quadro bastante solicitado, conta Soraia. Este quadro representa, em seu entendimento, a sensualidade da mulher brasileira, apesar da origem portuguesa da cantora. Ela destaca a indumentária da cantora, que não deixa a dançarina despida (“*nua*”), “*é sensual, mas é vestida*”; assim, dá para as dançarinas “*receptionar os clientes, as pessoas*”. Quando estivemos em Nantes, pela primeira vez, para a realização das entrevistas, tivemos a oportunidade de observar o trabalho de Soraia de reciclagem dos trajes utilizados pelos dançarinos nos shows realizados no verão de 2010, a exemplo das roupas do quadro de Carmem Miranda (Anexo O). Os trajes que são utilizados nas apresentações do seu grupo são confeccionados no Brasil (Salvador e Rio de Janeiro) e na França eles são “*incrementados*” com os adereços disponíveis no mercado local. Soraia ressalta a necessidade da reciclagem destes vestuários devido aos custos para confeccioná-los.¹⁸⁰

Quando a *soirée* (festa) é bem paga, com um bom *budget* [orçamento] é possível colocar o som ao vivo com a participação de músicos, o que ajuda a evitar problema com a sonorização. Como nem sempre isso acontece (“*o orçamento não permite*”), contrata-se um *DJ* ou recorre-se a uma pessoa que se responsabiliza da operacionalização da música durante a apresentação. Em

¹⁷⁹ Sonho.

¹⁸⁰ Anotações do diário de campo, abril de 2011.

outro quadro é apresentada uma dança da Bahia e, por fim, as assistas retornam com maiô e plumas.

Soraia, após o nascimento do seu segundo filho, uma menina, com dois anos no momento da entrevista, parou de dançar. O seu retorno ao universo da dança aconteceu muito em decorrência do incentivo do seu marido e do filho,¹⁸¹ mas agora não somente como dançarina, e sim na função de produtora de eventos.

“Virar artista”

De acordo com Soraia, nas décadas de 1970 e 1980 o espetáculo brasileiro era novidade na Europa. Diante disso, os empresários eram obrigados a buscar os artistas no Brasil. Na atualidade, a situação é um pouco diferente: *“hoje em dia eles já acham ‘sur place’ (no local), acham os artistas na França que vieram e já se instalaram e vivem hoje”*. Na atual conjuntura do mercado de trabalho, *“ficou mais acessível para os empresários achar o trabalho brasileiro (dançarinos) já aqui, então por isso que hoje”* as audições no Brasil foram reduzidas. Isso não indica, segundo esta dançarina e produtora de eventos, que não se busquem, no Brasil, *“artistas novos, com outras energias”*.

Na sua trajetória profissional, Soraia tem priorizado a produção de eventos. Nesta nova situação, tem, agora, mais oportunidade de *“ajudar a família”* a encontrar trabalho no campo cultural fora do Brasil. Ela nos explica que *“é uma oportunidade muito grande vir para Europa trabalhar e ganhar o seu dinheiro, é melhor do que ficar no Brasil esperando um show hoje outro amanhã”*.

A entrevistada aponta outro fator que contribuiu no aumento da oferta de mão de obra *“sur place”*: tem muita gente que ao chegar à Europa *“que não é artista nem nada”*, a única forma que eles encontraram para sobreviver fora do Brasil foi *“virar artista”*. É preciso informar que o cachê pago aos dançarinos é *“muito relativo porque tudo depende do nível do artista”*, mas, em média, gira em torno de 80 a 120 euros, por apresentação.

¹⁸¹ Como dito acima, o filho do primeiro casamento de Soraia chegou à França com a idade de 12 anos. No momento da entrevista, ele, que é também dançarino e capoeirista, tinha concluído o curso superior em Ciências Políticas e Direito e estava realizando o mestrado em *Master I* em Direito. Ele nos solicitou várias informações sobre o sistema universitário brasileiro e sobre o campo de trabalho na área jurídica, isso por conta de seus planos de um dia retornar ao Brasil. Observamos que Mateus, por conta do seu bilinguismo e biculturalismo, tomamos aqui emprestado os termos de Bela Feldman-Bianco (2009), tem desempenhado um papel importante nos projetos de sua mãe como produtora de eventos, sendo ele o responsável pelos encaminhamentos legais que possibilitaram a criação da Organização Cultural Brazuca, a qual foi mencionada por Wallace. Observamos, também, que durante o batizado de capoeira da Academia Topázio, Mateus era o responsável por realizar a tradução para aqueles convidados (capoeiristas, familiares, público) que não compreendiam o idioma francês ou o português.

A ampliação do quantitativo de profissionais contribuiu, segundo Soraia, para tornar o show brasileiro tão popularizado: *“quando eu falo que ele ficou popularizado é porque tem muitos brasileiros que já estão aqui e precisam sobreviver e são obrigados a fazer este tipo de atividade que é o espetáculo brasileiro, que é uma das portas mais rápidas e assim acessíveis a todo mundo brasileiro”*. Aqui Soraia faz questão de relembrar a propensão dos brasileiros e baianos para as práticas artísticas: *“porque a gente já tem a dança no sangue, como se fala aqui que a gente já nasce com essa energia maravilhosa que é o povo brasileiro, (...) não tem muita dificuldade de aprender a fazer um samba”*.

Como produtora de evento, Soraia considera as expectativas daqueles que a contratam e do público que vai assistir ao espetáculo: *“as pessoas vão atrás de um sonho, a gente tem que vender um sonho para as pessoas”*. Ela deixa transparecer que é preciso vender a imagem paradigmática do Brasil como terra da felicidade: *“o Brasil é um país de “rêve”, país Tropical, de sonho, um país que todo mundo quer conhecer”*. Assim, *“é preciso mostrar coisas bonitas”*.

Por fim, não poderíamos finalizar esta seção sem fazer referência ao fato de que os vários depoimentos acima nos remetem a pensar que a representação da cultura brasileira na França estaria vinculada, em particular, ao samba, ao carnaval, ao futebol, à espontaneidade natural, como sugere Wallace. Desta forma, se apresenta como país dos sonhos, exótico, dos trópicos abaixo do Equador, como indica Soraia.

Pensando o futuro: Marta, Wallace e Soaria

Para Marta, apesar de *“todo mundo pensar”* que o campo de trabalho para os shows brasileiros está saturado, esta não é a realidade. Ela nos conta que *“todo ano tem pedido, todo ano é a mesma coisa, já faz 14 anos que eu trabalho com shows”*. Diante desses argumentos, seus planos são os de continuar dando aula de dança (afro e samba) e realizando shows, enquanto espera por condições mais favoráveis para concretizar o seu projeto de *“criar uma companhia, um grupo de dança brasileira”*, pois não tem condições de *“dançar até os 50 anos”* (risos).

Como o músico Nivaldo, Marta também menciona a sua necessidade de visitar a Bahia com frequência: *“porque não dá aqui, muito chato, você tem que ir lá pegar energia”*. Ao retornar ao Brasil, nos conta que os comentários mais frequentes dos amigos e conhecidos é se ela está bem; se casou; se está gostando; que ela já virou francesa.

Entre seus projetos profissionais pretende dançar até os 45 anos de idade, acha que seria possível, “*se não estiver cheia de rugas*”. Precisa ter atenção apenas quanto aos problemas de saúde que acometem, geralmente, os dançarinos. Ressalta que os joelhos são os mais atingidos e, às vezes, a circulação.

Considerando a realidade do campo da dança na França, em particular, na cidade de Nice, os planos de Wallace são “*validar meu diploma [de técnico em enfermagem] e poder trabalhar aqui, porque é uma área que eu também gosto que é a área de saúde (...)*”. Questionamos o que vai acontecer com a dança, ele responde, com visível desapontamento (traduzido por sorriso desconsertado): “*deixar um pouco de lado*”.

Wallace precisa de que o seu diploma brasileiro de técnico em enfermagem seja reconhecido para ter a autorização para trabalhar na área de saúde na França. Ele nos explica que “*depois de um ano que eu estiver lá [na Maison],¹⁸² então tem o reconhecimento do diploma*”. De acordo com o entrevistado, ele já poderia estar trabalhando, na verdade o que o impede de estar “*logo na Maison Retraite, já há mais tempo, é por causa do (...) francês*” e não por conta do seu “*nível de conhecimento*”.

Procuramos saber qual seria o sentimento Wallace, se tivesse que deixar a dança, por conta das dificuldades do campo de trabalho, ao que ele nos responde de forma enfática: “*eu acho! Eu acho, eu acho muito duro porque para quem gosta de dança é muito duro! Porque você gosta*”.

Relembrando a sua trajetória de vida, enfatiza que “*cresceu (...) na dança afro, dançando afro-brasileiro*”; assim, mesmo realizando outras linguagens de dança (“*quando eu cheguei aqui eu faço jazz, faço aula de balé clássico*”), acredita que “*não é a mesma coisa, não tem aqui um afro, o afro com a percussão, aquele afro. (...)*”. Wallace nos revela seu grande desejo: “*eu queria fazer, eu queria trabalhar com isso, o afro de botar aquela percussão, todo mundo sabe, descalço, nada de sapatilhas, afro mesmo de suar*”. Finaliza, dizendo da sua decepção com relação ao campo de trabalho na França, bem diferente do que imaginava: “*eu me decepcionei, quando eu cheguei não tinha nada disso! É totalmente diferente*”.

Wallace, ao emigrar para França, buscava “*ajudar a família*”; quanto a este anseio, ele nos conta que, após ter passado a atuar na área de saúde e em outras atividades, tem atingido esse objetivo, (...) “*mas se fosse só viver da dança (...) não conseguiria, porque o custo de vida (...)*

¹⁸² A *Maison de retraite* na França é um local que abriga pessoas idosas.

em Nice (...) é muito alto”. Relata, ainda, que consegue falar ao telefone, todos os dias, com a sua mãe, pois *“hoje em dia não é caro, porque antigamente era caríssimo, mas hoje em dia (...)”* é possível pagar um plano com televisão, internet e telefone fixo para ligações ilimitadas, para alguns países, à escolha do cliente.¹⁸³

Quanto ao seu retorno ao Brasil, Wallace nos revela que *“agora não”!* Pretende retornar, mas pensa que ainda não é o momento certo: *“eu quero voltar para Salvador sim, mas... daqui uns três anos, quatro anos”*. Esclarece que a sua decisão em permanecer na França é por conta das perspectivas de trabalho no campo da saúde e não no da dança: *“com esta expectativa que eu estou de entrar na área de saúde; agora se eu não conseguir, eu acho que no final do ano [2011] eu volto [para o Brasil], e não volto mais, pelo menos pra aqui. Eu não volto mais (...) para a França! Eu vou para outro país”*. Sua decisão de não mais permanecer na França para atuar, exclusivamente, como dançarino é *“porque não tem mais área de trabalho para você fazer dança”*. Quanto ao seu futuro profissional, Wallace *“pretende dançar até uns sessenta anos”* (risos), porque o seu mestre, King, *“está dançando até hoje”*.

Os planos de Soraia estão relacionados agora à sua carreira de produtora. Ela indica que precisa ter uma estrutura completamente diferente: *“o produtor, ele tem que estar sempre com o artista, é a pessoa que programa tudo, que tem a facilidade (...) com a experiência da vida dele de saber como desenvolver um trabalho que não estava programado no show e que os artistas, por exemplo, os dançarinos, eles não vão se preocupar com isso”*.

Neste capítulo analisamos, por meio da trajetória desses sujeitos de pesquisa, como se dão esses fluxos migratórios e como eles vivenciam essa experiência, assim como conhecer quais são as singularidades do campo artístico na França e como estes profissionais se inscrevem no mercado de trabalho.

¹⁸³ Andréa Lobo (2010) irá apontar, em seu artigo *Mantendo Relações à distância*, como no campo da circulação de informação, a comunicação por telefone é um meio muito constate e eficaz na aproximação e estreitamento da distância entre dos imigrantes cabo-verdiano na Itália com a realidade do seu país. No caso de Soraia, tivemos a possibilidade de presenciar dois momentos, quando estávamos em residência, no qual o uso do telefone acabou ajudando a encurtar a distância e ampliar a sensação de proximidade entre a entrevistada e seus familiares no Brasil. Primeiro quando a entrevistada recebeu a ligação informando sobre o falecimento de um membro da sua família, Soraia, por cerca de 30 minutos, conversou com alguns familiares dando as condolências e buscando saber se necessitariam de algum auxílio. Segundo, Soraia tratava com seu primo Gilson sobre a audição que este realizava no Brasil para contratar três dançarinas que atuariam na França, nos shows que estava organizando para o Verão de 2011. Como a ligação durou mais de 60 minutos, aproveitamos para agendar a entrevista com o Gilson, a ser realizada quando ele retornasse do Brasil (anotações do diário de campo, abril de 2011).

Em relação ao mercado de trabalho, para todos os entrevistados, existe no Brasil e na Bahia uma forte concorrência para a atuação na área de música e dança afro-brasileira. Além disso, outro obstáculo é a falta de condições de trabalho e a baixa remuneração. Para alguns, esta situação alterou-se um pouco no fim dos anos 1990, principalmente para os músicos percussionistas com a ascensão da “*axé music*”, e da expansão do turismo e do Carnaval na cidade de Salvador. Entretanto, para a grande maioria verifica-se ainda a falta de apoio das políticas públicas culturais brasileiras, para que beneficiem de forma satisfatória tanto a música percussiva, quanto a dança afro-brasileira.

Sobre o perfil étnico-racial dos músicos e dançarinos, podemos apontar algumas especificidades importantes: a maioria dos entrevistados se definiu como negro/negra. Uma dançarina que não se considera negra, explicou que as pessoas a classificam de “morena de pele clara”. Outra vai apresentar uma resposta que indica mais a afirmação de uma identidade nacional do que racial: “*quando pergunta se eu sou descendente (...) de africano, eu digo, sim! Acho que sim, mas não sei! Eu sinceramente, eu falo que eu sou brasileira*”!

Quanto ao estado civil, quase todos os músicos e dançarinos são casados, alguns deles contraíram o matrimônio na França. Uma dançarina casou-se no Brasil com um cidadão francês, antes de emigrar para o referido país. Alguns entrevistados, nos dois campos pesquisados, sugeriram que o casamento poderia ser uma estratégia utilizada para a obtenção do direito de residência na França. Observamos que este tema causava certo desconforto ao ser abordado.

Os contatos com o campo da música e da dança dos artistas em Salvador aconteceram bem cedo, na infância. Para os percussionistas aos 14 anos de idade em média. Já entre as dançarinas, a média da idade de iniciação nesta atividade é de 9 anos para os homens e de 12anos e meio de idade para as mulheres. Conhecendo a realidade social de Salvador (a exemplo do elevado nível de pobreza e desemprego) é possível compreender a dimensão que assume para grande parcela dessas crianças e adolescentes a entrada em um projeto cultural. Nesse contexto, vários deles vislumbram a possibilidade de um futuro melhor para si e sua família, com inserção no mundo do trabalho, através da dança e da percussão.

No quesito escolaridade, verificamos entre os percussionistas que apenas um, entre eles, tinha o ensino médio completo; os demais tinham o ensino fundamental completo ou o ensino médio incompleto. Por sua vez, entre os dançarinos predominou o ensino médio completo,

lembrando que neste segmento encontramos uma forte presença feminina. Nos dois campos de atividade, localizamos apenas uma dançarina com ensino superior incompleto.

A realização de uma atividade profissional que possibilitasse uma ascensão social, com a melhoria das condições de vida familiar, foi apontada pelos músicos e dançarinos como elementos motivadores para o ingresso nas atividades artísticas. Assim, a capoeira, a dança e a música aparecem como uma esperança para aqueles que tentam fugir da situação de pobreza existente no Brasil, melhorando a sua condição de vida e da sua família, em especial das mães, pois essas eram, quase sempre, “chefes” de suas famílias. Estas atividades também foram apontadas como estratégia para escapar da marginalidade e da violência frequentes nos bairros periféricos da capital baiana, local de moradia da maioria dos entrevistados.

A França foi o país escolhido para a fixação de residência pelos entrevistados em decorrência dos seguintes motivos: a diversidade cultural, com forte presença da *world music* e manifestações culturais de diversos países do mundo; bom mercado de trabalho para o espetáculo brasileiro; o estatuto do *Intermittents du Spectacle*, apontado como uma legislação que valoriza o artista; o estado de bem-estar francês que oferece serviços na área de saúde, educação e formação profissional; a apreciação da cultura brasileira por parte dos franceses e a segurança.

Observamos que alguns eventos que acontecem na França, a exemplo da Lavagem da Madalena, dos batizados das academias de capoeira, são momentos bastante aguardados por alguns membros da comunidade brasileira, constituindo-se uma oportunidade para reencontrar os amigos, conversar sobre a vida na França, sobre o trabalho e as novidades do Brasil, dentre outras questões.

Podemos sugerir que estes eventos fora do Brasil são momentos mais visíveis de afirmação da identidade nacional, no qual o ambiente que é reproduzido ajuda a diminuir um pouco a saudade que sentem os migrantes do país de origem. Lembramos aqui a discussão apresentada por Gláucia Assis (1999), no seu estudo sobre a migração de moradores de Valadares, em Minas Gerais, para os EUA. De acordo com a pesquisadora, no caso destes emigrantes, a saudade contribui para a reconstrução da identidade brasileira nos EUA, o que se traduz na tentativa de recriar espaços brasileiros, como lojinhas de produtos brasileiros, os jogos futebol aos domingos, as igrejas, tanto católicas como protestantes, que são grandes espaços de sociabilidade. Ao mesmo tempo, revela as ambiguidades do projeto de migrar, que pode ser traduzida no sugestivo título do seu texto: *Estar aqui...., estar lá.*

Pelos relatos apresentados, foi possível constatar que a trajetória dos músicos e dançarinos na França tem sido marcada por uma alternância de trabalho, emprego e desemprego, várias viagens, instabilidade e incerteza em relação aos futuros contratos. Alguns apontam que os anos 1990 e início dos anos 2000 foi um período de muito trabalho e boa remuneração para os artistas que atuavam em espetáculos brasileiros nos países europeus. Porém, a segunda metade dos anos 2000 é considerada, por alguns dos entrevistados, como o início do declínio dos shows brasileiros, tanto na França como em outros países da Europa. A crise financeira na Europa, associada ao aumento da concorrência, em particular no campo da dança, com a presença de profissionais oriundos de outros países e regiões, a exemplo de Portugal, da França e das Antilhas, é justificativa para a crise detectada neste mercado de trabalho. Alguns artistas brasileiros argumentam que “*hoje os artistas se vendem muito barato*”. Essa situação seria evidenciada, segundo alguns entrevistados, pela redução no valor do cachê que antes variava em torno de 100 a 300 euros. Atualmente, o valor mínimo é de 80 euros, e há aqueles que aceitam receber apenas 50 euros. Neste momento o cachê não ultrapassaria 130 euros.

Neste contexto, para os entrevistados, em particular os dançarinos, observa-se a redução da quantidade de trabalho declarado ou formal e o aumento do trabalho “no negro”, ou seja, na informalidade. Essa situação tem dificultado a esses profissionais alcançarem os números de horas para enquadrar-se no estatuto do *intermittents du spectacle*. Vejamos o depoimento da dançarina Adriana: “*gente sempre trabalhava assim, a gente trabalhava legal, a gente trabalhava ilegal, com contrato, sem contrato, era assim, sempre até hoje é assim que rola*”.

Observamos na avaliação de alguns dançarinos certa decepção quanto ao tipo de dança executada na França – o samba do Rio de Janeiro –, como muito diferente da dança afro-brasileira que realizavam na Bahia.

Os depoimentos dos entrevistados dão indícios de que existe uma demanda, particularmente fora do Brasil, da parte de alguns contratantes, para que os dançarinos atuem também como capoeirista; contudo, eles vão fazer jus apenas a um cachê pelos dois trabalhos, como nos informou Rosa, se referindo à situação do seu marido que sempre atuou nas duas atividades, recebendo dois cachês, e agora passou a ser contratado para desempenhar as duas atividades ganhando apenas uma remuneração por isso.

No caso dos percussionistas, percebe-se que esses trabalham mais individualmente em escolas, *centre de loisir* e oferecem estágio de percussão na França e em outros países da Europa

e mesmo no Brasil durante o carnaval. Esta última opção requer a adoção de uma logística que envolve desde o domínio de vários idiomas, assim como a contratação de diversos serviços (hospedagem, alimentação, confecção de fantasias, profissionais que irão fazer parte do estágio etc.).

Com a diminuição da oferta de trabalho para shows brasileiro, a redução dos cachês, o aumento da concorrência, as limitações físicas decorrente do avanço da idade, e, no caso das mulheres, aliam-se as mudanças físicas decorrente da maternidade - o que muitas delas retardaram ao limite -, vários entrevistados mencionaram que estão em processo de reorientação da carreira profissional, por meio da realização de cursos que possibilitem a atuação em outros segmentos de trabalho.

Verificamos que, para alguns entrevistados, existe um conflito, ou dito com outras palavras, uma tensão entre permanecer na comunidade brasileira ou ampliar seu ciclo de amizade com os franceses. Para alguns músicos e dançarinos, permanecer entre os brasileiros acaba dificultando a aprendizagem da língua francesa e, com isso, atrapalhando o processo de inserção no mercado de trabalho fora do campo artístico. Outro aspecto interessante observado é a criação de uma verdadeira rede de solidariedade afetiva e familiar. Assim, vários entrevistados informaram que buscam refugio na comunidade dos brasileiros que vivem na mesma cidade, recriando relações de parentesco (“primos”, “tios”, “tias”, “irmão” e afins), mesmo que não tenham nenhum laço consanguíneo. Por outro lado, o desenvolvimento atual das tecnologias de comunicação tem facilitado o estabelecimento de contato com familiares no Brasil.

Questionado sobre as perspectivas de retorno ao Brasil, alguns dançarinos responderam “para fazer o quê?”. Mencionam que a idade já “avançada”, a falta de uma formação de nível superior, a concorrência elevada no mercado de trabalho e o desemprego, são elementos desfavoráveis no processo de migração de retorno. Alguns músicos apontaram o desejo de retornar, comprar uma boa casa e descansar no Brasil. Quase todos os músicos e dançarinos que fizeram parte da pesquisa indicaram que o atual contexto socioeconômico e político europeu tem sido desfavorável para os trabalhadores, em geral, e para os profissionais que atuam no segmento artístico, em particular. Nessas condições, torna-se distante a concretização dos sonhos que alimentaram o processo migratório: a ascensão social por meio da carreira artística.

A análise das trajetórias destes profissionais da música e da dança nos permite sugerir que as redes sociais tanto impõem restrições que limitam as opções, como proporcionam recursos, os

quais permitem que indivíduos atuem de várias maneiras como apontou Johnson (1997). Verificamos que as redes de parentesco, amizade e de origem acionadas pelos músicos e dançarinos tiveram um papel importante no processo migratório, seja no país de origem quanto no de destino.

As relações de gênero ganham destaque no campo das artes, particularmente em dança, campo com predominância feminina. Quase a totalidade dos entrevistados, tanto os dançarinos quanto as dançarinas, narram como foram alvo de críticas, preconceitos, reprovação no âmbito familiar e fora dele por conta dessa escolha profissional. Na música, o fato de não termos encontrado nenhuma mulher como percussionista pode ser considerado um indicativo da dificuldade que elas encontram no Brasil, para conseguir atuar e construir uma carreira profissional como percussionistas.

Observamos, por meio da singularidade das trajetórias desses sujeitos, aspectos importantes que conformam a organização do trabalho artístico no Brasil, os quais acabam contribuindo para o processo migratório. O mercado de trabalho para esses profissionais, no Brasil e na França, apresentam configurações distintas, em decorrência de questões sociais, culturais, econômicas e de políticas públicas no âmbito da educação, do trabalho, da cultura que marcam a constituição dos dois contextos pesquisados.

Por fim, acreditamos que esses músicos e dançarinos se apropriam e (re) elaboram o discurso da baianidade e das expressões culturais negras (religião, culinária, estética, música, dança e afins), transformando-as em mercadoria a ser vendida no exterior. Assim, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que eles contribuem para vender a imagem de uma Bahia cordial, bela por sua representação genuína de África no cenário internacional, na construção de uma imagem estereotipada, por vezes estigmatizante, em torno da baianidade e da afro-descendência; esses profissionais colaboram, de alguma forma, para a promoção e divulgação da cultura afro-brasileira em vários países.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese *Sonhos, incertezas e realizações: as trajetórias de músicos e dançarinos Afro-Brasileiros no Brasil e na França* se propôs a analisar o trabalho artístico. Partimos do pressuposto de que a arte expressa também trabalho, e os artistas são trabalhadores. Duas indagações sociológicas nortearam esta pesquisa: a primeira refere-se aos processos de formação e inserção profissional entre os músicos percussionistas e os dançarinos de dança afro-brasileira, em especial os jovens, inicialmente no Brasil e, posteriormente, como eles se inscrevem no mercado de trabalho na França. A segunda, em que medida é possível afirmar que esses jovens, por meio da música e da dança, procuram romper com o contexto de pobreza nos quais estavam inseridos.

Para a análise do trabalho artístico, recorreremos à produção teórica do sociólogo alemão Norbert Elias (1994a, 2005), em particular os conceitos de configuração e interdependência, assim como o de processos sociais, compreendidos a partir de uma perspectiva de longa duração, considerando as relações de poder e as tensões que lhes estão associadas. Respaldamo-nos também nos estudos de Menger (2005a) e Segnini (2007, 2009). O nosso desafio foi o de buscar compreender as especificidades, as condições e a estruturação do trabalho para aqueles que atuam nesse segmento da sociedade.

Outra categoria teórica relevante nesta análise refere-se às relações de gênero. Nesse contexto, destacam-se os estudos de Danièle Kergoat, para quem “as condições em que vivem homens e mulheres não são produtos biológicos, mas, sobretudo, construções sociais” (KERGOAT, 2009 p. 67). Lançamos o nosso olhar, ainda, sobre os achados de pesquisas de Segnini (2008), os quais vêm demonstrando, entre outras questões, como as relações sociais de sexo tecem tramas sociais com as relações de trabalho e possibilitam diferenças, hierarquias e desigualdades nesse campo.

As relações de trabalho assumem outra configuração, se estabelecermos uma interconexão entre trabalho, as diferenças de gênero e etnicorraciais, na medida em que “homens, mulheres, brancos e negros apresentam características bem distintas na entrada no mercado de trabalho, nos postos ocupados, nos rendimentos auferidos, nas áreas de atuação, entre outros indicadores” (IPEA, 2008, p. 8).

A análise da trajetória de músicos percussionistas e de dançarinos de dança afro-brasileira no Brasil e na França, da sua busca por formação profissional e inserção no mercado de trabalho

artístico, tendo como fundamentação a sociologia configuracional, levou-nos à necessidade de examinar alguns processos sociais, entre os quais destacamos:

- a) A configuração da música baiana com emergência do samba-reggae e da *axé music*, consolidada pelo incremento da indústria do turismo e do Carnaval.
- b) A formação e profissionalização artística, envolvendo a música percussiva e a dança afro-brasileira.
- c) O processo de elaboração e difusão da baianidade e das expressões culturais negras como traços identitários da formação cultural da Bahia.

Sugerimos que a configuração da música baiana contemporânea, com a emergência do samba-reggae e da *axé music*, se favoreceu e alimentou-se do incremento da indústria do turismo e do Carnaval na Bahia, viabilizado, em parte, pela forte presença do Estado e de grandes empresários ligados ao setor do lazer e do entretenimento. Esses processos acabaram provocando alterações na configuração social em que os sujeitos estão inseridos, em particular músicos e dançarinos, em meio à disputa no concorrido mercado de produção de bens culturais.

Acreditamos que “mesmo a mais rica coleta de informações não pode ser senão incompleta, parcial e seletiva” (GUTWIRTH, 2001, p. 231), por isso a incursão pelas histórias de vida de músicos e dançarinos, sem ter tido a pretensão de revelar todas as experiências que marcam as suas trajetórias, apresentou-se como um caminho para respondermos às questões desta pesquisa.

Ainda de acordo com Gutwirth (Id *ibid*), a entrevista comporta dimensões complexas. Dito com outras palavras, as modalidades “diplomáticas” da abordagem, a qualidade do interlocutor quanto a suas possibilidades de respostas, seu saber, suas preocupações particulares, sua situação no meio estudado, a seletividade consciente ou inconsciente dos ditos etc. . Nesses termos, durante as entrevistas, algumas mais longas outras mais breves, esses profissionais relembrou eventos, fatos, acontecimentos, reviveram emoções, frustrações, revisitaram sonhos e projetos, experiências. Conforme já dito, a “memória se constrói no jogo entre lembranças e esquecimentos e, no plano dos agentes, no embate entre o que é lembrado e o que é esquecido” (KOFES, 2001, p. 12). As narrativas apresentadas pelos dançarinos e músicos sobre a formação profissional e o percurso de trabalho precisam ser compreendidas, considerando que a memória

em si é seletiva, exigindo atenção para a “relação passado/presente” (GRIN DEBERT, 1986, p. 152).

A seguir apresentaremos o que informa o campo do trabalho artístico nos dois contextos pesquisados, no sentido de estabelecer possíveis aproximações e peculiaridades.

No Brasil

Quanto ao perfil dos sujeitos envolvidos na pesquisa em Salvador, a média de idade entre os músicos e os dançarinos foi de 26 anos e 27 anos, respectivamente. Os contatos com as atividades artísticas aconteceram bem cedo, na infância, em ambos os casos, aos 10 anos de idade em média. Todos os entrevistados se autodeclararam afrodescendentes. No quesito escolaridade, apenas dois músicos não possuíam o ensino médio completo; no caso dos dançarinos, apenas uma dançarina interrompeu seus estudos antes de concluir esse nível de ensino. Entre todos os profissionais entrevistados, no Brasil e na França, apenas uma dançarina possuía graduação (licenciatura em dança) pela UFBA, tendo realizado pós-graduação pela mesma universidade.

Os dançarinos e músicos apontaram a dificuldade para acessar os projetos sociais, visto ser o número de candidatos maior do que a quantidade de vagas ofertadas. Nesta situação, a estratégia utilizada era acionar as redes sociais com o intuito de ingressar em um projeto. Segundo Novaes (2006), na atualidade, somam-se às desvantagens sociais, decorrentes das questões de renda, gênero, raça, local de moradia, a ausência de projetos sociais, em determinadas localidades do país. Assim, ao observar a situação social e de violência da comunidade, as famílias dos entrevistados, nos dois campos, como tantas outras pelo Brasil afora, procuram alternativa “para o impasse entre ficar em casa onde nada se aprende ou na rua onde se aprende o que não se deve” (GUIMARÃES, 2006): *“minha mãe sempre quis me deixar ocupado o tempo todo, para minha mente não focar em outras coisas (...) que não presta”*. Essa realidade acaba imprimindo às atividades artístico-culturais uma dimensão relevante.

Na trajetória dos músicos e dançarinos, as organizações e grupos culturais, dentre eles os blocos afro, têm-se constituído como espaço por excelência para a formação profissional desses sujeitos. A universidade se apresenta, para alguns, não todos, como algo desejado, mas, ainda distante. A ausência desses sujeitos da pesquisa – como de tantos outros do mesmo segmento

social – no espaço acadêmico, pode ser atribuída, entre outras questões, à organização do sistema educacional, à trajetória escolar e às condições sociais e econômicas de suas famílias.

Procuramos compreender o universo da dança afro-brasileira, situando o processo de formação de conceitos e características que a diferenciam de outras manifestações culturais. Com base nos depoimentos analisados, a primeira questão verificada são as discussões sobre o termo “dança afro-brasileira”, o qual revela a existência de dissenso. Outro campo de tensão são as apresentações de dança inspiradas nos cultos dos orixás fora dos espaços religiosos. Alguns pesquisadores, a exemplo de Inaicyrá Santos (2009), analisam a relação entre a arte e a religião. Para a referida pesquisadora, existe uma linha tênue de separação, de forma que essas duas linguagens se realimentam, mas o conhecimento dos contextos ajuda a definir suas diferenças.

A análise das trajetórias dos sujeitos da pesquisa nos demonstrou que o processo de formação e profissionalização artística, entre os músicos e os dançarinos, estabelece o diálogo entre o conhecimento religioso, popular e acadêmico no percurso formativo desses sujeitos. Particularmente no caso dos percussionistas, Costa Lima (2003, p. 99) descreve que “nos terreiros é comum verem-se meninos, alguns ainda na primeira infância – como no caso acima relatado – atentos aos toques, ao ritmo invocatório dos atabaques”. Assim, “desde muito cedo, os meninos das famílias de candomblé aprendem a cantar e a tocar e aqueles mais talentosos e que se mostram interessados na aprendizagem das cantigas, sua adequação ritual e suas variáveis, são incentivados e orientados para um dia ocuparem um lugar na hierarquia do grupo”.

Almeida (2009) explica que no terreiro de candomblé “a figura do professor não existe e o tempo do aprendiz é sempre respeitado”. A aprendizagem “se faz ou se dá na medida em que se repete, improvisa, brinca, dança o que é ensinado”, como sugere Jaime em seu depoimento. Neste ambiente, a aprendizagem é não formal, ou “in-formal”, pois se contrapõe ao processo de formação acadêmica, por ser característico das sociedades fundadas na tradição oral (ALMEIDA, 2009, p. 128).

Evidenciamos que a análise das formas como se estabelece o diálogo entre a formação em música e dança nos espaços familiar, não formal, nos religiosos e nas comunidades e a formação acadêmica é uma questão que requer maior aprofundamento, merecendo novas pesquisas.

Ao analisar o processo de formação em dança e música, comungamos os argumentos de Bueno (2007, p. 52), ao dizer que “os processos de constituição das habilidades estão associados e sofrem influência das condições e trajetórias sociais dos sujeitos e de suas famílias, das

intenções e propósitos socializadores; são sustentados por ações mobilizadoras da família; relacionam-se a aspectos intersubjetivos; vinculam-se a histórias e memórias familiares e, por fim, são dependentes de múltiplas modalidades de socialização”.

A pesquisadora procura demonstrar no processo de constituição das habilidades, a dimensão construída, relacional, interdependente e contextual das disposições, decorrentes de múltiplas esferas e agentes socializadores, o que permite afastar as explicações essencialistas e questionar a noção das habilidades como predeterminadas e inscritas em uma natureza inata.

Encontramos, nessa autora, fundamentos teóricos que nos ajudam a pensar a letra da música *“Todo menino do Pelô/Sabe tocar tambor”*. Em seus estudos, Bueno (2007) apresenta sua discordância em relação às explicações baseadas em dom, em seu sentido essencialista, inatista tão reforçado pelo discurso da baianidade no caso dos artistas baianos: *“é uma coisa que vem do sangue, puxa muito, entendeu”?* Então, *“a percussão aqui já vem, acho que já vem de berço, por as pessoas nascerem nessa sintonia, veem os tambores tocar, isso vai passando de geração em geração, é uma coisa automática, é uma coisa que já nasce com a gente”*.

No senso comum, tais noções têm sido utilizadas como instrumento de compreensão e explicação para as percepções que se tem das diferenças de qualidade de desempenho e execução, ou das diferenças de tipos de atividades exercidas. Esclarece que “cada habilidade traz a marca e a história de suas relações e da estrutura da rede humana em que se desenvolveu”, estando assim “enraizadas em suas histórias, nos processos socializados, nos valores e afetos que as suportam, nas condições de existência de cada sujeito” (BUENO, 2007, p. 52).

Alguns estudos (SEGNINI, 2008; PICHONERI, 2011) têm apontado que a configuração do trabalho em artes, música e dança, apresenta diferenciações as quais se transformam em desigualdades, quando consideramos a atuação de homens e mulheres. No campo da música, em geral, e na área da percussiva em particular, a questão de gênero faz toda a diferença. Relatos indicam as dificuldades encontradas pelas percussionistas baianas no ingresso e na permanência neste campo de trabalho, onde sua presença até bem pouco tempo era tão escassa, pois *“esse negócio de mulher tocar tambor”*, segundo alguns depoimentos, não era socialmente desejável por parte do segmento masculino.

Se por um lado, o número restrito de homens facilita seu ingresso e ascensão na carreira – no caso da dança – por outro, isso não representa que eles não estejam sujeitos a sofrer discriminações e preconceitos no âmbito familiar, entre os amigos e da sociedade, em decorrência

de sua inserção em uma profissão predominantemente feminina, conforme deixa evidente a experiência do dançarino Lucas.

Observamos, nos depoimentos dos dançarinos, aspecto também verificado nas falas dos músicos entrevistados, a predominância do apoio materno nas questões materiais e afetivas. Vamos relembrar que tal situação familiar de maior responsabilidade das mães no cuidado e manutenção dos filhos: Kauã (“*minha mãe me dá o maior apoio*”), Roberto (“*eu fui criado pela mãe, pois meus pais se separam quando eu tinha 12 anos. Minha mãe era responsável por mim e por meu irmão*”) e Manoela (“*sempre tive ajuda da minha mãe*”). Diversos estudiosos no campo da antropologia, sociologia, entre outras disciplinas, desde a década de 1930, buscam explicações para o fenômeno que alguns deles denominam de “matriarcado baiano”; essa discussão é apresentada por Pacheco (2008), a qual lança algumas pistas para entendermos a organização familiar dos nossos entrevistados, sejam músicos ou dançarinos.

Os relatos dos músicos – mas que se aplicam aos dançarinos – revelam uma dimensão importante em suas trajetórias: as mudanças de status geracional e profissional no interior das entidades e grupos culturais, ou seja, sair da condição de criança e aprendiz para se tornar adulto e um profissional da música ou da dança. Significa, também, a possibilidade de realizar viagens, nacionais e internacionais, sair na mídia, e, principalmente, ser remunerado pelas apresentações, como nos relatou Kauã, ainda com euforia: “*porra, eu vou ter cachê*”! Entre os entrevistados, o atuar como voluntário poderia representar uma estratégia de divulgação do trabalho (“*se alguma banda famosa conhecesse o grupo e contratasse*”) ou justificava-se pelo prazer de realizar aquela atividade (“*porque gostava de dançar*”).

A análise de Bercot, Divay e Gadea (2012) sobre as relações entre o trabalho voluntário e profissional no campo artístico ilumina a nossa pesquisa. Os pesquisadores ressaltam que em alguns mercados de trabalho particulares, como o do espetáculo, observa-se a alternância entre o estatuto de trabalho voluntário e de trabalho remunerado. A condição de voluntário revela uma posição híbrida, pois os envolvidos são meio amadores e meio profissionais. Resta-lhes a esperança de conduzir uma carreira e uma trajetória, visando, no futuro, atingir o estatuto de profissional e, conseqüentemente, fazer jus a uma remuneração.

As viagens internacionais para os artistas são “*importantes para o currículo, engrandecer o currículo*”; mas também se apresentam como uma oportunidade para o estabelecimento de suas redes sociais, de fazer seu *network*, “*hora também de vender seu peixe*”.

Para a maioria dos entrevistados no exterior, a exemplo da Europa e EUA, existe mais valorização e o reconhecimento da música e da dança afro-brasileira do que no Brasil, como indicam alguns depoimentos: *“lá fora o reconhecimento é bem maior”* ou *“fora de Salvador você é tratado como artista, aqui, aqui não!”*. Este reconhecimento reflete-se de várias formas: *“tanto na forma de um bom tratamento, quanto na forma de um bom cachê, como na forma de uma boa estrutura para poder ficar (...). Então, tudo isso é importante para um músico se sentir bem, saber que seu trabalho é valorizado”* (Mário Pam, regente da Band’Ayê).

Os artistas entrevistados sugerem que um dos critérios de empregabilidade nas duas áreas pesquisadas seria a polivalência. No primeiro caso, o dos dançarinos, valorizam-se outras linguagens da dança, não apenas o afro-brasileiro (*“afro sozinho não sai do lugar, quando você chega lá fora lhe pergunta sobre dança, você não pode falar só afro”*), ou seja, precisar conhecer um pouco de jazz, balé, forró, lambada entre outras técnicas.

Entre os percussionistas, apontou-se a necessidade de os profissionais dominarem a não só a execução de vários instrumentos, como outras habilidades: *“(...) percussionista (...) para ser um artista completo, ele não pode ser só percussionista, ele tem que ser percussionista, tem que ser cantor (...) tem que dançar. E tem que saber se expressar com o público”*.

A ampliação dessas habilidades no currículo esbarra, segundo os entrevistados, em suas condições socioeconômicas. Os dançarinos não têm condições de pagar os cursos de aprimoramento que envolvem outras técnicas de dança. Por sua vez, os músicos, ao não terem condições de adquirir os instrumentos, limitam a sua possibilidade de aprender a tocar novos instrumentos ou até mesmo de conseguir uma vaga no concorrido mercado de trabalho da música (*“às vezes, você liga para a pessoa tocar e ela diz, não dá para mim, porque eu não tenho o instrumento”*). Esse é um requisito que pesa, segundo os entrevistados, no processo de seleção para tocar em uma banda ou grupo musical: (...) *“não adianta você ter um timbau, a banda vai viajar e precisa de um par de congas, três surdos e duas bacurinhas”*. Essa é uma realidade nova segundo Kauã: *“antigamente não precisava muito, porque a maioria das bandas tinha o material de percussão”*.

A quase totalidade dos entrevistados indicou a instabilidade, a intermitência das atividades (*“fica pulando de galho em galho”*), a elevada concorrência no mercado de trabalho e a baixa remuneração como características fundamentais do mercado de trabalho, no Brasil, e na Bahia, em particular. Na avaliação dos entrevistados, este quadro não tem permitido aos

profissionais dessa área sobreviver exclusivamente por meio da música e da dança, principalmente.

O quadro esboçado pelos músicos e dançarinos sobre o mercado artístico no Brasil e na Bahia poderia sugerir que, como analisou Menger (2005a) em outro contexto, esses *métiers* são pouco atrativos; entretanto, os mercados de trabalho artístico não param de deslumbrar um número crescente de candidatos, atraídos pela proposta de sucesso e do desenvolvimento individual. Onde encontraríamos a chave para a compreensão desse possível paradoxo? Ainda mais, se considerarmos que as formas dominantes de organização do trabalho nas artes têm como efeito introduzir a descontinuidade nas situações individuais de atividade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações, e de multiatividade na e/ou fora da esfera artística (MENGER, 2005a).

No âmbito das políticas públicas de cultura, o que aproximaria Brasil e França, dois países tão diferentes? Para Segnini (2009a, p. 97), seria o fato de o Estado representar “a principal instituição, suporte financeiro na concretização das atividades artísticas”. Em contraposição, é possível verificar, notadamente nos últimos vinte anos, a “crescente e relevante presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico”. Nesses termos, tanto no Brasil quanto na França, verifica-se o “crescente incentivo, por parte do Estado, à participação do capital das grandes corporações na implementação das políticas culturais, diferenciadas de acordo com as singularidades históricas de cada país” (idem, p. 97).

Alguns músicos e dançarinos entrevistados, no Brasil e na França, não avaliam favoravelmente a condução das políticas culturais brasileiras. Para um dos músicos entrevistados, os escassos recursos destinados aos projetos culturais acabam sendo apropriados por aqueles que possuem maior prestígio na esfera social (“*sempre são os mesmos que conquistam os espaços*”). Para outro lado, existe uma forte concentração de renda nas mãos de alguns segmentos da indústria do entretenimento.

Na França

Os contatos com o campo da música e da dança dos artistas em Salvador aconteceram bem cedo, na infância. Para os percussionistas aos 14 anos de idade, em média. Já entre as dançarinas, a média da idade de iniciação nessa atividade é de 9 anos para os homens, e de 12 anos e meio de idade para as mulheres. A realidade social de Salvador, como dito anteriormente, imprime aos projetos culturais uma dimensão relevante para grande parcela das crianças e dos adolescentes. Nesse contexto, a realização de uma atividade profissional que possibilitasse uma ascensão social, com a melhoria das condições de vida familiar, foi apontada pelos músicos e dançarinos como elementos motivadores para o ingresso nas atividades artísticas.

Assim, a capoeira, a dança e a música aparecem como uma esperança para aqueles que tentam fugir da situação de pobreza existente no Brasil, melhorando a sua condição de vida e da sua família, em especial das mães, pois essas eram, quase sempre, “chefes” de suas famílias. Tais atividades também foram apontadas como estratégia para escapar da marginalidade e da violência frequentes nos bairros periféricos da capital baiana, local de moradia da maioria dos entrevistados.

As relações de gênero ganham destaque no campo das artes, particularmente em dança, campo com predominância feminina. Quase a totalidade dos entrevistados, tanto os dançarinos quanto as dançarinas, narram como foram alvo de críticas, preconceitos, reprovação no âmbito familiar e fora dele por conta dessa escolha profissional. Na música, o fato de não termos encontrado nenhuma mulher como percussionista pode ser considerado um indicativo da dificuldade que elas encontram, no Brasil, para conseguir atuar e construir uma carreira profissional como percussionistas.

Analisamos o processo migratório, a partir da rede de interações e interdependências na qual os sujeitos estão inseridos; nesse caso, os músicos e os dançarinos, tanto no país de origem quanto no de destino. Observamos, também, os impactos das relações sociais de gênero e étnica na configuração do deslocamento entre pessoas. Consideramos a consubstancialidade dos mecanismos de classe, gênero e etnia na conformação dos processos migratórios e na inserção de migrantes na sociedade receptora (BILAC, 1996, p.71).

No processo migratório, as redes sociais assumem papel relevante, pois, como explica Marques (2012, p. 9), estas compõem o tecido das relações entre indivíduos, grupos e entidades

nas sociedades, estruturando os campos onde os fenômenos sociais acontecem. A análise das trajetórias desses profissionais da música e da dança nos permite sugerir que as redes sociais tanto impõem restrições que limitam as opções, como proporcionam recursos, os quais permitem que os indivíduos atuem de várias maneiras (JOHNSON, 1997). Verificamos que as redes de parentesco, amizade e de origem acionadas pelos músicos e dançarinos tiveram um papel importante no processo migratório, seja no país de origem ou no de destino.

Alguns entrevistados, nos dois campos pesquisados, sugeriram que o casamento poderia ser uma estratégia utilizada para a obtenção do direito de residência na França. Observamos, porém, que este tema causava desconforto ao ser abordado.

Determinados eventos que acontecem na França, a exemplo da *Lavage Madaleine*, dos batizados das academias de capoeira, são momentos bastante aguardados por alguns membros da comunidade brasileira, constituindo-se em uma oportunidade para reencontrar os amigos, conversar sobre a vida na França, sobre o trabalho e as novidades do Brasil, dentre outras questões. Podemos sugerir que estes eventos fora do Brasil são momentos mais visíveis de afirmação da identidade nacional, nos quais o ambiente que é reproduzido ajuda a diminuir um pouco a saudade que sentem os migrantes do país de origem.

A análise desenvolvida por Assis (1999), no seu estudo sobre a migração de moradores de Valadares, em Minas Gerais, para os EUA, nos facilita a compreensão da postura adotada pelos sujeitos da pesquisa. De acordo com a autora, no caso desses emigrantes, a saudade contribui para a reconstrução da identidade brasileira nos EUA, o que se traduz na tentativa de recriar espaços brasileiros, como lojinhas de produtos brasileiros, os jogos futebol aos domingos, as igrejas, tanto católicas como protestantes, que são grandes espaços de sociabilidade. Ao mesmo tempo, revela as ambiguidades do projeto de migrar, as quais podem ser traduzidas pelo título do seu texto: *Estar aqui..., estar lá*.

Observamos, por meio da singularidade das trajetórias desses sujeitos, aspectos importantes que conformam a organização do trabalho artístico no Brasil, os quais acabam contribuindo para o processo migratório. O mercado de trabalho para esses profissionais no Brasil e na França apresentam configurações distintas, em decorrência de questões sociais, culturais, econômicas e de políticas públicas no âmbito da educação, do trabalho, da cultura, os quais marcam a constituição dos dois contextos pesquisados.

Pelos relatos apresentados, foi possível constatar que a trajetória dos músicos e dançarinos na França tem sido marcada por uma alternância de trabalho, emprego e desemprego, várias viagens, instabilidade e incerteza em relação aos futuros contratos. Alguns apontam que os anos 1990 e início dos anos 2000 configuram um período de muito trabalho e boa remuneração para os artistas que atuavam em espetáculos brasileiros nos países europeus, porém, a segunda metade dos anos 2000 é considerada por alguns dos entrevistados como o início do declínio dos shows brasileiros, tanto na França como em outros países da Europa.

Neste contexto, para os entrevistados, em particular os dançarinos, observa-se a redução da quantidade de trabalho declarado formal e o aumento do trabalho “no negro”, ou seja, na informalidade. Como elucida esse depoimento: “*a gente sempre trabalhava assim, a gente trabalhava legal, a gente trabalhava ilegal, com contrato, sem contrato, era assim, sempre até hoje é assim que rola*”.

Essa situação tem dificultado a estes profissionais alcançarem os números de horas para enquadrar-se no estatuto do *intermittents du spectacle*. É interessante destacar que entre os dezessete dançarinos entrevistados, cinco deles declaram ter atuado dentro desse estatuto. No caso dos músicos, a incidência foi maior, dos quatro entrevistados, metade está atuando como intermitente.

Até onde pudemos observar, a baianidade e as expressões culturais negras, capitaneados por vários agentes, entre eles a mídia e o Estado, como traços identitários da formação cultural do estado, sendo responsáveis por vender a imagem de uma Bahia cordial, bela por sua representação genuína de África, no cenário nacional e internacional, acabam sendo apropriadas e mercantilizadas pelos músicos e dançarinos brasileiros. A proposta do turismo étnico-afro é bastante ilustrativa, nesse caso. É possível sugerir que os efeitos combinatórios desses processos engendram relações complexas, por vezes estereotipadas, em torno da baianidade e da afro-descendência.

No caso dos profissionais que atuam na França, questionados sobre as perspectivas de retorno ao Brasil, alguns dançarinos responderam “*para fazer o que?*”. Mencionam que a idade já “*avançada*”, a falta de uma formação de nível superior, a concorrência elevada no mercado de trabalho e o desemprego, são elementos desfavoráveis no processo de migração de retorno. Alguns músicos apontaram o desejo de retornar, comprar uma boa casa e descansar no Brasil.

Quase todos os músicos e dançarinos que fizeram parte da pesquisa indicaram que o atual contexto socioeconômico e político europeu tem sido desfavorável para os trabalhadores, em geral, e para os profissionais que atuam no segmento artístico, em particular. Nessas condições, torna-se distante a concretização dos sonhos que alimentaram durante o processo migratório: a ascensão social por meio da carreira artística.

Por fim, as trajetórias de músicos e dançarinos, de gerações diferentes, vivendo em países diferentes, se entrelaçam em suas diferenças e semelhanças, no sonho que construíram e no desejo de sobreviver de arte: música e dança. O que no início representava a busca por uma atividade lúdica, ou estratégia encontrada pelos pais ou familiares para ocupação do tempo das crianças e dos jovens, passa a ser encarado como uma possibilidade de sobrevivência ou de renda, aliada à realização profissional e reconhecimento social.

Procuramos responder em que medida esses profissionais, especialmente os jovens, por meio da música e da dança, conseguiram romper com o contexto de pobreza nos quais estavam inseridos. Constatamos que alguns músicos e dançarinos encontram-se em melhores condições socioeconômicas do que aquelas que possuíam em suas origens, particularmente os que estão atuando no exterior, na França; mas devemos observar que existe, entre eles, nos dois países investigados, uma heterogeneização dessas condições, o que deve ser entendido considerando questões relacionadas ao nível de educação, às organizações onde ocorreu a formação em música e dança, às redes de sociais, de contatos e amizades, à forma como ocorreu a inserção profissional nos dois campos, a qual determina trajetórias diferenciadas entre os sujeitos envolvidos na pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVAY, Miriam; PINHEIRO, Leonardo Castro. Violência e vulnerabilidade social. In: FRAERMAN, Alicia (Ed.). **Inclusión Social y Desarrollo**: presente y futuro de la Comunidad IberoAmericana. Madri: Comunica, 2003.

ADENOT, Pauline. A questão da vocação na representação social dos músicos. Tradução Clotilde Lainscek. In: **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line], Ano 02, vol. 01, n 02, Nov. 2010. Disponível: www.ifch.unicamp.br/proa/aRTIGOSII/paulineadenotPT.html. Acesso em: 20/12/2012.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

AGIER, Michel. “Classe” ou “raça”? Socialização, trabalho e identidades opcionais. Bahia **Análises e Dados**, Salvador, v. 3, n. 4, p. 7-13, mar. 1994.

_____. O sexo da pobreza: homens, mulheres e famílias numa “avenida” de Salvador da Bahia. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 35-60, 2 sem. 1990.

ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do reggae**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ALMEIDA FILHO, Neomar. **Universidade nova**: textos críticos e esperançosos. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Salvador: EDUFBA, 2007.

ALMEIDA, Jorge Luiz S. **Ensino/aprendizagem dos alabês**: uma experiência nos terreiros Ilê Axê Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundo. 2009. 270 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

_____. **Ensino de música com ênfase na experiência dos alunos**: uma experiência com percussionista de Salvador. 2004. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

AMORIM, Marina A. **Para além de partidas e de chegadas**: migrações e imaginário entre o Brasil e a França, na contemporaneidade. (2009). Tese (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

A MULHERADA. Disponível em: <<http://www.amulherada.com.br/>>. Acesso em: 8 fev. 2010.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do trabalho. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1998.

APRILE, Carine. **Morre Negoinho do Samba, inventor do samba-reggae**. Jornal A Tarde On line, Salvador, 31 out. 2009. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/noticias/1267944>>. Acesso em: 2 out. 2012.

ARAUJO, Rosângela C. Profissões étnicas: a profissionalização da capoeira em Salvador. Bahia **Análises e Dados**, Salvador, v. 3, n. 4, p. 30-32, mar. 1994.

ARAÚJO, Zulu. A influência dos blocos afros na formulação e implementação das políticas de Ações Afirmativas na cidade de Salvador. In: **ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS POPULACIONAIS**, 13, Ouro Preto, Minas Gerais Anais eletrônicos... Ouro Preto, Minas Gerais: ABEP, nov. 2002. Disponível em: <

http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/Com_RC_ST24_Araujo_texto.pdf. Acesso em: 10/05/2009.

ASSIS, Gláucia de O. Mulheres migrantes no passado e no presente: gênero, redes sociais e migração internacional. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 3, set./dez. 2007.

_____. **Estar aqui...., estar lá: uma... cartografia de emigração valadareense para os EUA**. In: REIS, Rossana R.; SALES, Teresa. *Cenas do Brasil migrante*. São Paulo: Boitempo, 1999.

ASSUMPCÃO, Leilah Landim. **A invenção das ONGS: do serviço invisível à profissionalização sem nome**. 1993. 2 v. Tese. (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

BAJOIT, Guy; FRANSSEN, Abraham. O trabalho, busca de sentido. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 5, maio/jun./jul./ago, e n. 6, p. 76-95, set./out./dez., 1997.

BAHIA. Secretaria da Administração. **O processo de modernização do Estado da Bahia: os avanços de uma década 1991-2001**. Salvador, BA: Secretaria da Administração: Escola de Administração da UFBA, 2002.

BAHIA. Secretaria de Cultura. **Cultura é o que?** Relatório de atividade 2007/2009. Salvador, novembro, Secult, 2010.

BAHIA. Secretaria de Turismo. **Turismo étnico-afro na Bahia**. Salvador, BA: Superintendência de Serviços Turísticos, 2009.

BARBÁRA, Rosamaria Susanna. **A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé**. 2002. 200 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BACELAR, Jeferson. **Etnicidade: ser negro em Salvador**. Salvador: Ianamá, 1989.

BASTOS, Priscila. **Histórias do Plano Inclinado**. Disponível em: <<http://soteropolitanosdaliberdade.wordpress.com/2007/12/03/plano-inclinado-da-liberdade-um-meio-de-ajuda-a-populacao>>. Acesso em: 2 mar. 2012.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos**. Tradução Sérgio Joaquim de Almeida. Petrópolis: RJ: Vozes, 2007.

BENBASSA, Esther (Dir.). **Dictionnaire des racismes, de l'exclusion et des discriminations**. Paris: Larousse, 2010.

BERCOT, Régine; DIVAY, Sophie; GADEA, Charles. Introduction générale. In: _____. (Dirs.). **Les groupes professionnels en tension: frontières, tournants, régulations**. Toulouse: Octares, 2012.

BERTAUX, Daniel. **Destinos pessoais e estrutura de classe: para uma crítica da antroponomia política**. Tradução Maria Jose da S. Lindoso. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

BESERRA, Bernadete. Sob a sombra de Carmen Miranda e do carnaval: brasileiras em Los Angeles. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 313-344, jan./jun. 2007.

BILAC, Elisabete D. Gênero, família e migrações internacionais. In: PATARRA, Neide (Coord.) **Emigração e imigração internacionais no Brasil contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: FNUAP, 1996.

BOBBIO, Norberto et al. **Dicionário de Política**. Tradução de Carmem C. Varriale e João Ferreira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BOGDAN, Roberto C.; BILKLEN, Sari K. **Investigação qualitativa em educação**: introdução à teoria e aos métodos. Tradução Maria José Alves et al. Portugal: Porto Editora, 1997.

BÓGUS, Maria Lúcia Machado. **Entre o sonho e a realidade**: imigrantes brasileiros em Portugal. In: BERNARDO, Terezinha; TÓTORA, Silvia (Orgs.). Ciências Sociais na atualidade: percursos e desafios. São Paulo: Cortez, 2004.

BORBA, Patrícia Lemos de O.; LOPES, Roseli Esquerdo. Organizações Não Governamentais, jovens pobres e educadores sociais nas cidades. **EccoS**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 437-452, Jul./dez. 2010.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Coords.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. O espaço dos pontos de vista. In: BOURDIEU, Pierre (Coord.). **A miséria do mundo**. 3. ed. Tradução Mateus S. S. Azevedo et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura em números**: anuário de estatísticas culturais 2009. Brasília, DF: MC, 2009.

BRASIL. Ministério de Educação. **Ensino de música será obrigatório**. 2008. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?id=11100&option=com_content&task=view>. Acesso em: 21 abr. 2012.

BRASILEIRO, Livia Tenório. A dança é uma manifestação artística que tem presença marcante na cultura popular brasileira. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 3, p. 135-153, set./dez. 2010.

BRITO, Fausto. Os povos em movimento: as migrações internacionais no desenvolvimento do capitalismo. In: PATARRA, Neide (Coord.) **Emigração e imigração internacionais no Brasil contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: FNUAP, 1996.

BRUSCHINI, Cristina; LOMBADI, Maria Rosa. Trabalho, educação e rendimento das mulheres no Brasil em anos recentes. In: HIRATA, Helena; SEGNINI, Liliana (Orgs.). **Organização, trabalho e gênero**. São Paulo: SENAC, 2007. p. 43-88.

BUENO, Kátia Maria P. **Construção de habilidades**: trama de ações e relações. Belo Horizonte: Autêntica, 2007a.

_____. Os processos sociais de constituição das habilidades. **Revista Terapia Ocupacional**. São Paulo, v. 18, n. 2, p. 47-53, maio./ago. 2007 b.

CALABRE, Lia. O Minc, a gestão Gilberto Gil e os desafios na construção de políticas culturais. In: **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line], Ano 01, vol. 01, 2009. Disponível: www.ifch.unicamp.br/proa. Acesso: 18/12/2012.

CALVO, Enrique Gil. **Los depredadores audiovisuales: juventud y cultura de masas**. Madri: Tecnos, 1985.

CANCLINI, Néstor G. **A globalização imaginada**. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CARDOSO, Ana Claudia M. **Tempo de trabalho, tempos de não trabalho**: disputas em torno da jornada do trabalhador. São Paulo: Annablume, 2009.

CARDOSO, Ruth. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: _____. (Org.). **A aventura antropológica**: teoria e pesquisa. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

CASTEL, Robert. As transformações da questão social. In: BELFIORE-WANDERLEY, Mariangela; BÓGUS, Lucia; YAZBEK, Maria Carmelita. **Desigualdade e a questão social**. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2007.

CASTRO, Armando Alexandre. Axé music: mitos, gestão e *world music*. In: MOURA, Milton (Org.). **A larga barra da baía**: essa província no contexto do mundo. Salvador: EDUFBA, 2011.

CASTRO, Jorge Abrahão; AQUINO, Luseni (Orgs.). **Juventude e políticas sociais no Brasil**. Brasília, DF: IPEA, 2008. (Texto para discussão, n.1335).

CASTRO, Mary Garcia. Políticas públicas por identidades e de ações afirmativas: acessando gênero e raça, na classe, focalizando juventudes. In: NAVEAS, Regina; VANNUCHI, Paulo (Orgs.). **Juventude e sociedade**: trabalho, educação, cultura e participação. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CASTRO, Nadya A; BARRETO, Vanda Sá (org.) **Trabalho e desigualdades raciais**: negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador. São Paulo: Annablume, A Cor da Bahia, 1998.

CONRADO, Amélia Vitoria de Souza. **Capoeira de Angola e dança afro**: contribuição para uma política de educação multicultural na Bahia. 2006. 314 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006a.

_____. **Dança étnica afro-brasileira**: educação, arte e movimento. In: SIQUEIRA, Maria de Lourdes (Org.). **Imagens negras**: ancestralidade, diversidade e educação. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006b.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 6-7, p. 35-50, 1996.

CORROCHANO, Maria Carla et al. **Jovens e trabalho no Brasil**: desigualdades e desafios para as políticas públicas. São Paulo: Ação Educativa; Instituto IBI, 2008.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. Belo Horizonte: Oficinas de Livros, 1990.

DAMASCENO, Caetana Maria. “Em casa de enforcado não se fala em corda”: nota sobre a construção social da “boa” aparência. In: Huntley, Lynn; Guimarães, Antônio Sergio Alfredo (orgs.). **Tirando a máscara**: ensaios sobre o racismo no Brasil. São Paulo, Paz e Terra, 2000.

DAYRELL, Juarez. **A música entre em cana**: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DIAS, Juliana B. Enviando dinheiro, construindo afetos. In: TRAJANO FILHO, Wilson (Org.). **Lugares, pessoas e grupos: as lógicas de pertencimento em perspectiva internacional**. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2010.

DIEESE. **Trajetórias da juventude nos mercados de trabalho metropolitanos: mudanças na inserção entre 1998 e 2007**. São Paulo: DIEESE, 2008.

DRAIBE, Sônia. As políticas sociais brasileiras: diagnósticos e perspectivas. In: IPEA. Instituto de Planejamento. **Para a década de 90: prioridades e perspectivas de políticas públicas**. v. 4, Políticas Sociais e organização do trabalho, Brasília: IPEA; IPLAN, 1989.

DRUCK, Graça; OLIVEIRA, Luiz Paulo Jesus de Oliveira; JESUS, Selma Cristina Silva de. Precarização social do trabalho no Brasil: o caso da vulnerabilidade dos jovens e dos sindicatos. In: BRAGA, Thaiz; VIDAL, Francisco; NEVES, Laumar (Orgs.). **Trabalho em questão**. Salvador: SEI, 2010. 348 p., il. (Estudos e pesquisas, 86).

DUPAS, Gilberto. **Tensões contemporâneas entre o público e o privado**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

DURÃES, Bruno José. **Trabalhadores de Rua de Salvador: precários nos cantos do século XIX para os encantos e desencantos do século XXI**. 2006. 230 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2006.

ELIAS, Norbert. **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. **Mozart, sociologia de um gênio**. Tradução Sergio G. de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **O processo civilizador**. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994a. 2v.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994b.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ESPING-ANDERSEN, Gosta. As três economias políticas do Welfare State. **Revista Lua Nova**, São Paulo: CEDEC, n. 24, p. 85-116, 1991.

FALQUET, Jules. Repensar as relações sociais de sexo, classe e “raça” na globalização neoliberal. Tradução Renata Gonçalves. **Mediações**, Londrina, PR, v. 13, n. 1-2, p. 121-142, jan./jul./dez. 2008.

FAZITO, Dimitri. Situação das migrações internacionais do Brasil contemporâneo. In: GALVÃO, Antonio Carlos Filgueira (Coord.). **Populações e políticas sociais no Brasil: os desafios da transição demográfica e das migrações internacionais**. Brasília, DF: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2008.

FELDMAN-BIANCO, Bela. Reinventando a localidade: globalização heterogênea, escala da cidade e a incorporação desigual de migrantes transacionais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 31, p. 19-50, jan./jun. 2009.

FERNANDES, Ângela Maria Dias et al. Cidadania, trabalho e criação: exercitando um olhar sobre projetos sociais. **Revista do Departamento de Psicologia** – UFF, Niterói, v. 18, n. 2, p. 127-143, jul./dez. 2006.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978. v. 1. (Ensaio ; 34).

FERREIRA, Daniel Granada da Silva. A capoeira do Brasil até Paris: redes sociais, transformações e adaptações da prática da capoeira no Brasil e na França. 2007. In: **V Congresso Europeo CEISAL de latinoamericanistas**. Disponível: www.reseau-amerique-latine.fr. Data acesso: 22/12/2012.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. Introdução. In: _____. (Coords.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FRIGOTTO, Gaudêncio, **A cidadania negada**. Políticas de exclusão na educação e no trabalho. Buenos Aires: CLASCO, 2000.

FREITAS, Emilia Maria C. **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

JEANNEAU, Laurent. Une jeunesse en mal d'avenir. Dossier Génération Galère. **Alternatives Economiques**, Paris, n. 300, mars 2011.

JESUS, Ericivaldo Veiga. **Bloco afro Muzenza, clareza da vida e voo da imaginação: estudo antropológico de blocos afros do carnaval baiano**. 1991. 231 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1991.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica**. Tradução Ruy Jungmann e Renato Lessa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GALLAND, Olivier. **Sociologie de la jeunesse**. 5. ed. Armand Colin: Paris, 2011.

GASPAR, Lúcia. **Quadrilha Junina**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 9 fev. 2012.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, jan./abr. 2006.

GILROY, Paul. **Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid K Moreira. São Paulo: Ed. 34, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.

GODI, Antonio Jorge Victor dos S. Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio (Orgs.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A, 1997.

_____. De índio a negro, ou o reverso. **Caderno CRH**, Salvador, p. 51-70, 1991. Suplemento.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GONCALVES, Maria Alice Rezende. **A Vila Olímpica da Verde-e-Rosa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GONÇALVES, Rita de Cássia; LISBOA, Teresa Kleba. Sobre o método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida. **Revista Katálysis**, Florianópolis, v. 10, n. esp., p. 83-92, 2007.

GORZ, André, O declínio da relevância do trabalho e ascensão de valores pós-econômicos. In: **Revista Socialismo do Futuro**, n.º 6, 1993. p. 25-31.

GRIN DEBERT, Guita. Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral. In: CARDOSO, Ruth (Org.). **A aventura antropológica: teoria e pesquisa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GRUPO CULTURAL BAGUNÇAÇO. Disponível em: <<http://bagun.tvlata.org/atividades.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora: Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. In: **ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA - ENECULT**, 5., 2009, Salvador, BA, Anais... Salvador, BA: UFBA, Faculdade de Comunicação, 2009. 9 p. Disponível em: < <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19287.pdf>>. Acesso em: 10/03/2010.

_____. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed 34, 2000.

_____. Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio (Orgs.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A, 1997.

GUERREIRO, Goli; MOURA, Milton. Criatividade e trabalho no cenário da música. In: MOURA, Milton. **Criatividade e trabalho no cenário musical da Bahia**. Relatório Parcial. Salvador, 2004. Mimeografado.

GUIMARÃES, Antonio Sergio. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo: Editora 34, 1999.

GUIMARÃES, Antonio Sergio; AGIER, Michel; CASTRO, Nadya A. Introdução. In:_____. **Imagens e identidades do trabalho**, São Paulo: Hucitec, 1995.

GUIMARÃES, Elias Lins. Os saberes de uma festa: conhecimento e vivência de jovens negros no bloco afro Araketu-Salvador/BA. In: SIQUEIRA, Maria de Lourdes (Org.). **Imagens negras: ancestralidade, diversidade e educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

GUIMARÃES, Maria Eduarda A. **Do samba ao rap: a música negra no Brasil**. 1998. 271 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

GURAN, M. Fotografar para descobrir; fotografar para contar. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 155-165, 2000.

GUTWIRTH, Jacques. A etnologia, ciência ou literatura? In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, Ano 7, n. 16, p. 223-239, dezembro de 2001.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidade e mediações culturais. In: Liv Sovik (Org.). **Que “negro” é esse na cultura negra?** Tradução Adelaine La G. Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HASENBALG, Carlos Alfredo. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil.** Tradução Patrick Burglin. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução Adail U. Sobral; Maria Stela Gonçalves. 15 ed. São Paulo:Loyola, 2006.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia de Norbert Elias.** Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

HIRATA, Helena. Apresentação à edição brasileira. In: MARAUNI, Margaret; HIRATA, Helena (Orgs.). **As novas fronteiras da desigualdade:** homens e mulheres no mercado de trabalho. Tradução Clevi Rapkiewicz. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Uma nueva mirada a la división sexual del trabajo. In: MARUANI, Margaret; ROGERA, Chantal; TORNOS, Tereza (Dirs). **Las nuevas fronteras de la desigualdad: hombres y mujeres en el mercado del trabajo.** Barcelona: ICARIA, 2004. (Economía. Antrazyt, 156).

HITA, Maria Gabriela; DUCCINI, Luciana. “Exclusão social, desafiliação e inclusão social no estudo de redes sociais de famílias pobres soteropolitanas”. In: ZICCARDI, Alicia (Org.). **Procesos de urbanización de la pobreza y nuevas formas de exclusión social:** los retos de las políticas sociales de las ciudades latinoamericanas del siglo XXI. Bogotá: Siglo del Hombre Editores;Clacso, 2008. p. 181-212. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/clacso/crop/ziccardi/10hita.pdf>>. Acesso em: 12/06/2010.

HITA-DUSSEL, Maria Gabriela. **As casas das mães sem terreiro:** etnografia de modelo familiar matriarcal em um bairro popular negro da cidade de Salvador. 2004. 337 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

IBGE. **Censo 2010:** mais da metade dos emigrantes brasileiros são mulheres. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=2017&id_pagina=1>. Acesso em: 10 out. 2012.

ILÊ AIYÊ. **Projeto de Extensão Pedagógica.** Disponível em: <<http://www.ileaiye.org.br/historia.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2011.

IPEA. **Retrato das desigualdades de gênero e raça:** análise preliminar. 3. ed.. Brasília, DF: IPEA, 2008.

KERGOAT, Danièle. Divisão sexual e relações sociais de sexo. Tradução Vivian Sobral. In: HIRATA, Helena et all. **Dicionário crítico do Feminismo.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____.A relação social de sexo. Da reprodução das relações sociais à sua subversão. In: **Proposições** – vol. 13, N. 1 (37) – Jan/abr. 2002. P. 47-59.

KEGOAT, Prisca; PICOT, Genevière; LADA, Emmanuelle. Ofício, profissão, “bico”.Tradução Francisco R. Silva Junior. In: HIRATA, Helena et all. **Dicionário crítico do Feminismo.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

- KOFES, Suely. **Uma trajetória, em narrativas**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001.
- LACERDA, Ayêska Oassé Luis Paulafreitas de. **O Cacique do Candeal**: estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música. 2010. 379 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- LAURELL Asa Cristina. **Avançando em direção ao passado**: a política social do neoliberalismo. São Paulo: Cortez, 1997.
- LOBO, Andréa de S. Mantendo relações à distância: papel do fluxo de objetos e informações na configuração de relações familiares transnacionais em Cabo Verde. In: TRAJANO FILHO, Wilson (Org.). **Lugares, pessoas e grupos**: as lógicas de pertencimento em perspectiva internacional. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2010.
- LEME, Mônica neves. **Que than é esse?** Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003.
- LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Jean-Claude. **A História dos jovens**. Tradução Claudio Marcondes, Nilson Moulin, Paulo Neves. São Paulo: Companhia da Letras, 1996, v. 1.
- LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. **Cadernos do CEDES** (UNICAMP), Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 77-96, 2002.
- _____. O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mertiça. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio (Orgs.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da Música Baiana. São Paulo: Dynamis Editoria; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A., 1997.
- LIMA, Jacob Carlos. Prefácio. In: LEITE, Márcia de Paula; ARAUJO, Angela Maria C. **O trabalho reconfigurado**: ensaios sobre Brasil e México. São Paulo: Annablume, 2009.
- LIMA, Marília P. de S. **A atual crise social e os jovens da Região Metropolitana de São Paulo**: desemprego, violência e hip hop. 2006. 192 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Econômico) - Instituto de Economia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- LIMA, Vivaldo da Costa. **A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia**: um estudo de relações intra-grupais. 2. ed. Salvador: Corrupio, 2003.
- LUEDY, Eduardo. Um debate em torno da música baiana. In: Revista **Afro-Ásia**, 24 (2000), 379-395.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. In: **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul/dez, 2009.
- MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.
- MARINHO, Arisson. Tambores do Mundo. **Jornal A Tarde Online**, 2012 [2010].
- MARTIN-BARBERO, Jesus. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades ente os jovens. In: BORELLI, Silvia H. S.; FREIRE FILHO, João. **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008.

MARAUNI, Margaret; HIRATA, Helena (Orgs.). **As novas fronteiras da desigualdade:** homens e mulheres no mercado de trabalho. Tradução Clevis Rapkiewicz. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MARQUES, Eduardo. Introdução. In: **Redes sociais no Brasil:** sociabilidade, organização e políticas públicas. Belo Horizonte, MG : Fino Traço, 2012.

MARAUNI, Margaret. Introdução. In: MARAUNI, Margaret; HIRATA, Helena (Orgs.). **As novas fronteiras da desigualdade:** homens e mulheres no mercado de trabalho. Tradução Clevis Rapkiewicz. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MATTOSO, Katia M. de Q. **Bahia, século XIX:** uma província no Império. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

MENDONÇA, Leticia K. O jovem no mercado de trabalho da Região Metropolitana de Salvador. **Conjuntura & Planejamento**, Salvador, n. 68. P. 28-34, Jan. 2000.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador:** metamorfoses do capitalismo. Tradução Vera Borges et al. Lisboa: Roma Editora, 2005a.

_____. **Les intermittents du spectacle sociologie d'une exception.** Paris: EHESS, 2005b.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MIGUEZ, Paulo. A emergência do carnaval afro-elétrico empresarial. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRASA, 9.**, 2008, New Orleans, Louisiana. Anais... , New Orleans, Louisiana : Brazilian Studies Association Tulane University, 27 a 29 de mar. 2008. Disponível em: < http://www.brasa.org/_sitemason/files/jgqFb2/Miguez%20Paulo.doc> Acesso em: 08/09/2011.

_____. Que bloco é esse? In: FISCHER, Tânia. **Carnaval baiano:** negócios e oportunidades. Brasília: Ed. SEBRAE, 1996.

MINAYO, Maria Cecília de S. **O desafio do conhecimento:** pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: HUCITEC; Rio de Janeiro: Abrasco, 2000.

MIRANDA, Danilo Santos de. Apresentação. In: WU, Chin-tao. Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

MONTAÑO, Carlos. **Terceiro setor e questão social:** articulação ao padrão emergente de intervenção social. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MONTEIRO, Mariana. **Dança Afro:** uma Dança moderna brasileira. Disponível em: <http://www.cachuera.org.br/cachuera02/images/stories/arquivos_pdf/artigomarianna.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2011.

MORALES, Anamaria. Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos de baianidade. In: **Caderno CRH.** Suplemento, p. 72-92, 1991.

MOTTA, Margarida S. T. **Odundê:** origens da resistência negra na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. 2009. 118f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MOURA, Milton. “A baianidade acabou”. **Muito Revista Semanal Grupo A Tarde**, Salvador, BA, n. 202, domingo, 12 fev. 2012.

_____. O carnaval como engenho de representação consensual da sociedade baiana. **Caderno CRH**, Salvador, n. 24-25, p. 171-192, 1996.

NEIBURG, Federico. Apresentação à edição brasileira: a sociologia das relações de poder de Norbert Elias. In: ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

NOVA, Luiz Henrique Sá da. Classe e identidade, conceitos convergentes. In: **ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA - ENECULT, 5.**, 2009, Salvador, BA, Anais... Salvador, BA: UFBA, Faculdade de Comunicação, 2009. 14 p. Disponível em: < <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19378.pdf> >. Acesso em: 05/06/2011.

NOVA, Luiz; MIGUEZ, Paulo. O mito baiano: viço, vigor e vícios. In: **ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA - ENECULT, 4.**, 2008, Salvador, BA, Anais... Salvador, BA: UFBA, Faculdade de Comunicação, 2008. 25 p. Disponível em: < <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14378.pdf> >. Acesso em: 08/10/2011.

NOVAES, Regina Célia R. Prefácio. In: CASTRO, Abrão; AQUINO, Luseni Maria C. de; ANDRADE, Carla C. (Orgs.). **Juventude e políticas sociais no Brasil**. Brasília: Ipea, 2009.

_____. Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias. In: ALMEIDA, Maria Isabel M.; EUGENIO, Fernanda (Orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

OFFE, CLAUS. Trabalho: a categoria-chave da sociologia? In: **Revista Brasileira de Sociologia**, v 4, n. ° 10, jun. 1989. p. 5-20.

OLIVEIRA, Francisco de. O elo perdido: classe e identidade de classe na Bahia. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Paulo de. **A condição “Provisória-Permanente” dos Trabalhadores Informais: o caso dos trabalhadores de rua da cidade de Salvador**. 2005. 237 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

OLIVEIRA, Nadir NOBREGA. **Dança afro: sincretismo de movimentos**. Salvador: UFBA, 1991.

OLIVEIRA, Waldir F. **A crise da economia açucareira do Recôncavo na segunda metade do século XIX**. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1999.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e Industrial Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PACHECO, Ana Cláudia L. **“Branca para casar, mulata para F..., negra para trabalhar”**: escolhas afetivas e significativas de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. 2008. 317 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PAIS, José Machado; CAIRNS, David; PAPPÁMIKAIL, Lia. Jovens europeus. Retrato da diversidade. **Tempo Social**, São Paulo, v.17, n. 2, p.109-140, 2005.

PATARRA, Neide Lopes. Migrações internacionais: teorias, políticas e movimentos sociais. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 7-24, 2006.

PERY, Anderson. Balanço de neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

PICHONERI, Dilma F.M. **Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenção da África na Bahia**. São PAULO: Annablume, 2004.

PINHO, Osmundo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso Ideológico da Baianidade. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 13 n. 36, São Paulo, Fev.1998.

PISCITELLI, Adriana. Sexo tropical em um país europeu: migração de brasileiras para a Itália marco do “turismo sexual” internacional. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 717-744, set./dez. 2007.

POCHMANN, Márcio. **A batalha pelo primeiro emprego: as perspectivas e a situação atual do jovem no mercado de trabalho brasileiro**. São Paulo: Publisher Brasil. 2000.

PORTAL BRASIL. Percentual de famílias chefiadas pela mulher avança 8 pontos de 2001 a 2009. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2010/11/11/percentual-de-familias-chefiadas-pela-mulher-avanca-8-pontos-de-2001-a-2009>>. Acesso em: 21 abr. 2011.

PRATES, Francisca S. **A melodia da formação: um estudo das trajetórias de formação musical de estudantes da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais**. 2006. 178 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

QUIMINAL, Catherine. Migrações. Tradução Vivian A. Saboia. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

QUEIROZ, Maria Isaura P. de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60? In: BASTOS, Elide R; RIDENTI, M.; ROLLAND, D. (Orgs.). **Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França**. São Paulo: Cortez, 2003.

RISERIO, Antonio. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**, Salvador, Corrupio, 1981.

ROLLAND, Denis. O estatuto da cultura no Brasil do Estado Novo: entre o controle das culturas nacionais e a instrumentalização das culturas estrangeiras. In: BASTOS, Elide R; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (Orgs.). **Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França**. São Paulo: Cortez, 2003.

ROSANVALLON, Pierre. **A crise do Estado-providência**. Goiânia: Editora da UFG; Brasília: Editora da UnB, 1997.

RODRIGUES, Fernando de J. **Os ritmistas e a cidade**: sobre o processo de formação da música contemporânea orientada para a diversão. 2006. 153 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

REIS, Cacilda F. **Educação Profissional**: análise da experiência dos egressos dos cursos profissionalizantes do Centro Federal de Educação Tecnológica da Bahia/Unidade de Ensino de Barreiras-BA. Brasília, 2002. 157 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

REIS, Cacilda. F.; PERDIGAO, Solange. A. Projeto de Orientação Profissional no CEFET-BA/UNED-Barreiras: uma proposta interdisciplinar do Serviço Social e da Psicologia. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE ASSISTENTES SOCIAIS. 10.**, Rio de Janeiro, 2001.

REIS, Rossana R. **Política de imigração na França e nos Estados Unidos (1980-1998)**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.

RUA, Maria da Graça. **As políticas públicas e a juventude dos anos 90**. CNPD, Brasília, 1998. Disponível em: cnpd.gov.br/public/public.htm. Acesso em: 12/09/2007.

RUBIN, Antonio Albino C. Apresentação. In: MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Política cultural do Governo Lula/Gil**: desafios e enfrentamento. Salvador, 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/Artigos>>. Acesso em: 20 nov. 2008.

SANTOS, Adalberto. **Tradições populares e resistências culturais**: políticas públicas em perspectiva comparada. Salvador: EDUFBA, 2011.

SANTOS, Gevanilda; SANTOS, Maria José P.; BORGES, Rosângela. A juventude negra. In: ABRAMO, Helena W.; BRANCO, Pedro Paulo M. **Retratos da juventude brasileira**: análise de uma pesquisa nacional. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Instituto cidadania, 2005.

SANTOS, Inaicyrá. **Dança e pluralidade cultural**: corpo e ancestralidade. Revista Múltiplas Leituras, São Paulo v.2, n. 1, p. 31-38, jan./jun. 2009.

_____. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Jocélio T. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A, 1997.

SANTOS, Marcelo Joel. **Estereotipo, preconceito, axé-music e pagode**. 2006. 242 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTOS, Luiz Chateaubriand Cavalcanti dos. **Lições de desigualdades**: instrução, raça e oportunidades de trabalho em Salvador. Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. Emprego e desemprego. Salvador: SEI, 2003. (Estudos e pesquisas, 62).

SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio. Introdução In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio (Orgs.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A, 1997.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. Tradução Cristina Muracho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Stuart. **Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEGNINI, Liliana. Política pública e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia de Paula; ARAUJO, Angela Maria C. **O trabalho reconfigurado: ensaios sobre Brasil e México**. São Paulo: Annablume, 2009a.

_____. Trabalho e relações sociais de gênero. In: **Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos do Trabalho - ABET. 11.**, 2009. Campinas, SP, 28 de setembro a 01 de outubro de 2009b.

_____. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. In: COSTA, Sorj; BRUSCHINI, Cristina; HELENA, Hirata (Orgs.). **Mercado de trabalho e gênero: comparações Internacionais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

_____. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. 13.**, 2007. Rio de Janeiro. Anais... 2007.

SILVA, Paula Cristina. Trabalho e cor entre metalúrgicos baianos: um estudo de caso. In: **Bahia Análise & Dados**, Salvador, v. 3, n. 4, p.18-22, mar.1994.

SILVÉRIO, Valter Roberto; TRINIDAD, Cristina T. Há algo de novo a se dizer sobre as relações raciais no Brasil contemporâneo? In: **Educ. Soc.**, Campinas, v. 33, n. 120, p. 891-914, jul.-set. 2012.

SOUZA, Angela Maria. **A caminhada é longa..... e o chão tá liso: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa**. 2009. 322 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SOUZA, Cristiane S. **Percepção e produção estética: configuração do modo de vida em Novos Alagados no Subúrbio Ferroviário de Salvador**. 2000. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2002.

SOUZA, Edilson Fernandes. **Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções**. 1998. 221f. Tese (Doutorado em Educação Física) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1998.

SPOSITO, Marília P. **Os jovens no Brasil: desigualdades multiplicadas e novas demandas políticas**. São Paulo: Ação Educativa, 2003.

STOLCKE, Verena. Cultura europeia: uma nova retórica de exclusão? **RCBS**, São Paulo, n. 22, ano 8, jun. 1993.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Cadernos Cedex**, Campinas, ano 21, n. 53, abr. 2001.

SÜSKIND, Patrick. **O contrabaixo**. Tradução Thomas Frey e Marcos Renaux, Rio de Janeiro, 1984.

TEIXEIRA, Ana Claudia C. **identidade em construção**: as organizações não governamentais no processo brasileiro de democratização. São Paulo: Annablume; FAPESP; Instituto Pólis, 2003.

TEIXEIRA, Marcello da S. **Oscar Bolão e a formação do percussionista no âmbito da música popular**. Disponível em: <<http://www.percussionista.com.br/artigos/oscar-bolao.html>>. Acesso em: 25 nov. 2011.

TELLES, Edward. **Racismo à brasileira**: uma nova perspectiva sociológica. Tradução Ana A. Callado, Nadjeda R. Marques, Camila Olsen. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Ford, 2003.

THEODORO, Mário (Org.). **As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil**: 120 anos após a abolição. Brasília: IPEA, 2008.

THOMPSON, E. P. O tempo, a disciplina do trabalho e o capitalismo industrial. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Trabalho, educação e prática**: por uma teoria da formação humana. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

VAN DE VELDE, Cécile. **Devenir adulte**. Sociologie comparée de jeunesse en Europe. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

VASCONCELOS, Luciana. **Musique baianaise? Representações da Bahia e do Brasil entre os produtores franceses**. In: MOURA, Milton (Org.). **A larga barra da baía**: essa província no contexto do mundo. Salvador: EDUFBA, 2011.

VON SIMSON, Olga. **O samba paulista e suas histórias**: textos, depoimentos orais, músicas e imagens na reconstrução da trajetória de uma manifestação da cultura popular paulista. 2008. Mimeografado.

WALTER, Roland. Mobilidade cultural: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional e transcultural. In: **Interfaces Brasil/Canadá**, Rio Grande. N. 8, 2008.

WEDEN, Catherine W. **Des migrations devenues planétaires**. L'Atlas des mondialisations. Le Monde, 2010.

WU, Chin-tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZALUAR, Alba. Exclusão e política pública: dilemas teóricos e alternativas de políticas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 12, n. 25, p. 29-48, out. 1997.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS. Rev. Cient.**, São Paulo, n. 1, v. 3, p.105-122, Jun. 2001.

ZONZON, Christine N. Capoeira africana, baiana, internacional. In: MOURA, Milton (Org.). **A larga barra da baía**: essa província no contexto do mundo. Salvador: EDUFBA, 2011.

Documentos e sites consultados

<http://www.abong.org.br/ongs.php>

<http://www.oragoo.net/o-que-e-carlismo>

<http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo>

<http://pontoapontobahia.wordpress.com/>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_da_Cidade_Joentino_Silva

<http://www.evolucaofrancesa.com.br/blog/lavage-de-la-madeleine/>

<http://amulherada.ning.com/>

http://www.sedes.salvador.ba.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=140&Itemid=28

http://www.sedes.ba.gov.br/pagina/centro_socialurbano

<http://www.bonjourbrasil.com/>

<http://www.autresbresils.net/>

http://www.fontenay-sous-bois.fr/no_cache/fr/actualites/evenements/resultat-en-savoir-plus/article/solidarite-internationale-1/index.html

<http://www.maisondemai.org/>

<http://brasuca-show.over-blog.com/>

http://www.berimbanda.com/portugues_index.html

<http://wikimapia.org/1172353/Bairro-Calabar>

<http://www.smec.salvador.ba.gov.br/.../liberdade.htm>

<http://www.projetoaxe.org.br/quemsomos.php>

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm

<http://www.geledes.org.br/acontecendo/noticias-brasil/variedades>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Madre_de_Deus_\(Bahia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Madre_de_Deus_(Bahia))

<http://positivoz.com/foradeorbita/?p=130>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>

http://www.baguncaco.se/Stiftelsen__1053.html

<http://www.stevebiko.wix.com>

<http://www.Balefolcloricodabahia.com.br/port/historico.html>

<http://www.carlinhosbrown.com.br/mosaico/trabalho-social/associacao-pracatum>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Forte_de_Santo_Ant%C3%B4nio_al%C3%A9m_do_Carmo

<http://www.jornalgrandebahia.com.br/materia.asp?id=33565>

<http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/1816>

<http://www.virada.net/solidarite.html>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Association_pour_1%27emploi_dans_1%27industrie_et_le_commerce

<http://www.virada.net/solidarite.html>

<http://www.obabrasil.com/groupe-bresilien.htm>

<http://ia.wikipedia.org/wiki/Capoeira>

APÊNDICE A
ROTEIRO DA ENTREVISTA/Brasil

1. Trajetória Familiar

- a) Qual a sua idade e escolaridade?
- b) Como você se classifica quanto à sua raça/etnia?
- c) Local de nascimento e moradia na Bahia?
- d) Qual a formação profissional dos pais e dos irmãos? Você tem algum artista na família?

2. Formação/Trabalho no campo da música

- a) Fale um pouco sobre como iniciou sua inserção/contato/carreira no campo da música/dança em Salvador. E qual (ais) a sua motivação?
- b) Como você define percussão/dança afro-brasileira?
- c) Qual a sua visão sobre os projetos sociais (percussão/dança) desenvolvidos pelos blocos-afro na formação de jovens no campo artístico? Qual a importância dessas entidades dentro da comunidade?
- d) Como você avalia a sua formação/conhecimento nesse campo?
- e) Fale um pouco sobre como tem sido as condições de trabalho nas bandas em que você atuou. Você contribuiu ou já contribuiu para a Previdência Social?
- f) Como você analisa a competitividade no mercado (cachê, contratos, shows)?
- g) No campo da música, homens e mulheres têm as mesmas oportunidades?
- h) Como você observa a questão das viagens para o exterior, realizadas pelos percussionistas/dançarinos?
- i) Na sua visão, o que faz a pessoa ter “sucesso” nessa área de música/dança?

3. Políticas públicas

- a) O que você acha das políticas públicas no campo da cultura, em particular em música/dança, no Brasil e na Bahia?
- b) Você já teve ou participou de algum projeto/ concurso/edital no campo da cultura?
- c) Como você avalia o papel e a importância do empresário na carreira do profissional da música/dança na Bahia e na França?

APÊNDICE B
ROTEIRO DA ENTREVISTA/FRANÇA

1. Trajetória Familiar

- a) Qual a sua idade e escolaridade?
- b) Como você se classifica quanto a sua raça/etnia?
- c) Local de nascimento e moradia na Bahia?
- d) Qual a formação profissional dos pais e dos irmãos?
- e) Você tem algum artista na família?

2. Formação/Trabalho no campo da música/dança - Brasil

- a) Fale um pouco sobre como iniciou sua inserção/contato/carreira no campo da música/dança em Salvador.
- b) Como você avalia a sua formação nesse campo?
- c) Como você fazia para encontrar trabalho em Salvador?
- d) Como você avalia a política cultural no campo da música/dança, no Brasil e na Bahia?
- e) No seu entendimento, quais são as maiores dificuldades para viver e trabalhar no Brasil, atualmente?

3. Formação/Trabalho no campo da música/dança - França

- a) Há quanto tempo você está na França?
- b) Fale sobre o local e condições de moradia na França.
- c) Fale um pouco sobre como iniciou sua inserção/contato/carreira no campo da música/dança na França.
- d) Fale um pouco como têm sido as condições de trabalho aqui na França (contrato, cachê etc.).
- e) No seu entendimento, quais as maiores dificuldades para viver e trabalhar na França atualmente?

4. Comparação das condições de trabalho no campo da música/dança Bahia/França

- a) Como você analisa a competitividade no mercado (cachê, contratos, shows) na Bahia e na França?
- b) Como você avalia o papel e a importância do empresário na carreira do profissional da música/dança na Bahia e na França?
- c) No campo da música, homens e mulheres têm as mesmas oportunidades na Bahia e na França?
- d) Na sua visão, o que faz a pessoa ter “sucesso” nessa área de música/dança, particularmente na Bahia e na França?

ANEXOS

ANEXO C

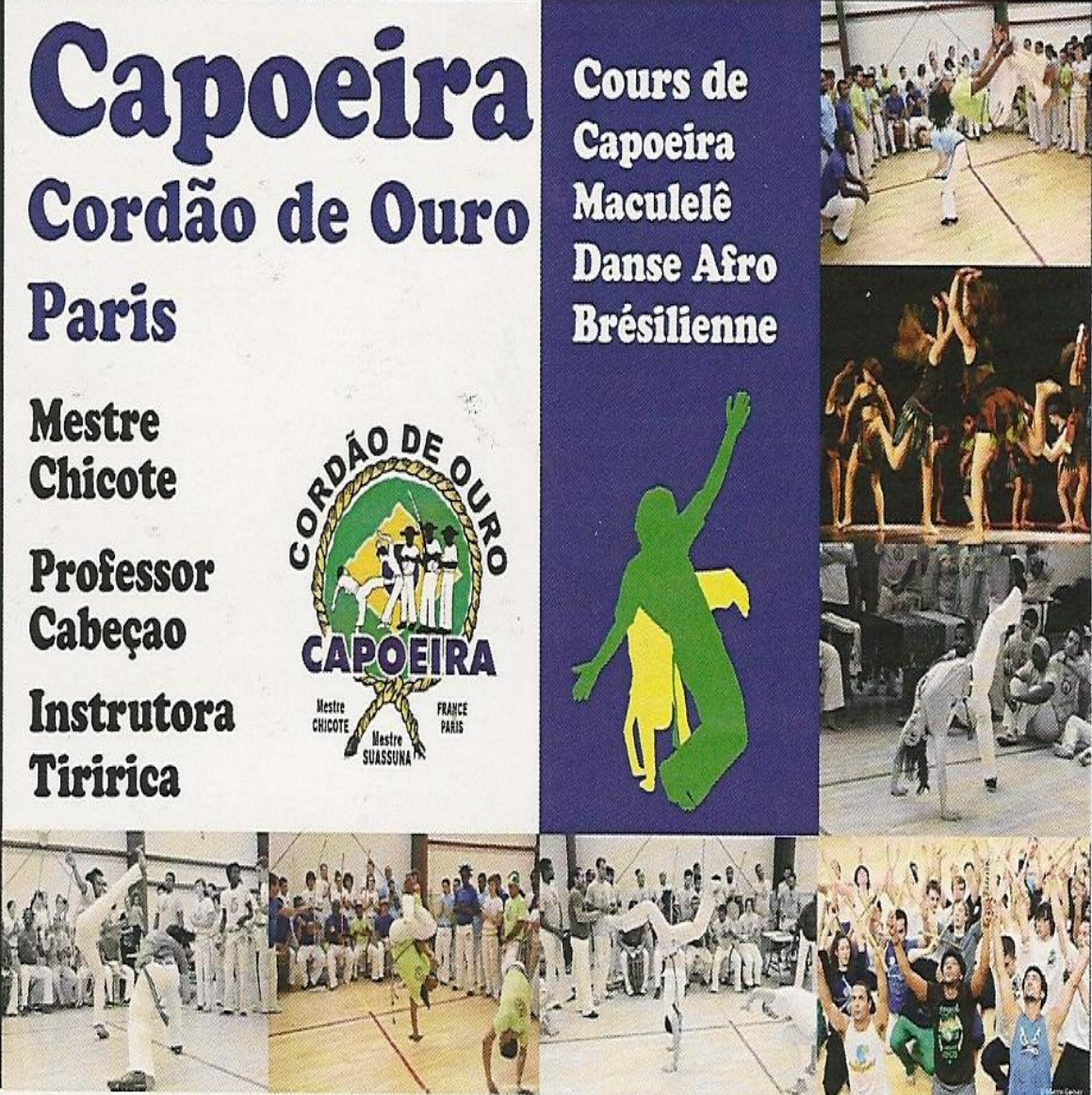

Capoeira
Cordão de Ouro
Paris

Mestre Chicote

Professor Cabeçao

Instrutora Tiririca

Cours de Capoeira Maculelê Danse Afro Brésilienne



capoeira@cdoparis.com
contact : 06 10 25 02 57 / 06 64 61 25 21

www.cdoparis.com

Folder de divulgação de Academias de Capoeira brasileiras em Paris. França, 2010.

ANEXO D



Festa brasileira realizada anualmente em Paris. *Lavage de La Madeleine*, França, 2010

ANEXO E



Festa brasileira realizada anualmente em Paris. *Lavage de La Madeleine*, França, 2010.

ANEXO F

COURS DE PERCUSSIONS ET DANSE BRÉSILIENNES

Batucada, Pagode, Samba-Reggae, Cavaquinho, Samba
*Cours, répétitions, prestations, masterclasses, voyage à Rio
Tous niveaux, tout âge*

Marivaldo Paim Jérôme Boumendil
Vanessa Santos Roberta Paim
Hatyla Gabriel
Rodrigo De Oliveira
Jean-Christophe Jacquin
Ledjane Edelman

www.sambacademia.com

Découvrez
l'univers du Samba
avec des artistes
professionnels !

Studio Bleu Babylone
32 rue du Capitaine Marchal
75020 Paris
M Pelleport, Gambetta
Contact: 06 22 23 82 05
jerome@sambacademia.com

Instruments
fournis par

Folder de divulgação de Curso de Percussão e Dança brasileiras em Paris. França, 2010.

ANEXO G



Material de divulgação de eventos, afixado no *Studio Simom* em de Paris. França, 2011.

ANEXO H



Carnaval de Paris 2011, organizado pela *L'Association Droit à la Culture*. França, 2011.

ANEXO I



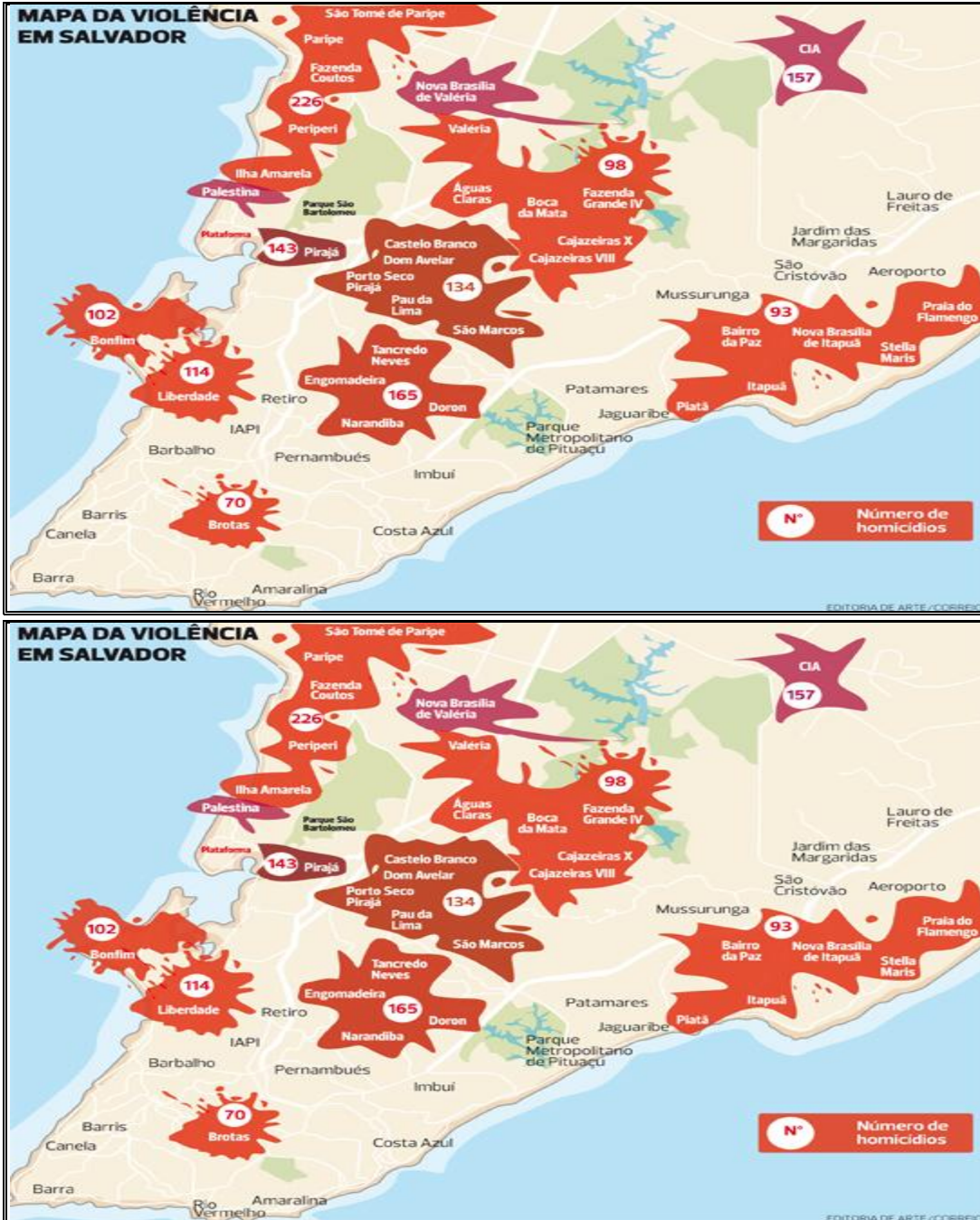
Carnaval de Paris 2011, organizado pela *L'Association Droit à la Culture*. França, 2011.

ANEXO J



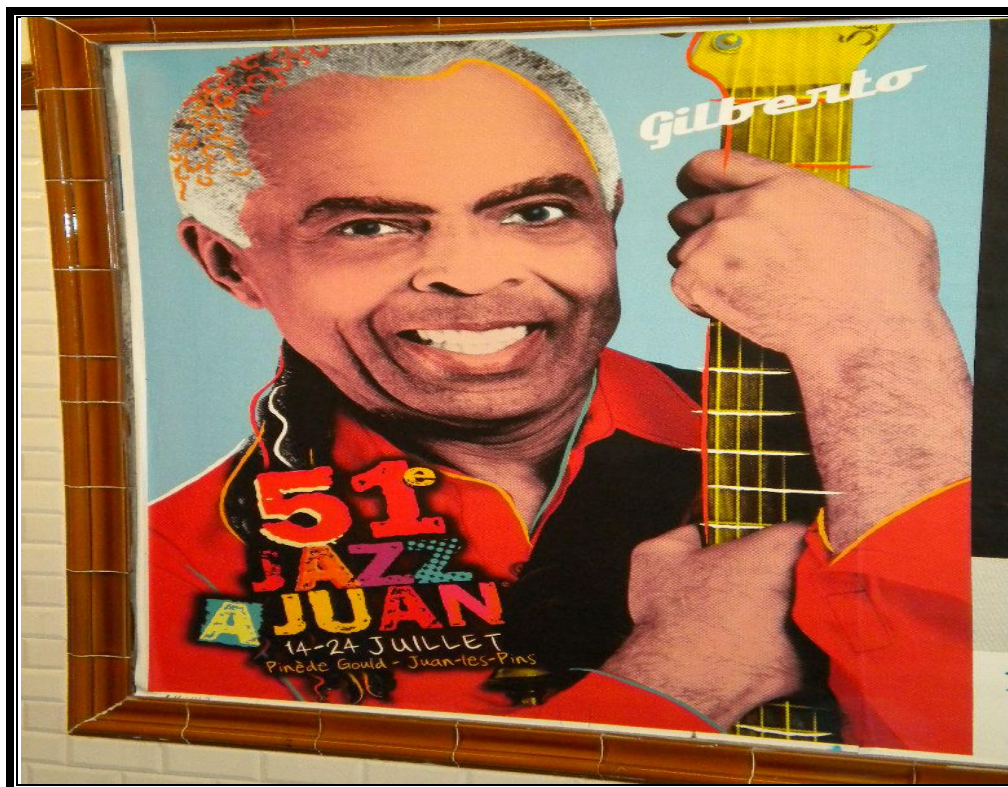
Batizado de Capoeira Academia Topázio, Paris, 2011.

ANEXO K



Fonte: Jornal Correio da Bahia, 2010.

ANEXO L



Peças publicitárias de divulgação de Shows do Cantor Gilberto Gil na França, 2010 e 2011.

ANEXO M



é possível reduzir os custos de envio para o Brasil*?

peut-on réduire ses frais d'envoi vers le Brésil* ?



entre 2 de novembro de 2009 e 31 de dezembro de 2010, redução na ile-de-france das tarifas para o Brasil.

oui! du 2 novembre 2009 au 31 décembre 2010, baisse en île-de-france des tarifs vers le Brésil.

quantia / montant €	preço / frais €	quantia / montant €	preço / frais €
€ 0.01 - € 50	8.50	€ 750.01 - € 1000	30.00
€ 50.01 - € 100	10.00	€ 1000.01 - € 1500	40.00
€ 100.01 - € 200	12.00	€ 1500.01 - € 3000	50.00
€ 200.01 - € 300	15.00	€ 3000.01 - € 5000	60.00
€ 300.01 - € 500	20.00	€ 5000.01 - € 7600	70.00
€ 500.01 - € 750	25.00		



western union est présent dans plus de 6 000 bureaux de poste

N° Indigo 0825 00 98 98

0.18 € TTC / MN

*Tarif réduit en vigueur du 2 novembre 2009 au 31 décembre 2010 pour des transferts d'argent à partir de l'île-de-France vers le Brésil, dans les bureaux de poste offrant le service Western Union (Les départements concernés sont : Paris, Seine-et-Marne, Yvelines, Essonne, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne, Val-d'Oise). Outre les frais de transfert, Western Union génère également des revenus à partir du change de devises. Veuillez-vous renseigner au guichet. Tarifs sujets à modification sans préavis. La Banque Postale - Société Anonyme à Directoire et Conseil de Surveillance au capital de 2 342 454 090 euros. Siège social : 115, rue de Sévres 75275 Paris Cedex 06 - RCS Paris 421 100 645 - code APE 6419Z.

transfert d'argent rapide et fiable dans le monde entier
transfert d'argent

Peça publicitária da Empresa Western Union. Revista Brazuca, An XII, France, 2011.

ANEXO N



Brasil Tropical
Maniobras
DINER SPECTACLE

présente

FELICIDADE

Informations & réservations
36, rue du Départ - 75015 PARIS - Tél. : 01 42 79 94 94 - Fax : 01 43 20 18 40
www.braziltropical.com

LE SOUVENIR INOUBLIABLE DE L'ÂME DU BRASILE !

En plein coeur de Paris, le Brasil Tropical vous entraînera dans la fête la plus connue du Brésil : le Carnaval de Rio ! Saveurs généreuses d'un diner typique, rythmes entraînants et charmes du spectacle vous transporteront sous les Tropiques ...!



Folder divulgação do show Restaurante Brasil Tropical em Paris. França, 2011

ANEXO O



Customização do traje de Carmem Miranda, Nice, 2011.