



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

MARYRLUCE DOS SANTOS CERQUEIRA

**QUEM METE DANÇA É ELA:
PROTAGONISMO FEMININO NO PAGODE BAIANO**

Salvador
2019

MARYRLUCE DOS SANTOS CERQUEIRA

**QUEM METE DANÇA É ELA:
PROTAGONISMO FEMININO NO PAGODE BAIANO**

Memória descritiva do vídeo-documentário "*Quem mete dança é ela: protagonismo feminino no pagode baiano*", apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Sergio Sobreira

Salvador
2019

À minha mãe Ednalva e à minha tia Jaci
por todo amor e exemplo de força.

AGRADECIMENTOS

Toda alegria que eu senti a cada nova etapa deste projeto pertence a muitos. Sem toda ajuda e amor que recebi, este trabalho não teria a menor chance de ter acontecido.

Agradeço a Deus por ter sido meu ponto de equilíbrio quando tudo parecia que ia sair do controle. À minha mãe, que nunca questionou os meus sonhos, que sempre me deu amor incondicional e é o maior exemplo de força que eu tenho. Tudo que conquisto é para você, mãe!

À minha tia Jaci, que é a minha segunda mãe desde sempre. Eu nem sei como conseguiria conquistar o que hoje tenho se não fosse o cuidado direcionado a mim. A alegria desse momento eu também dedico a você.

A Miler, que não me canso de reforçar, que é o maior exemplo de companheirismo que eu tenho. Quero conseguir retribuir todo o apoio que recebo e agradecer por embarcar nos meus sonhos como se fossem seus.

Às minhas amigas, Letícia Mota e Paula Lima. Vocês são incentivadoras de tudo isso. Se hoje escolhi falar sobre o meu lugar no mundo, é porque vocês nunca me deixaram esquecer o quão rico ele é. Obrigada pela década de amor, diversão e trocas.

Aos meus amigos que me acompanham diariamente, que compartilham as angústias, as gargalhadas, os momentos de raiva e que não me deixam só. A todos do “Não sei fazer isso”, do “Futebol de Sábado”, do “Carla, me dá carona?” e do “Maria Bonita”, meu muito obrigada.

A Sergio Sobreira, que, mais uma vez, aceitou estar do meu lado para fazer este trabalho acontecer. Ter contado com você, com sua atenção, com seus ensinamentos e com seu carinho foi fundamental nessa etapa.

À Faculdade de Comunicação da UFBA, por me transformar, enquanto pessoa e profissional. Se com a maturidade que tenho hoje tivesse que escolher novamente onde estudar, minha escolha não seria diferente.

À Rita Borges, por ter sido uma das grandes responsáveis pelo aprendizado nos últimos dois anos e por ter, junto com a Comunicação Interna da Coelba, me mostrado que as experiências com o jornalismo são muito mais encantadoras do que eu imaginava.

À DNA for Marketing, pela oportunidade de adquirir novos conhecimentos e por me apresentar tanta gente legal.

Às dançarinas que participaram deste projeto, por aceitarem contar suas histórias e me proporcionarem tantas descobertas e alegrias em um momento de tanta tensão que é o da produção do trabalho de conclusão de curso. Aos pesquisadores, que deram tanta atenção e se dispuseram a contribuir com esse projeto.

A todos que de alguma forma foram responsáveis pela entrega deste trabalho: eu sou extremamente grata a vocês!

“Sou uma contadora de histórias. Me interessa a tessitura da vida, não as teorias, porque a teoria achata as pessoas, as torna planas. Por isso não leio sobre teoria de gênero, leio histórias sobre as pessoas.”

Chimamanda Ngozi Adichie

RESUMO

Este trabalho se propôs a dar visibilidade à atuação das dançarinas de pagode baiano, reconhecendo o papel de protagonista que as mulheres ocupam nessa indústria musical. O debate sobre o tema ocorre no vídeo-documentário *Quem mete dança é ela: protagonismo feminino no pagode baiano*, que conta com o depoimento de três dançarinas do ritmo e a participação de pesquisadores das áreas de dança, música (pagode baiano) e dos estudos de gênero. Os argumentos que justificam a pesquisa, elencados neste memorial descritivo, partem dos relatos históricos que evidenciam a importância da atuação das primeiras dançarinas de pagode baiano, inseridas no grupo É o Tchan, para o alcance e sucesso nacional do ritmo. No entanto, desde aquele período até os dias atuais, bailarinas são estigmatizadas por conta da atuação profissional e da sua condição de mulher. Nesta pesquisa, o conceito de poder é acionado e reforça a tese das dançarinas de pagode baiano enquanto protagonistas, inseridas em um processo diário de ocupação de espaços e reafirmação da autonomia. Neste material, ainda são abordadas questões sobre as heranças históricas, étnicas e sociais que reforçam o preconceito endereçado ao ritmo e que é refletido no julgamento feito às dançarinas. Além disso, são aqui descritas as etapas práticas do processo de construção do documentário.

Palavras-chave: protagonismo; pagode baiano; dançarina; mulher; poder; visibilidade.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Curva dramática clássica	50
Figura 2 - Marca do trabalho Quem mete dança é ela	55

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

FACOM	Faculdade de Comunicação
UFBA	Universidade Federal da Bahia
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	10
1.1 JUSTIFICATIVA.....	12
1.2 OBJETIVOS.....	16
1.2.1 Objetivo geral.....	16
1.2.2 Objetivos específicos.....	16
1.3 OBJETO.....	17
2. ASPECTOS TEÓRICOS.....	18
2.1 O PAGODE BAIANO E A MULHER NA PERSPECTIVA DO PODER.....	18
2.1.1 O precursor do pagode baiano, as matrizes culturais do ritmo e o papel das dançarinas.....	18
2.1.2 Gênero, poder e protagonismo.....	22
2.2 VÍDEO-DOCUMENTÁRIO	27
2.2.1 O documentário.....	27
3. PRÉ-PRODUÇÃO.....	30
3.1 PERSONAGENS.....	31
3.1.1 Nadir Nóbrega.....	32
3.1.2 Amitra Burak.....	33
3.1.3 James Martins.....	35
3.1.4 Karoline Ribeiro.....	35
3.1.5 Edilene Alves.....	36
3.1.6 Tamiz Oliveira.....	38
4. PRODUÇÃO.....	40
4.1 ORGANIZAÇÃO.....	40
4.2 GRAVAÇÕES.....	42
4.3 IMAGENS DE COBERTURA.....	47
4.4 PÓS-PRODUÇÃO.....	48
4.5 DECUPAGEM E ROTEIRO.....	49
4.6 EDIÇÃO.....	50
4.6.1 Recursos narrativos.....	51
4.6.2 Escolha do nome.....	53
4.7 MARCA.....	54
4.8 ORÇAMENTO.....	56
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61

1. APRESENTAÇÃO

A tensão causada pela pergunta “mas você dança pagode?”, quando feita à mulheres, sempre me deixou intrigada. O incômodo se dava não por desconhecer o julgamento de “música de péssimo gosto” apresentado ao ritmo baiano, mas por entender que na pergunta – nada inocente –, quando feita a mulheres de determinados espaços sociais, era realizada e recepcionada como se ela estivesse fazendo um desfavor à causa e luta feminista, ao mesmo tempo em que o questionamento associava instantaneamente o caráter de ingenuidade e alienação à mulher indagada.

Quando a pauta é levada para o universo empresarial do pagode baiano e as representantes da vez são as profissionais que fazem parte dos balés dessas bandas e grupos, o cerne da questão se torna ainda mais grave e o tom de preconceito menos sutil. Tais artistas não recebem sequer o privilégio de serem questionadas e ouvidas, e têm o seu julgamento realizado, rapidamente, em última instância: são tratadas como mulheres alienadas e alheias ao seu próprio querer, sentenciada a viver sob o estigma da “mulher de menor valor”.

Algumas correntes feministas atuam como se pudessem interferir nas escolhas das mulheres, ditando o que elas poderiam ou não fazer e se colocando em um “lugar de superioridade” em relação ao poder de decisão que elas têm sobre sua própria vida, a exemplo do que determina a Lei 12573/12, conhecida como “Lei Antibaixaria”, que proíbe a execução de algumas músicas por terem seus conteúdos considerados – pela interpretação de determinado grupo – como ofensivas às mulheres¹. Dessa

¹ A “Lei Antibaixaria” foi um projeto proposto pela deputada estadual Luiza Maia (PT/BA), no qual proíbe o poder público de contratar artistas que “apresentem músicas que desvalorizem, incentivem a violência ou exponham as mulheres a situação de constrangimento”. Inicialmente, o projeto também previa a proibição de coreografias que pudessem ser ofensivas às mulheres, parte que foi retirada sob alegação de que a fiscalização seria difícil. As polêmicas em torno da lei surgem também em razão do efeito negativo que teria na contratação de bandas de pagode baiano, ritmo popular entre os mais pobres, o que levou à interpretação de que a lei reforçava, na verdade, o preconceito ao gênero musical. Tamiz Oliveira, uma das entrevistadas do documentário deste projeto, traz a reflexão do parágrafo referente a esta nota de rodapé em seu depoimento em vídeo.

maneira, haveria um processo de censura antes mesmo que se pudesse escolher escutar e/ou dançar aquela composição.

Mas não estariam os feminismos reivindicando pelo empoderamento feminino, conceito que remete à tomada de consciência da mulher em relação ao seu poder? E como descreve Marcela Lagarde, "o poder como fato positivo é a capacidade de decidir sobre a própria vida" (1993, p.154 apud COSTA, 1998, p. 19). Partindo desse pressuposto, qual o motivo para que determinadas vertentes do estudo vissem a mulher inserida no cenário do pagode baiano como menos atentas a essas questões?

Reflexões mais rasas apontam, quase como causa principal, a objetificação e sexualização da mulher nas letras das músicas do pagode baiano, e por isso elas estariam numa posição de alienação. No entanto, podemos considerar inexistentes² os estudos sobre a recepção, que tragam mulheres que consomem o ritmo – seja como dançarina profissional ou como público – como fontes primárias, e centrais, para as pesquisas, dando, elas mesmas, os seus pareceres e compartilhando as percepções enquanto agentes dessa indústria.

Mulheres negras e provenientes, em sua maioria, das periferias, tendem a ocupar a posição de dançarinas desses grupos, assim como fazem parte do perfil do público que majoritariamente consome esse ritmo (isso pode ser constatado a olho nu em qualquer foto de show ou presença em apresentações de bandas de pagode). Mas as críticas negativas por conta da atuação são válidas para mulheres de qualquer classe social, cor de pele e região de onde ingressar na área.

O presente trabalho tem como objetivo dar visibilidade à essas mulheres que, dentro do universo do pagode baiano, constituído majoritariamente por homens, se

² Durante a investigação para produção desta pesquisa, não foi encontrado nenhum estudo que tivesse como interesse a percepção/relação da mulher em torno do ritmo, trazendo o depoimento delas condutor da produção de conhecimento.

apresentam como maioria na atuação com dança. Dessa forma, se propõe a apresentar o papel de protagonismo que elas têm na atuação.

Por ser uma questão pouco abordada e, por isso, de desconhecimento da maioria, a profissão e atuação das dançarinas de pagode baiano é cercada de preconceitos, e dois são centrais: o tipo de música executada, já cercada de críticas pelo conteúdo de algumas das suas letras e; o uso do corpo como instrumento para fazer arte.

A escolha do formato para alcançar o objetivo deste projeto foi o de vídeo-documentário, o que possibilitou desenvolver o trabalho de apuração, que tanto me encanta no jornalismo, sob a intenção de dar, literalmente, voz e cara para as mulheres que são as protagonistas deste trabalho, além do desafio de experimentar uma nova possibilidade de atuação na formação por meio do audiovisual.

É importante reforçar que esta produção não tem a pretensão dar conta de todas as questões e discussões que envolvem a atuação dessas mulheres no corpo de baile das bandas e grupos de pagode baiano. Mas, sim, dar início a um trabalho que dê visibilidade ao tema, abordando conteúdos mais gerais por meio de entrevistas com fontes primárias e com foco no protagonismo, modelo que, até então, não havia sido produzido – nem com o mesmo formato, nem com a mesma temática.

Por se tratar de um trabalho pioneiro, a produção foi realizada trazendo elementos e a participação de pesquisadores da música, dança e dos estudos de gênero.

1.1 JUSTIFICATIVA

Desde que ingressei no curso de jornalismo, uma das minhas inquietações – precoce, confesso – era sobre a escolha do tema do TCC. Tinha em mente que precisava ser algo que eu gostasse, mas que também trouxesse alguma

contribuição relevante, seja para a academia (aqui sendo bem pretensiosa) ou para algum grupo social.

Inicialmente a ideia foi de realizar uma monografia que abordasse algum aspecto do pagode baiano. O tema ficou, por muito tempo, apenas no campo das ideias, porque passei a nutrir um medo de ter o objeto de estudo “rejeitado” durante a avaliação. O receio se justificava pelas já tão duras críticas em torno do pagode baiano, principalmente relacionadas a algumas de suas letras, avaliadas como “pobres” em sua composição, de temáticas machistas e/ou de apologia à violência. Por conta desse receio, abri mão da ideia por um longo período.

Mas a minha vontade de abordar o tema não era motivada por uma mera curiosidade de alguém alheio àquele ritmo: tratava-se de uma estrutura musical que que tinha atravessado a minha infância, adolescência e perdurava pela vida adulta, levando em consideração a minha existência enquanto mulher negra e de origem periférica.

“As universidades públicas precisam aprender com os alunos cotistas, alunos para os quais elas não foram projetadas”. Meses antes de ter que, definitivamente, escolher o tema deste trabalho, a frase dita por uma amiga na tentativa de não me fazer desistir do tema em torno do pagode baiano, passou a ecoar.

Sair de determinados espaços sociais e ingressar na universidade pública faz com sejamos engolidos por temas que ali são pulsantes e necessários, em contrapartida, e quase que imperceptivelmente, podemos nos afastar de discussões que têm a mesma intensidade no “nosso lugar” à margem do centro, a ponto de nos fazer ter medo de abordar o assunto.

Mas toda essa tese sobre a importância do tema precisava ser sustentada. Dei início à pesquisa, na pretensão de amadurecer a ideia de produzir uma monografia sobre o pagode baiano ou abrir mão dela de uma vez por todas. Dentro das indicações de bibliografia realizadas por Paula Lima, a mesma amiga que me incentivou a não

desistir do tema, começo a leitura do livro de Clebemilton Nascimento, o *Pagodes Baianos entrelaçando sons, corpos e letras* (2012).

Trata-se de um dos estudos mais consistentes e uma das principais referências sobre a produção de pagode baiano, que tem como objetivo analisar de que modo as mulheres são representadas e retratadas nas composições do ritmo; como se dá a relação entre a produção musical, letra e gênero.

O livro de Nascimento surge do desdobramento da sua dissertação entregue no Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia (PPGNEIM/UFBA) e, apesar do pioneirismo, me fez questionar o fato de não elencar mulheres (justamente o grupo que é estudado) entre suas fontes primárias. Esse incômodo se apresenta como gatilho principal para a escolha do recorte deste trabalho.

A inquietação que surge a partir do trabalho de Nascimento (2012) se dá pelo fato da pesquisa tentar atrelar as questões de representação da mulher nas letras de pagode, abordando a história do ritmo e questões de gênero, que são complementadas com a contribuição de fontes primárias, como compositores, cantores, músicos e produtores do pagode baiano. No entanto, mulheres, que também compõem essa esfera de produção do ritmo, não são entrevistadas nesse processo e a leitura dos dados é feita a partir das percepções e contribuições masculinas.

Nessa brecha, percebo a necessidade de dar visibilidade ao grupo de mulheres que fazem parte, ativamente, dessa indústria predominantemente masculina: as dançarinas de pagode. A ideia de dar visibilidade às bailarinas surge do reconhecimento que o próprio Nascimento (2012) faz sobre a importância delas no sucesso que alcançou o pagode baiano.

“[O Gera Samba] Formado apenas por músicos, provinha de uma proposta despretensiosa e não tinha noção da dimensão espetacular e dos rumos que o

grupo tomaria com a entrada dos dançarinos” (NASCIMENTO 2012, p. 64). O autor complementa, em outro trecho, a constatação que é reforçada pela fala de um dos integrantes da formação original do grupo que depois viria se chamar *É o Tchan*:

com base no próprio samba de roda do Recôncavo, suas performances envolviam música, dança e teatralidade e a intensa participação do público em apresentações e festas, programas de televisão e shows, e a incorporação de dançarinas(os), especialmente, a participação de Carla Perez, contribuiu sobremaneira para uma maior visibilidade midiática do grupo (NASCIMENTO, 2012, p. 64-65).

Apesar da contribuição para a repercussão midiática que proporcionou ao grupo, a performance das dançarinas foram (e ainda são) alvo de críticas negativas, o que recai sobre quem as executa, principalmente, como julgamento pessoal.

Do julgamento recorrente, que as apontam como alienadas, ao rótulo de “piriguete”, as mulheres que ocupam esse espaço de protagonismo na dança do pagode baiano vivem sob constante desvalorização, dos tempos passados aos modernos, reforçados pela condição do sexo, mesmo diante das conquistas das mulheres e dos avanços feministas e de gênero.

Após elencar alguns aspectos pessoais, sociais e teóricos, julguei como necessário e relevante propor um produto fruto da investigação e da participação central das dançarinas de pagode baiano. Entre os quais se destacaram: a minha relação com esse tipo de dança; a constatação do papel importante ocupado pelas mulheres para o sucesso do ritmo; a falta de visibilidade dada às dançarinas; a estigmatização da profissão; o preconceito em torno desse tipo de dança; e o incômodo observado e vivenciado pelas mulheres diante do questionamento sobre o consumo do ritmo. Do ponto de vista teórico, o trabalho ganha sustentação: em razão do valor-notícia de atualidade (WOLF, 2001), considerando o agendamento das discussões sobre gênero e as lutas feministas; do valor-notícia de proximidade (WOLF, 2001), por se tratar de uma música de forte consumo local; e pela possibilidade de ser uma mulher a contribuir com o campo de pesquisa (levando em consideração a quantidade mínima de conteúdos produzidos por mulheres nessa perspectiva).

A escolha do formato foi uma sugestão do professor Sergio Sobreira, acolhida por mim em razão do desafio pessoal que representou e, mesmo tendo em vista a falta de experiência em projetos do tipo, acreditei que seria a melhor maneira de alcançar os objetivos propostos.

Na posição de mulher, negra, de raízes periféricas e que tem a oportunidade de levar essa discussão para dentro da academia, espero ter contribuído para a abertura de espaço de novas pesquisas em torno do tema e desse “lugar no mundo”. Mas, independente dos resultados posteriores à esse trabalho, acredito já ter alcançado, dentro das minhas possibilidades, um dos objetivos inerentes à qualquer escolha que eu viesse a fazer para finalizar esse ciclo da graduação: ter contribuído para a causa de um grupo – fisicamente, culturalmente e geograficamente tão ligado a mim.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo Geral

Produzir um documentário que abordasse o protagonismo das mulheres dançarinas de pagode baiano, de modo que elas compartilhassem as suas vivências e pontos de vista sobre a atuação nesse universo da música/dança.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Fazer um paralelo entre as falas das dançarinas entrevistadas e as pesquisas do campo da música (pagode baiano), da dança e dos estudos de gênero sobre a mulher;
- visibilizar as dificuldades relacionadas à atuação das dançarinas de pagode baiano;
- valorizar a atuação das mulheres dançarinas de pagode baiano;

- produzir conteúdo primário para futuras pesquisas com essa abordagem.

1.3 OBJETO

O objeto é o vídeo-documentário “Quem mete dança é ela: protagonismo feminino no pagode baiano”, que traz os relatos de três dançarinas de pagode baiano sobre suas vivências, dificuldades, positivities e ponto de vista sobre a atuação da mulher no universo do ritmo, que é composto majoritariamente por homens. Há a contribuição de pesquisadores das áreas de música baiana, dança e estudos de gênero e feminismos.

2. ASPECTOS TEÓRICOS

2.1 O PAGODE BAIANO E A MULHER NA PERSPECTIVA DO PODER

2.1.1 O precursor do pagode baiano, as matrizes culturais do ritmo e o papel das dançarinas

Entre os anos 80 e 90, a produção musical realizada na Bahia passa a usufruir dos avanços tecnológicos disponíveis e da abertura do mercado para os novos segmentos que pôde ser observado no país, elementos que possibilitam o ganho de visibilidade da axé-music, denominação dada aos produtos musicais de origem baiana, e que não representa um ritmo em si (NASCIMENTO, 2012, p. 55).

Aquelas configurações do cenário musical permitiram o surgimento de pequenas gravadoras, entre quais se destaca o estúdio WR, que se especializou na gravação e produção de diversas vertentes da música baiana, assumindo uma posição de relevância no estado.

Em meio às produções de música afro e de trio, uma banda de pagode se torna o maior sucesso de vendas da década de 90, que corresponde ao intervalo entre os anos 1995 e 1999: o É o Tchan. Na verdade, é o Gera Samba, o primeiro nome que batiza o grupo, que dá início ao movimento industrial denominado pagode baiano, e que, diferente do movimento do axé-music, é considerado um ritmo de fácil identificação.

A trajetória do Gera Samba começa no final dos anos 80, com com a realização de ensaios em clubes da região da Rua Carlos Gomes, Largo Dois de Julho e Largo do Campo Grande, em Salvador, locais antes frequentados pelas elites (Fantoques da Euterpe, Cruz Vermelha, Comercial), mas que naquele momento, já decadentes, haviam se tornado espaços dirigidos às populações de bairros mais populares.

Quando começava a escalada de sucesso, o grupo passa por mudanças decorrentes da dissidência de alguns componentes e da descoberta da existência de outra formação musical com o nome “Gera Samba”, para o qual já havia registro comercial. É nesse momento que o sucesso vira um fenômeno estrondoso, uma verdadeira “febre” que toma conta do país de ponta a ponta (em meados dos anos 90), quando passa a se chamar É o Tchan, nome que tem origem no primeiro e polêmico sucesso musical da banda, a composição “Segura o Tchan”. A trupe (LEME, 2001) ganha visibilidade em meio a polêmicas relacionadas às suas letras com duplo sentido – a exemplo do sucesso de Na boquinha da Garrafa –, do apelo à sexualidade e da performance teatral e de dança.

A atuação das bailarinas é, inclusive, apontada como elemento responsável pela visibilidade midiática que grupo e o ritmo conquistou. Em depoimento para a pesquisa de Clebemilton Nascimento (2012), um dos integrantes³ da primeira formação do grupo admite que

Os dançarinos contribuíram muito porque foi aí que começamos a fazer músicas com coreografias; então, foi essencial os dançarinos com a gente porque senão a gente não poderia fazer músicas com coreografias, não ia dar para o pessoal fazer e acontecer, para o público que estava lá em baixo aprender e lançar moda (2012, p. 64).

Carla Perez e Débora Brasil foram as primeiras a ocupar as posições de dançarinas⁴ do É o Tchan, suscitando um fenômeno, até então, inédito no universo da música: o corpo de dança conquistou mais destaque que os vocalistas, nos palcos e fora deles.

Na época de Carla Perez, até os próprios componentes da banda sentiam-se preteridos nas apresentações em TV (em programas populares como os de Faustão, Gugu etc.), pois somente Carla Perez era focalizada e entrevistada. Mesmo com a saída de Carla, a força dessa construção permanece incorporada na performance da banda (com as novas bailarinas escolhidas em rede nacional, no

³ Nascimento não identifica os entrevistados pelo nome, indicando apenas a qual banda pertenceria e/ou qual função era desempenhada na indústria musical.

⁴ Jacaré, dançarino e coreógrafo, era o terceiro integrante do corpo de baile do grupo. Além dele, faziam parte da formação dos “anos de ouro” do É o Tchan: dois vocalistas, Compadre Washington e Beto Jamaica, e um dezena de músicos.

popular Programa do Faustão, produzido pela TV Globo) (LEME, 2001, p. 50).

Assim como o grupo foi ajustado para atender “às condições da indústria musical” (NASCIMENTO, 2012, p. 68), tornando-se um produto midiático, a imagem das dançarinas também passou a ser capitalizada. Em consequência, Carla Perez, especialmente, despontou como marca associada à promoção de calçados, produtos da indústria alimentícia, da beleza, tecnologia e brinquedos.

O que é polêmico e alvo de críticas na música e na dança do pagode baiano tem características que retomam as heranças da cultura afro-brasileira, heranças essas que podem ser entendidas sob a perspectiva de “matrizes culturais”, termo cunhado por Jesús Martín-Barbero (1997). Entre tais heranças está o lundu, manifestação inicialmente de dança, mas também musical, presente desde o século XVIII nas comemorações dos povos negros escravizados. O batuque e canto coletivo que instigavam o corpo (LEME, 2001), foi considerado pelo discurso hegemônico como “licenciosa, vulgar e obscena”, por ter um caráter satírico, de humor e com duplo-sentido, que traziam uma abordagem de temáticas negras (LEME, 2003, p. 83). No sentido melódico, a principal característica estava na rítmica contramétrica, elemento que também pode ser observado no samba-de-roda do Recôncavo. Para Leme (2003), a contrametricidade seria a responsável por “uma espécie de ‘conflito’ estético auditivo, que se apazigua através do corpo” (p. 71), ou seja: a maneira de restaurar o equilíbrio seria a manifestação por meio da dança.

É importante citar que, no século XIX, após passar por hibridizações, o lundu veio a ser consumido pela aristocracia e se estabeleceu como um gênero de salão, assumindo, com o tempo, a função do teatro musicado, que era o principal entretenimento da classe média que se formava no Rio de Janeiro (LEME, 2001). Além disso, foi o ritmo matriz do surgimento de gêneros como o maxixe no início do século XX.

Além do lundu, a tradição do samba-de-roda e a chula do Recôncavo são outras marcantes influências da produção do pagode baiano (NASCIMENTO, 2012, p. 56),

presente em seus arranjos musicais e, principalmente, indissociáveis do *ethos* dos primeiros integrantes e idealizadores da formação original do É o Tchan (grupo considerado precursor do ritmo), como relata Wesley Rangel, produtor fonográfico do grupo e dono do mais importante estúdio de gravação da Bahia nos anos 90, o WR, em entrevista à Leme (2001).

Dessa forma, o pagode baiano é entendido como um ritmo híbrido, com intervenções – para além das já citadas – da música eletrônica, do pop e do funk (NASCIMENTO, 2012) e que teve a dança como característica imprescindível para o alcance do seu sucesso.

Na pesquisa realizada por Leme (2003), a autora desenvolve a tese que denomina de “vertente maliciosa”, na qual enquadra as músicas populares⁵ de matriz afro-brasileira, carnavalescas, com características rítmicas que corroboram para a intensa conexão entre letra e dança, com composições que trabalham o duplo sentido – em sua maioria humorístico – e que têm os seus significados reforçados pela execução da dança de “coreografias” sensuais instigadas pela contrametricidade do ritmo.

A contra-métrica presente no gênero das músicas é também chamada de síncopa, que, segundo Sodré (1998 apud NASCIMENTO, 2012), é caracterizada pelo prolongamento de um tempo forte em um tempo fraco e, está presente na música negra como elemento responsável por conservar a matriz rítmica das músicas após incorporação com a música europeia. O que é mais importante explicitar nesse sentido é que, o autor explica que o espaço criado pela síncopa é preenchido pelo corpo dançante e, mais uma vez, reforça a dança como aspecto indissociável desse tipo de música; reforça a teoria dos “ritmos que provocam o corpo” (LEME, 2003, p. 152).

⁵ Leme (2003) inclui na formulação dessa tese as músicas mapeadas no Brasil desde o século XVII, com as obras do poeta baiano Gregório de Matos Guerra, cujo versos satíricos lhe renderam a censura e deportação.

Levando em consideração a tese de que o corpo é provocado pela música e os aspectos que levaram à consolidação da banda É o Tchan, muito em função das coreografias executadas pelas dançarinas, esses aspectos motivaram a crítica a reduzir o gênero do pagode baiano ao que chamaram de “bunda music”, enfatizando apenas a performance das dançarinas e desconsiderando o estrondoso sucesso do ritmo no período, a exemplo da marca de 10 milhões de discos na década (GUERREIRO, 2000 apud LEME, 2001). Dessa forma, objetificam os corpos femininos, minimizam o valor da figura da mulher ali presente, visto que denominam o “contexto do espaço de trabalho” no qual ela está inserida de forma pejorativa – justamente pelo fato dela estar naquele lugar–, invisibilizando/descredibilizando a sua atuação enquanto profissional.

2.1.2 Gênero, poder e protagonismo

A utilização do conceito de gênero surge no final dos anos 70 como temática pertencente à área dos estudos feministas, sendo considerado um avanço significativo no enfoque teórico-metodológico. O surgimento da teoria influencia diretamente na interpretação e definição de “mulher”, que deixa de ter um sentido único.

Desse modo, os estudos de gênero adotam a definição de construção social de identidades sexuais em oposição ao determinismo biológico para a compreensão do que é ser mulher. Há uma desnaturalização do feminino e masculino, além de suscitar interpretações menos engessadas sobre as relações entre os gêneros e as causas da opressão de um sobre outro.

Ainda na década de 70, os estudos feministas incluem em suas discussões a categoria do patriarcado, que aborda o domínio e a opressão do homem sobre a mulher em função da sua sexualidade e condição de reprodutora (ESCANDÓN, 1992 apud COSTA, 1998). Tal percurso de pesquisa possibilitou a investigação das relações sociais, econômicas e políticas que se entrelaçam nos estudos de gênero.

Um dos artifícios da dominação patriarcal está na estratégia de reduzir a mulher à posição de objeto sexual que, aliado a outra categoria presente nos estudos feministas, a do capitalismo, reforçam a posição e o sistema de poder masculino.

Apesar da inclusão dessas novas perspectivas, os estudos feministas ainda não davam conta das diferenças dentro da categoria, partindo de um modelo hegemônico branco-hétero-burguês (SCOTT, 1992). Nesse sentido, há uma mudança de enfoque nos estudos, que tinham como objeto central a “mulher” (no singular), o que as inseriam em um único contexto de “mulher ideal”. As pesquisas passam a adotar o conceito de “mulheres”, de modo que suas particularidades, a exemplo de raça, cor e classe social, passam a ser consideradas.

No intuito de compreender o recorte deste trabalho, é importante trazer o conceito de interseccionalidade cunhado pela filósofa negra estadunidense Kimberlé Crenshaw (1994), que versa sobre as diferenças dentro da diferença, quando observa como os marcadores sociais raça e gênero influenciam nas experiências de mulheres, inclusive no sentido da opressão que se desenha de forma diferente quando comparada à sofrida pelas mulheres brancas.

Essas diferenças influenciam na forma como cada mulher vê e vivencia o mundo, de modo que o conceito de interseccionalidade reivindica outras subjetividades das mulheres e a intersecção entre diversos marcadores sociais.

[...] mulheres de cor, mulheres judias, mulheres lésbicas, mulheres trabalhadoras pobres, mães solteiras, foram apenas algumas das categorias introduzidas. Todas desafiavam a hegemonia heterossexual da classe média branca do termo “mulheres”, argumentando que as diferenças fundamentais da experiência tornaram impossível reivindicar uma identidade isolada (SCOTT, 1992, p.86).

No contexto das mulher que dançam pagode, é importante entender esse conceito por se tratar de uma realidade específica e com um perfil sociocultural e étnico que, na maioria dos casos, se aproxima: trata-se de mulheres negras, provenientes de bairros periféricos, oriundas de famílias pobres, diariamente em contato com os

produtos culturais da localidade em que vivem, no caso, a música popular produzida na Bahia.

É interessante sinalizar que neste trabalho as fontes primárias não são compostas, exclusivamente, por mulheres que se enquadram em 100% dos aspectos acima citados, mas que, por objetivar dar visibilidade às dançarinas de pagode baiano, considere importante cruzar e comparar as falas de mulheres de realidades diferentes que têm como intersecção a atuação enquanto profissionais de uma mesma área. Porém, será possível perceber que as falas ganham perspectivas diferentes, e se apresentam até como um ponto de tensão, quando o marcador social raça é evidenciado⁶.

Os efeitos da dominação capitalista-patriarcal são observados pela – e sobre – as mulheres brancas e não brancas e, encontram na dicotomia público/privado o reforço de suas características. Esse aspecto de oposição, na prática, coloca como não complementares os lugares rua e casa, que demarcam, sob a perspectiva patriarcal, o que é “lugar de homem” e “lugar de mulher”, de modo que a atuação da mulher esteja restrita ao ambiente e às atividades domésticas.

No movimento de reivindicar espaços não ocupados por mulheres e poder, na perspectiva foucaultiana, é que surge o conceito de empoderamento. O termo, exaustivamente utilizado nas últimas duas décadas, é visto com desconfiança por algumas correntes feministas e já é acometido pelo esvaziamento de sentido por conta do seu uso indiscriminado, como pontua Sardenberg (2006), mas ainda preserva na sua essência a relevância do que representa nas conquistas das mulheres.

O conceito surge da “*praxis*”, sendo utilizado por ativistas feministas e movimentos de base, para depois ser incorporado ao campo das pesquisas (AITHAL, 1999 apud SARDENBERG, 2006). Ao longo do tempo, o discurso foi sendo apropriado por outras vertentes e, paulatinamente, perdendo o caráter político primário.

⁶ Duas das três dançarinas entrevistadas são mulheres negras.

No entanto, dentro dos estudos feministas, a denominação “empoderamento” é conceituada como o processo de questionar as relações de poder, como define Batliwala:

O termo empoderamento se refere a uma gama de atividades, da assertividade individual até à resistência, protesto e mobilização coletivas, que questionam as bases das relações de poder. No caso de indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero, o empoderamento começa quando eles não apenas reconhecem as forças sistêmicas que os oprimem, como também atuam no sentido de mudar as relações de poder existentes. Portanto, o empoderamento é um processo dirigido para a transformação da natureza e direção das forças sistêmicas que marginalizam as mulheres e outros setores excluídos em determinados contextos (1994, p. 130).

Apesar da definição apresentada, não existe um consenso quanto ao significado do termo entre as diferentes correntes feministas, porém existem alguns pontos de convergência em todas as vertentes. Os aspectos comuns foram elencados por Sarah Mosedale (2005, p. 243-249 apud SARDENBERG, 2006), entre os quais são pertinentes para este trabalho:

- o “poder” é tratado como uma questão central e em diversas perspectivas, como “poder de dentro”, que remete à auto-estima, à auto-confiança; o “poder para”, que é entendido do ponto de vista da capacidade de conquistar vitórias para si, sem invadir os limites de outras pessoas, a exemplo de aprender a escrever, ler, nadar e; o “poder com”, que se trata de um poder solidário, compartilhado com um grupo;
- para se empoderar é preciso, necessariamente, ter sido desempoderado, o que se aplica ao caso das mulheres enquanto grupo;
- empoderar é um ato reflexivo, portanto, “empodera-se”, porém é possível facilitar, ser mediador do processo de empoderamento de alguém (o que, de alguma forma, tento proporcionar com esse projeto);
- empoderamento é um processo e não um estágio absoluto;

- o empoderamento reflete um processo de autonomia, da competência de tomar decisões sobre a própria vida e assumir o controle dela.

Tendo em vista as primeiras conceituações do termo e o entendimento comum criado acerca tema, considero como descrição mais interessante sobre a nomenclatura, a contribuição de Cecília Sardenberg, que adoto como importante norteador deste trabalho sobre mulheres dançarinas de pagode baiano, principalmente por sua representação local fortemente marcada na sua fala:

Para nós, feministas, o empoderamento de mulheres, é o processo da conquista da autonomia, da auto-determinação. E trata-se, para nós, ao mesmo tempo, de um instrumento/meio e um fim em si próprio. O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal. Para as feministas latinoamericanas, em especial, o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero. Isso não quer dizer que não queiramos também acabar com a pobreza, com as guerras, etc. Mas para nós o objetivo maior do “empoderamento” é destruir a ordem patriarcal vigente nas sociedades contemporâneas, além de assumirmos maior controle sobre “nossos corpos, nossas vidas” (2006, p. 02).

A autora ainda traz como sendo objetivos do empoderamento, a transformação de estruturas que reforçam as discriminações de gênero e de classe sociais e a criação de condições para que mulheres pobres tenham acesso e controle sobre recursos materiais e informacionais⁷ (SARDENBERG, 2006, p. 06).

No que diz respeito ao controle da mulher sobre sua vida, Naila Kabeer (1999 apud SARDENBERG, 2006) entende empoderamento como a capacidade de fazer escolhas adquirida por aquelas a quem esse direito sempre foi negado, entendendo tal capacidade como poder.

⁷ Batliwala, também considera que o conceito central de empoderamento gira em torno do “poder”, o qual ela define como “controle sobre recursos materiais, intelectuais e ideologia” (1994, p.129). Entre eles estão recurso físicos como água, terra, dinheiro, crédito; intelectuais, como conhecimento e informação; e ideológicos, como gerar crenças, valores, ditar comportamentos etc.

Quando esse poder é finalmente adquirido, mesmo gradualmente, em condições adversas, pouco propícias e no enfrentamento diário de preconceitos, a conquista pode passar a ser observado sob a perspectiva do protagonismo.

Segundo Ricardo Alexino Ferreira (2017), o termo surge para denominar a narrativa histórica construída por grupos sócio-acêntricos, ou seja, de pouca representação política e social, independente da quantidade de indivíduos envolvidos.

Numa perspectiva jornalística, Ferreira aponta casos em que novas histórias são contadas com novas vozes, que até aquele momento são secundárias, mas passam a assumir o papel central na narrativa de um mesmo universo de temas.

Busquei, na construção deste trabalho, me posicionar como agente de empoderamento, no sentido da essência da palavra, para proporcionar um espaço de visibilidade e reconhecimento do protagonismo diário das dançarinas de pagode baiano.

2.2 VÍDEO-DOCUMENTÁRIO

A experiência mais significativa que tive com a produção audiovisual aconteceu na disciplina Oficina de Telejornalismo, ofertada na grade curricular da graduação de Jornalismo. Durante as aulas, tive capacitação em edição e contato com as técnicas de montagem.

Esse, inclusive, pode ser considerado meu único contato com área, mas que, justamente pelo desafio de desenvolver um projeto experimental em um dos momentos mais importantes da graduação, aceitei a sugestão do meu orientador, Sergio Sobreira, para a escolha desse formato do trabalho de conclusão de curso.

2.2.1 O documentário

Segundo Penafria (2006), o termo documentário carrega a responsabilidade inerente de “representar a realidade”. Porém, é preciso alinhar as expectativas nesse sentido: essa representação pode ser parcial ou subjetiva do mundo em que vivemos.

Nichols (2012) afirma que existem dois tipos de produções nesse âmbito: o documentário de satisfação dos desejos, que materializam os frutos da nossa imaginação em áudio e imagens, e o documentário de representação social, no qual a seleção de personagens, imagens e sons representam nosso entendimento sobre o que foi a realidade, sobre o que é e/ou sobre o que pode se tornar.

No gênero documentário, uma das características mais comuns é a presença de personagens e testemunhos que constroem uma narrativa, o que aproxima esse tipo de produção da produção jornalística (LAGE, 2006).

Assim como no jornalismo, a pesquisa, apuração, escolha das fontes, estilo e identidade fazem parte do processo de produção de um documentário. Bernard enfatiza que “A narração de uma história está no centro da maioria dos bons documentários: personagens fortes, tensão inescapável, resolução verossímil” (2008, p. 02).

Na conceituação do gênero, Fernão Pessoa Ramos contribuiu com os estudos da produção audiovisual documentário com a seguinte definição:

Dentro deste eixo comum, podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa (RAMOS, 2008, p. 22).

Nichols (2012) defende a existência de subgêneros do documentário, o que ele denomina como “o tipo de voz” de uma produção. O autor apresenta seis tipos (poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático) e explica que os produtos audiovisuais podem coexistir com mais de um tipo.

Entre as definições expostas, identifiquei o documentário *Quem mete dança é ela: protagonismo feminino no pagode baiano* como modelo que se enquadra no tipo documentário participativo e de representação social, como abordado anteriormente.

Modo participativo: enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se a imagem de arquivo para examinar questões históricas (NICHOLS, 2012, p. 62-63).

Trata-se de uma experiência que leva o espectador a ter a mesma perspectiva que o cineasta durante as gravações.

3. PRÉ-PRODUÇÃO

A fase de pesquisa mais consistente deste projeto se inicia em dezembro de 2018, quando retomo a ideia de produzir um trabalho de conclusão de curso que tivesse como objeto o pagode baiano. O processo se inicia com o propósito de amadurecer a ideia do tema e, então, escolher um recorte de abordagem ou abrir mão definitivamente da proposta.

Entre os materiais que já tinha em mãos, iniciei os estudos pelo livro de Clebemilton Nascimento, o *Pagodes Baianos entrelaçando sons, corpos e letras*. São os relatos presentes nessa obra, a pesquisa histórica e de campo realizada pelo autor, que me instigam a falar sobre o papel central da mulher no ritmo baiano, visto que existia uma informação ratificada e reiterada diversas vezes no trabalho, mas que ainda não havia sido explorada: teriam sido as dançarinas as responsáveis pelo grande alcance do ritmo pagode baiano nos anos 90. No entanto, essas profissionais sempre tiveram que lidar com os estigmas sociais referentes à sua atuação e, no atual momento, são praticamente invisibilizadas.

Com tema definido e recorte escolhido, apresentei o tema ao professor Sergio Sobreira. O formato que propus foi um site, no qual produziria uma série perfis, vídeos e outros materiais multimídia para alimentá-lo. Porém, Sergio sugeriu um vídeo-documentário, indicando-o como uma proposta mais adequada para representar o tema e que se enquadrasse ao seu perfil de orientação.

Confesso que, apesar do interesse pelo tema que me atravessou durante a vida, meus conhecimentos sobre pagode baiano eram mínimos, além da pouca experiência com o audiovisual – para além do contato como espectadora.

No intuito de sanar essa duas dificuldades, destaco como principal referência o documentário *Axé: Canto do Povo de Um Lugar*, que aborda a trajetória e consolidação do axé-músic e os seus legados, construindo uma narrativa por meio de entrevistas com diversos agentes daquela indústria cultural. O documentário, com

direção de Chico Kertész, também serviu como inspiração para o modelo de filmagem e edição do trabalho que desenvolvi.

Uma outra dificuldade da produção deste projeto se apresentou na busca por pesquisadores que abordassem os temas gênero e pagode baiano juntos – além do próprio Clebemilton Nascimento, que reside em Salvador, mas com quem não consegui agendar uma entrevista. A saída encontrada foi conversar com pesquisadores que abordassem uma das três grandes questões deste trabalho: o ritmo pagode baiano, a dança e as questões de gênero.

Para tal, contei com as indicações de Sobreira e de uma amiga. Na seleção de dançarinas para protagonizar o documentário, duas das profissionais que de fato fizeram parte do trabalho, eu já acompanhava a trajetória há alguns anos; a terceira integrante partiu da indicação de uma outra amiga, que conhecia a diversidade que eu buscava entre as entrevistadas.

3.1 PERSONAGENS

Por se tratar, naturalmente, de um recorte da realidade, busquei trazer, em relação às dançarinas, personagens com perspectivas, olhares e vivências únicas, minimamente diferentes umas das outras, para que suas falas, que perpassam as suas especificidade de trajetória, pudessem se complementar, tanto no sentido da diferença, quanto para reforçar os pontos de intersecção.

As escolhas foram realizadas levando em consideração as três características que identifiquei como interessantes para contribuir, de diferentes pontos de vista, para o projeto (como será apresentado posteriormente) e em função da disponibilidade das fontes em relação ao prazo delimitado para que a produção fosse entregue na data prevista. Além disso, foi necessário levar em conta o orçamento disponível para os custos com deslocamento e dias de locação pagos ao videomaker.

No caso dos pesquisadores, as três participações foram escolhidas por conta do grau de domínio no assunto específico que abordaram, além do quesito disponibilidade.

O primeiro contato, para apresentar o projeto aos participantes e convidá-los para a entrevista, ocorreu no período de 17 a 21 de março, com exceção de um dos casos. Havia reservado a semana, até o dia 24, apenas marcar as entrevistas, planejando que ocorressem nas duas semanas seguintes, entre os dias 25/03 e 05/04, como de fato aconteceu.

Apesar de já acompanhar a trajetória de alguns dos convidados para as entrevistas, realizei um estudo prévio sobre cada um dos participantes: formação, passagens por bandas, artigos, publicações, linhas de pesquisa etc., para que fosse possível elaborar perguntas que estimulasse respostas assertivas às minhas questões, sem fugir do domínio de quem as respondessem.

A seguir, apresentarei os seis entrevistados por ordem cronológica, em função do dia da realização da entrevista.

3.1.1 Nadir Nóbrega

A participação da professora Nadir Nóbrega foi uma indicação de Sergio Sobreira. Pós-doutora em Artes Cênicas com concentração em dança e também Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Nadir Nóbrega desenvolve, em sua linha de pesquisa, estudos sobre danças afro-brasileiras, o corpo negro e as questões de gênero na dança.

Começou a atuar profissionalmente aos 17 anos como dançarina de folclore no Grupo Brasil Tropical. Foi ao ingressar na universidade – se recordando da forte influência do balé clássico na linha de educação dessa escola –, que passa a observar que o seu corpo, negro, é discriminado por conta das características físicas, sendo considerado como um “corpo torto” para aquele tipo de dança. Do

preconceito, que a professora considerou como explícito, é que surge o interesse em estudar as “danças de preto”.

O primeiro contato com Nadir, que se reconhece com um “pagodeira”, aconteceu no dia 17 de março de 2019, pela rede social digital Instagram, via direct, ferramenta de troca de mensagens da plataforma. A professora me respondeu no mesmo dia, me enviando o seu número do celular e pedindo para que eu continuasse a conversa pelo aplicativo de troca de mensagens Whatsapp, por onde conversamos e marcamos a data da entrevista para a semana seguinte.

3.1.2 Amitra Burak

A primeira tentativa de contato com Amitra Burak também aconteceu no dia 17 de março, pelo Instagram. Além de Amitra, nesse mesmo dia, tentei estabelecer contato com diversas dançarinas de pagode, inclusive numa quantidade acima da margem de personagens que eu planejava entrevistar, por levar em consideração a não visualização das mensagens e a falta de disponibilidade para entrevista, visto que todas as mulheres com quem tentei falar trabalhavam com bandas e poderiam não estar em Salvador no período previsto para as gravações.

A soteropolitana Amitra, 26, é bacharela em Marketing e graduanda em Comunicação com habilitação em Produção Cultural na Faculdade de Comunicação da UFBA, a FACOM. Foi nesse espaço que a conheci e soube do seu trabalho com o grupo de dança que tem em sociedade com seu irmão, também estudante da Facom. Além disso, trabalhamos juntas, pontualmente, quando ela fez participação no canal de dança do YouTube no qual eu fazia parte da produção.

No entanto, eu não possuía mais o contato telefônico da dançarina. O retorno de Amitra e o número de telefone veio no mesmo dia em que uma amiga em comum também me enviou o número de contato dela. Conversamos por meio de ligação no dia 19 de março, na qual expliquei o projeto e ela confirmou a disponibilidade que já

havia sinalizado em resposta a mensagem inicial que eu havia mandado. Marcamos a entrevista também para a semana seguinte.

Das características que procurava entre as entrevistadas, Amitra contribui, entre outros pontos, por ter iniciado recentemente a atuação em bandas de pagode de grande reconhecimento popular. A ideia foi contrastar o modo como o ambiente se configurou para ela, quais são as suas percepções enquanto uma “nova artista” nesse cenário, em comparação ao depoimento de dançarinas com um tempo de atuação maior nessas bandas, que vivenciaram um outro período da atividade das bailarinas no pagode baiano.

É inegável que as demais especificidades e experiências da bacharela em Marketing, assim como das outras participantes, foram essenciais para tornar o depoimento rico e levantar questões nem imaginadas por mim antes desta pesquisa. A característica “tempo de atuação” se apresenta apenas como um fator observado para garantir a diversidade nas falas.

O grupo de atuação que insere Amitra Burak no *hall* de bandas de reconhecimento nacional é a sua participação no balé do artista Léo Santana, pertencente ao grupo Salvador Produções. Para a própria artista, a sua entrada no balé se apresentou como o momento de reconhecimento da sua atuação como dançarina de pagode, que se iniciou ainda na adolescência, com a sua empresa de dança, e foi ganhando robustez com a passagem em diversos grupos, desse e de outros ritmos.

Até a data da escrita deste memorial, Amitra Burak faz parte do corpo de baile da banda de pagode baiano Parangolé, também pertencente à Salvador Produções, que teve um alcance exponencial após o sucesso do *hit* musical “Abaixa que é tiro”,

considerado a Música do Carnaval 2019⁸. Além disso, atua como professora de dança na sua empresa, a GDance.

3.1.3 James Martins

O primeiro contato com James Martins se deu no dia 21 de março, por meio da ferramenta de mensagens do Facebook. O retorno foi extremamente rápido e a entrevista foi marcada para a semana seguinte. A participação do poeta e jornalista foi também uma indicação do professor Sergio Sobreira.

James Martins, que é também pesquisador, tem parte da sua investigação direcionada para a área da música popular brasileira e baiana. É ele também o responsável pela pesquisa e roteiro do documentário *Axé: Canto do Um Povo de Um Lugar*, uma das referências utilizadas para este trabalho.

3.1.4 Karoline Ribeiro

A participação de Karoline Ribeiro surge da indicação de uma amiga, Cristiana Fernandes, com quem obtive ajuda significativa para dar início à fase de produção deste projeto.

Entre as características que elenquei como importantes para dar o tom de diversidade na participação das dançarinas, busquei por uma profissional que tivesse passado pela academia, de forma que fosse licenciada e/ou bacharela em dança. Dessa forma, poderia questionar sobre a maneira como a faculdade de dança aborda as questões do pagode baiano, se há uma aceitação do ritmo, abertura para esse tipo de música e se existe esforço no sentido da pesquisa.

⁸ Pesquisa realizada, por meio de voto popular, pelo Bahia Folia, da TV Bahia, emissora afiliada da Rede Globo no estado baiano. A música também está presente no documentário *Quem mete dança é ela: protagonismo feminino no pagode baiano*, e tem o seu uso justificado, entre outras questões, por conta do título de “música do carnaval” recebido no ano corrente e da participação da dançarina Karoline Ribeiro no balé.

No entanto, me deparei com a dificuldade de encontrar profissionais com formação superior na área que estivessem atuando, ou já tivessem atuado, em grupos de pagode. Entrei em contato com uma primeira dançarina que alegou não ter disponibilidade no período por conta da uma viagem, da rotina de ensaios e shows, além da atuação como professora. Comentei sobre essa dificuldade com Cristiana, que sugeriu a participação de Karoline.

Fui em busca de mais informações sobre a dançarina e encontrei registros dos seus diversos trabalhos em bandas, a exemplo do mais recente, a participação no corpo de baile da gravação do DVD da banda Parangolé.

Após o levantamento, prontamente entrei em contato com Karoline Ribeiro por meio de mensagem no Instagram. Poucos dias depois recebi o retorno animado dela, me contando do seu esforço de pesquisa sobre o pagode baiano dentro da faculdade de dança da UFBA, onde, naquele momento, era aluna de pós-graduação, mas que também havia sido a escola em que concluiu o seu bacharelado e licenciatura.

Trocamos nossos números de contato e marcamos a entrevista também para a semana seguinte.

Karoline Ribeiro, 24, é soteropolitana mas, atualmente, residente em Camaçari e teve seu primeiro contato com a dança ainda na infância, com as aulas de balé clássico. Antes da formação superior na área, Karoline se profissionalizou no curso técnico de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Foi nesse período que ingressou na primeira banda de pagode baiano, A Bronkka, que, à época, tinha à frente o cantor Igor Kannário.

Até o presente momento, a principal função exercida pela dançarina é de professora, realizando participações pontuais em bandas de pagode, shows e eventos.

3.1.5 Edilene Alves

Foi Cristiana Fernandes que, mais uma vez, me ajudou a conseguir o contato de Edilene Alves. Eu já acompanhava o trabalho da dançarina há alguns anos, por conta da sua atuação no balé da cantora Ivete Sangalo e do cantor Léo Santana. Apesar da ideia de convidá-la ter surgido logo que tive certeza do tema deste trabalho, abri mão da possibilidade por não acreditar que tivesse algum amigo em comum que pudesse me ajudar no contato. Também desacreditava que ela aceitasse participar por conta da rotina corrida que tanto relata nas mídias sociais.

Foi então que, em dado momento, Cristiana me perguntou se eu estava considerando a participação de Edilene no meu documentário e, se sim, teria como conseguir o número de telefone da dançarina. Eu afirmei o interesse e, imediatamente, Cristiana entrou em contato com uma amiga da dançarina, Adriana. Adriana pediu autorização à Edilene que permitiu que o seu número fosse compartilhado comigo.

Liguei para Edilene Alves no dia 18 de março, quando expliquei do que se tratava o projeto e fiz o convite para a entrevista. A dançarina me deu duas possibilidades de data para a gravação, todas na semana seguinte. Porém, por questões pessoais e profissionais, a entrevista precisou ser adiada para a semana posterior à inicialmente planejada.

Apesar do alto volume de compromissos ser uma constante na vida da bailarina, como a própria Edilene explicou, considerei que, o fato de o contato ter se estabelecido ainda no período de férias das bandas – que acontece, geralmente, 30 dias após o fim do carnaval –, permitiu que eu conseguisse uma resposta positiva, e a disponibilidade, para participar das gravações do documentário. Aplico essa teoria a todos os casos mas, principalmente, ao de Edilene, que se envolve na rotina de, pelo menos, três grandes grupos do cenário da música baiana (Ivete Sangalo, Léo Santana e Parangolé), tanto como dançarina, quanto como coreógrafa.

Inclusive, é também a atuação enquanto coreógrafa que torna a participação da profissional, com 29 anos de idade e 12 de carreira, relevante para este trabalho.

Edilene se identifica como uma exceção na formação dos balés de pagode baiano, que têm, majoritariamente, homens ocupando a posição de coreógrafos. Outra característica importante na contribuição da também bacharela em administração neste projeto está nos anos de experiência como dançarina de pagode, na passagem por diversas bandas, em diferentes períodos da história do ritmo, além do paralelo que busquei estabelecer entre a fala dela e das dançarinas mais jovens.

Edilene Alves tem o primeiro contato com a dança ainda em casa, por conta da atuação da mãe e da avó em movimentos de fanfarra, nos quais ela também ingressou. Após as aulas de dança na escola, consegue uma vaga no curso técnico de dança da FUNCEB, se torna bailarina do grupo de dança do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, depois do Balé Folclórico da Bahia e, posteriormente, é eleita Deusa do Ébano do Ilê Aiyê, quando, finalmente, é convidada a fazer parte do balé de uma banda de pagode baiano, a Parangolé (em uma outra formação que não a atual).

Neste momento, em relação à dança, Edilene Alves atua como dançarina e coreógrafa do artista Léo Santana, além de coreografar os balés de Ivete Sangalo e da banda Parangolé. Ela ainda desenvolve a função de professora de dança.

3.1.6 Tamiz Oliveira

Depois de reunir os depoimentos das dançarinas e as falas dos pesquisadores das áreas de dança e música, encontrar alguém que abordassem o tema gênero e mulher se demonstrava necessário. Apesar de ser um tema agendado e tantas vezes abordado, encontrar um pesquisador que quisesse contribuir com a discussão, tendo em vista que o outro tema em questão era o pagode baiano, não foi fácil.

Falei com pelo menos cinco fontes – e recebi pelo menos cinco não – até receber a indicação da pesquisadora Tamiz Oliveira. Perguntei a uma amiga, Verônica Reis, se conhecia alguém que estudasse sobre gênero e feminismo. Ela me indicou duas

amigas próximas, entre as quais estava Tamiz, graduada em Serviço Social pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e mestre em Relações Étnicas e Contemporaneidade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Entre os motivos de tê-la escolhido estão os fatos de, a também professora universitária, ter desenvolvido a sua pesquisa sobre mulheres negras e por se tratar também de uma mulher negra. Levei essa última característica em consideração por duas questões que vejo como importantes: por ter a possibilidade de trazer a contribuição de uma outra pesquisadora negra e, por comporem, as mulheres negras, parcela significativa do público de consumo do ritmo baiano. Por isso acreditei que, de alguma forma, poderia encontrar na fala de Tamiz Oliveira a facilidade de fazer a conexão entre as três frentes – gênero, etnia e ritmo. Mas que, apesar do meu otimismo, sabia que o quesito ritmo não tinha nenhuma ligação com sua linha de pesquisa. Para minha sorte, Tamiz fez um paralelo entre todas as questões.

O primeiro contato para este trabalho, no qual fiz o convite para a entrevista, aconteceu no dia 03 de abril, e marcamos para que a gravação ocorresse na mesma semana.

4. PRODUÇÃO

De acordo com o cronograma que criei para que o trabalho fosse entregue dentro do prazo, reservei a última semana de março e a primeira de abril para finalizar todas as gravações, como de fato aconteceu.

Era absolutamente necessário que a fase de filmagem não ultrapassasse a data limite, visto que o processo de pós-produção (que teria, inevitavelmente, um volume alto de material) seria feito exclusivamente por mim.

Por se tratar de um trabalho que conta com a disponibilidade de terceiros e o suscetibilidade de problemas técnicos, algumas etapas duraram mais tempo do que o previsto, mas conseguiram ser finalizadas em tempo hábil.

4.1 ORGANIZAÇÃO

Por ter escolhido realizar o trabalho individualmente, um dos grandes desafios enfrentados esteve ligado à busca de alguém que pudesse me ajudar nas gravações, tendo em vista que a qualidade do material poderia ficar comprometida se eu fizesse a operação do equipamento e, ao mesmo tempo, tivesse que realizar a entrevista.

Entrei em contato com alguns colegas na tentativa de conseguir a ajuda deles nas gravações. Porém, como deixei a escolha do horário de entrevista a cargo das fontes, com o intuito de viabilizar as participações, as gravações foram marcadas, em todos os casos, em dias úteis e horários comerciais, o que coincidia com o horário de trabalho ou estágio dos colegas procurados.

Para resolver essa questão, contei mais uma vez com uma indicação de Cristiana Fernandes, que me passou o contato de um amigo, Andrey Oliveira, que tinha experiência em produções audiovisuais, mas que naquele momento não estava exercendo nenhuma atividade fixa.

Apresentei a Andrey a proposta do meu trabalho e ele aceitou me ajudar, inclusive cobrando um preço simbólico pelo serviço, tendo em vista que meu orçamento era baixo e que, enquanto estudante e estagiária, a realidade financeira não era uma das mais otimistas. Mas para que ele pudesse me oferecer suporte, eu precisaria deixar o calendário de locações bem enxuto e concentrar a maioria das gravações em um único dia.

Apesar do meu esforço nesse sentido, só consegui marcar mais de uma gravação no mesmo dia uma única vez. Em duas outras tentativas de concentrar as entrevistas numa mesma data as fontes pediram para adiar.

A saída encontrada para que o valor a ser pago ao videomaker se mantivesse próximo à média do primeiro orçamento foi encontrada no quesito transporte. Andrey utilizava aplicativos de mobilidade urbana com carro particular, a exemplo da Uber, para fazer o deslocamento com os equipamentos de gravação. Assumi o custo desses deslocamentos, fazendo a solicitação pela minha conta no aplicativo, isso porque a cobrança era feita no meu cartão de crédito e eu poderia administrar o valor posteriormente, sem comprometer o dinheiro que estava reservado para fazer o pagamento (à vista) do serviço prestado pelo videomaker – serviço que, inevitavelmente, se tornaria mais caro por conta da quantidade de dias de locações que só aumentavam. Essa alternativa só foi possível porque Andrey residia no mesmo bairro que eu, em Brotas, e na maioria das vezes utilizamos o mesmo veículo para chegar até a locação e para voltar para casa.

Inclusive, considero uma sorte imensa Andrey ter se identificado com o projeto e termos estabelecido uma relação muito boa, o que fez com que ele tivesse uma entrega acima do combinado. Sem a grande parceria e o comprometimento do videomaker e jornalista, todo o processo teria sido extremamente difícil.

As filmagens foram realizadas com o equipamento de Andrey, uma câmera Nikon D3100, além do tripé utilizado em todas as gravações. Para a captação de som,

Andrey levaria um microfone que seria emprestado por um amigo, mas explicou que não foi possível porque o conhecido fazia uso do objeto no período. Como solução, ele indicou utilizamos uma lapela improvisada, que seria produzida com o uso do microfone do fone de ouvido conectado ao celular em um aplicativo de gravação de voz.

Apesar da FACOM disponibilizar câmera e microfone ao alunado, o deslocamento que envolvia o roteiro casa (no bairro de Brotas), estágio (em Mussurunga) e ida às locações (em bairros diversos), tornava a logística de pegar e devolver o equipamento na FACOM (no bairro de Ondina) bastante difícil – e caro – sem que esse trajeto fosse feito com um carro próprio.

4.2 GRAVAÇÕES

A primeira gravação aconteceu no dia 25 de março, com a professora Nadir Nóbrega. Marcamos a entrevista na casa da professora, às 11h. Fizemos as imagens da entrevista de modo que Andrey ficou responsável pela operação da câmera e eu por conduzir a conversa e operar a captação de áudio feita por meio da lapela improvisada. Além disso, fizemos imagens de cobertura com a decoração da casa da professora, que permitiu que filmássemos o espaço que era adornado com quadros e molduras que traziam temáticas da mulher negra e retratos da sua trajetória como dançarina.

Por morar numa avenida com bastante movimento de carros, havia muito ruído, principalmente de buzinas, na locação. Mas o uso do microfone minimizou a percepção desses ruídos, o que pôde ser observado na fase de edição.

No final de todas as gravações eu sempre voltava para o meu estágio, no qual desenvolvia atividade de seis horas diárias, mas que pedi liberação nos dias de gravação, e tentava cumprir e/ou compensar, minimamente, a carga horária prevista em contrato.

A segunda entrevistada foi a dançarina Amitra Burak, no dia 26 de março, às 10h. Marcamos o nosso encontro na FACOM e utilizamos o espaço da Produtora Júnior como locação, após eu ter feito o pedido à presidente da empresa Júnior de comunicação da UFBA, Jéssica Lordelo. Os equipamentos utilizados para a gravação com Amitra foram os mesmos da entrevista do dia anterior.

A conversa foi longa, mas muito produtiva. Era a primeira dançarina a ser entrevistada e deu um depoimento muito completo sobre a rotina, dificuldade e pontos positivos da atuação, trazendo questões que nem tinham sido imaginadas por mim até então, por não atuar na área. A conversa com Amitra foi muito importante para conhecer as especificidades da atuação como dançarina de pagode e para nortear as demais entrevistas.

Para o dia 27 de março, uma quarta-feira, fiz o agendamento de duas entrevistas. A primeira ocorreria também na FACOM, às 10h, com a dançarina Karoline Ribeiro. Porém, às 6h30 da manhã do dia do nosso encontro, Karol pediu para que remarcássemos por ter recebido um pedido para substituir uma colega de trabalho. A entrevista foi novamente agendada para a sexta-feira, dia 29, às 9h.

A segunda entrevista daquela quarta seria com James Martins. Marcamos às 14h, na Rádio Metrópole, onde ele trabalhava. Por se tratar de uma redação, ambiente, geralmente, com muito barulho, optamos por ficar numa espécie de recepção do local. Apesar de, aparentemente, ser um espaço menos barulhento do que a redação do veículo de notícias, a recepção ficava ao lado do portão de acesso de automóveis à rádio. A todo instante chegavam carros ao local, de modo que o ruído de abertura do portão, do motor do carro e de buzinas invadiam a sala. Além disso, a todo momento surgiam conversas – e gritos – no ambiente externo.

Boa parte desses ruídos foram captados pelo microfone, mas não comprometeu a compreensão das falas – inicialmente. Porque, só ao finalizarmos a gravação e retirarmos a lapela do entrevistado, observamos que o objeto havia escorregado da

gola da camisa do jornalista, indo parar na cadeira em que James Martins estava sentado. Apesar de não sabermos em que momento, exatamente, aquilo aconteceu, era óbvio que uma parte do áudio estaria comprometido por estar muito distante da boca do entrevistado.

Acreditei, naquele momento, que o áudio captado pela câmera pudesse ser utilizado na edição e me despedi de James. Porém, após ouvir toda a entrevista com o áudio da câmera, notei que os ruídos que foram anteriormente descritos estavam sobrepondo a voz do poeta. Quanto ao outro áudio, a perda foi total: havia muitos ruídos do atrito entre o microfone e a roupa do entrevistado (já que o equipamento foi escorregando) e, em dado momento, se torna quase impossível ouvir o que foi dito no depoimento.

Recorri a todos os amigos e conhecidos na área para saber se existia a possibilidade de melhorar os áudios, mas todas as respostas foram negativas. As alternativas que restaram foram abrir mão da entrevista, utilizá-la na qualidade que estava ou refazer a gravação com James. Mesmo bastante receosa em relação ao retorno que teria, voltei a falar com o jornalista, expliquei a situação e pedi para regravarmos. Ele aceitou prontamente e indicou uma nova data.

Nos encontramos novamente no dia 1º de abril e, mais uma vez, fizemos a filmagem na sala de recepção da Rádio Metrópole. Dessa vez, para diminuir os riscos de perda do material, consegui emprestado com dois amigos diferentes, Larissa Lima e Verônica Quênia, um microfone direcional e uma lapela.

Mais uma vez, para nossa surpresa, tivemos problema com a captação do áudio, mas naquele momento apenas com o uso da lapela. Ocorreu que, a câmera utilizada não reconheceu a conexão da lapela, de modo de conectamos o pequeno microfone ao celular (mesma maneira como foi utilizada na entrevista de Karoline Ribeiro, que ocorreu no dia anterior) e o microfone direcional foi conectado à câmera. Mas o celular não reconheceu o equipamento dessa vez, apesar de não ter demonstrado a

falha durante os testes de áudio. Porém eu ainda tinha o áudio captado pelo microfone direcional, que atendeu bem às expectativas.

Antes da segunda entrevista com James Martins, realizei a gravação com Karoline Ribeiro. A dançarina me encontrou, às 9h, no edifício onde funciona a agência na qual sou estagiária (até o momento), no Hangar Business Park. A mudança de locação, tendo em vista que na primeira tentativa marcamos no campus Ondina da UFBA, se deu pela facilidade de acesso em relação à cidade em que Karoline mora, Camaçari.

A conversa com Karoline Ribeiro foi a única que aconteceu em um espaço aberto, já que era o mais silencioso da estrutura do Hangar. Foi com ela também que fizemos uso, pela primeira vez, da lapela e microfone direcional. Não houve grande problema na captação, nem de áudio, nem de vídeo.

A entrevista com Edilene Alves foi marcada para acontecer, inicialmente, no dia 28 de março. A bailarina sugeriu essa data porque utilizaria o tempo antes do ensaio do balé do artista Léo Santana para conversar comigo. Porém, no dia anterior, ela sinalizou que precisaria desmarcar por conta de uma questão familiar, sugerindo que a gravação ocorresse no dia 02 de abril, uma hora antes da aula que ministraria na escola de dança Studio Live2Dance. Nos encontramos de fato nessa data, às 17h, no local sugerido.

Iniciamos a gravação em um dos espaços comuns do Studio, mas como não há isolamento acústico nas salas de aula e tinha uma em curso no horário da gravação – e com o som muito alto –, o ruído estava sendo captado pelos microfones.

Os únicos espaços com porta que existiam no Studio, e que poderiam criar uma barreira para o som da aula, eram a sala da administração e a copa. Um dos sócios da escola estava no local no momento da entrevista e autorizou que ocorresse na sala de administração, visto que o espaço para posicionar a câmera e a convidada seria mais adequado.

No entanto, a iluminação da sala e a acústica do espaço não eram satisfatórios. Mas se a entrevista não ocorresse naquele momento, encontrar um novo instante de disponibilidade na agenda da dançarina poderia ser novamente complicado, visto que Edilene já havia me explicado sobre as suas diversas atuações e compromissos diários.

Além do eco produzido pela sala, em um dos momentos da entrevista a aula que estava em curso foi encerrada. Se tratava de uma turma infantil, que se aproximou do ambiente em que gravávamos ainda durante a conversa, tendo o ruído da interação das crianças (que estavam do lado de fora) sido captado pelo microfone. No caso de Edilene Alves, o áudio utilizado para a edição foi também o do microfone direcional, visto que a lapela, mais uma vez, apresentou problema.

Edilene, desde que marcamos a entrevista pela primeira vez, falou da possibilidade de gravarmos o ensaio do balé Léo Santana, ou “Balé LS”, como as dançarinas se referem. O convite foi reforçado durante a entrevista. O ensaio seguinte estava agendado para a sexta-feira daquela semana, no dia 05/04, quando marcamos de nos encontrar novamente.

O ensaio ocorreu também no Live2Dance, por volta das 11h da manhã. Apresentei o projeto às outras três dançarinas, Ana Talita Lima, Catharina Paiva e Letícia Correia, que, assim como Edilene, se demonstraram bem interessadas e, não posso deixar de comentar, declararam como ter um trabalho abordando esse tema e ter alguém preocupado em valorizar a atividade profissional desenvolvida por elas era importante, testemunhando, rapidamente, sobre os preconceitos e a desvalorização que encaram no exercício da profissão.

Fui, inclusive, convidada a apresentar o tema do documentário nos Stories⁹ do Instagram de Edilene Alves e da dançarina Catharina Paiva, além de ter falado

⁹ Os Stories, ferramenta da rede social digital Instagram, permite que os usuários publiquem fotos e vídeos que ficam disponíveis para visualização por 24h.

sobre o projeto em uma transmissão ao vivo do ensaio, também realizada pelo Instagram.

Finalizada a gravação do ensaio, seguimos para a casa da pesquisadora Tamiz Oliveira. Encontramos Tamiz por volta das 14h. Iniciamos a gravação que, em dado momento, precisou ser interrompida por não haver mais espaço livre no cartão de memória utilizado na câmera. Andrey tinha um outro cartão em mãos, mas estava com as imagens feitas, em uma câmera GoPro, no ensaio do Balé LS. O cartão não poderia ser utilizado na Nikon que gravava as imagens principais do documentário sem que antes passasse por uma formatação, mas também não queríamos perder as imagens feitas mais cedo. Para conseguirmos ter os vídeos e mesmo assim utilizar o cartão extra, pedimos a ajuda de Tamiz, que nos emprestou seu notebook para que enviássemos as imagens para o e-mail de Andrey. O processo de salvar as imagens no computador e fazer o upload dos vídeos demorou um tempo considerável. Decidimos dar continuidade à gravação enquanto o upload ocorria.

Finalizamos a entrevista com Tamiz, mas o material não carregou completamente por conta da grande quantidade de arquivos. Perguntei a Tamiz se poderia deixar o material em upload no notebook dela, mas avisei que precisaria ir embora naquele momento (porque voltaria para o estúdio) e que, caso desse algum erro na tentativa, voltaria em outra oportunidade para buscar o material. A pesquisadora concordou e, depois de algumas horas, o material chegou ao e-mail de Andrey.

Foi com a participação de Tamiz que finalizei todas as gravações para o documentário.

4.3 IMAGENS DE COBERTURA

As imagens de cobertura sempre foram uma preocupação na produção deste projeto. Elas são necessárias para dinamizar qualquer produção audiovisual, e no caso deste trabalho, ilustrariam, principalmente, a trajetória das dançarinas.

Ainda no período de marcação das entrevistas, solicitei às bailarinas que levassem para o dia da gravação imagens e vídeos que representassem seu percurso enquanto profissional. Reforcei o pedido no dia da entrevista e fiz algumas cobranças antes de iniciar a edição.

No processo de aguardar o retorno, decidi buscar as imagens nas redes sociais. Como as dançarinas mantêm perfis públicos, sinalizei o uso das fotos e adicionei a identificação do fotógrafo/local onde foi encontrada nos créditos do documentário.

Os vídeos foram retirados do YouTube, plataforma na qual as dançarinas Amitra Burak e Karoline Ribeiro mantêm um canal com trabalhos paralelos, imagens essas que pedi liberação de uso. Para ter em mãos as imagens das dançarinas atuando em shows, enviei um e-mail pedindo autorização da Salvador Produções, empresa responsável pela assessoria das duas bandas em que as dançarinas haviam atuado mais recentemente (Léo Santana e Parangolé). Expliquei o projeto, o fim da utilização e sinalizei os vídeos que precisaria utilizar os trechos. A autorização foi concedida e as imagens foram creditadas ao final do documentário.

Também houve o esforço de produzir imagens de cobertura na conversa com os pesquisadores convidados para este projeto. Além disso, as imagens gravadas no ensaio do Balé LS foram produzidas no intuito de servir como ilustração às falas.

4.4 PÓS-PRODUÇÃO

Durante o processo de gravação, todos os arquivos de áudio e vídeo ficaram sobre a responsabilidade de Andrey, o videomaker. Ele reuniu todos os materiais para que eu recolhesse o total da produção em um único dia.

A passagem dos arquivos para o meu notebook ocorreu no dia seguinte à última gravação, sábado, 06 de abril. Nesse mesmo dia fui até a casa de Vitor Amazonas, namorado de uma amiga, Isis Santos, que se disponibilizou a me orientar no uso do

Adobe Premiere, ferramenta de edição de vídeos que utilizei para a montagem das imagens, levando em consideração que eu já não recordava diversos atalhos e funções da ferramenta após ficar um ano sem utilizá-la. Só então dei início ao processo de decupagem.

4.5 DECUPAGEM E ROTEIRO

A quantidade de vídeos produzidos em todas as entrevistas resultaram na soma de 104 arquivos de vídeo e 78 arquivos de áudio. Organizei os arquivos de vídeo com o nome do entrevistado e um número. Fiz o mesmo com os arquivos de áudio, mas sempre fazendo a correspondência ao número do arquivo do vídeo, visto que um áudio era composto pelas falas de dois ou três vídeos. Para tal, conferia o assunto dos vídeos em visualizações rápidas.

Posteriormente, assisti todos os vídeos, com atenção, para identificar as falas importantes. Criei um documento descritivo para cada entrevistado, no qual sinalizava o número do vídeo, minuto e segundo de quando o convidado começava a abordar determinado assunto e sempre fazia um resumo do que ele trazia na fala. Assim, garantiria a revisão da entrevista completa, mas de forma rápida e sem deixar escapar falas que eu julgasse importantes posteriormente. As que julguei mais importantes no momento da decupagem foram sinalizadas com cores.

Essa etapa durou seis dias e, tendo em mente todas as contribuições dos entrevistados, criei um documento no qual descrevi o argumento do documentário, que serviu de norteador da produção. O argumento era seguido do roteiro, o qual criei considerando a “curva dramática clássica” utilizada em produções audiovisuais.

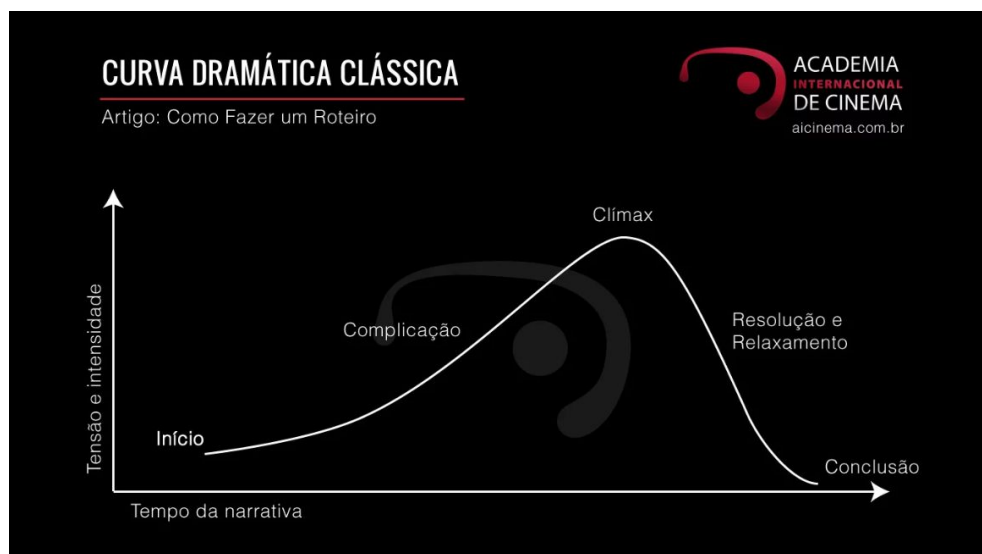


Figura 1 - Curva dramática clássica (Fonte: Academia Internacional de Cinema)

4.6 EDIÇÃO

A edição começou no dia 12 de abril, mas enfrentei uma série de problemas com o programa que utilizava no meu computador, o *Adobe Premiere*, que foi reinstalado duas vezes até que de fato funcionasse. Por conta dos erros no sistema, perdi as edições iniciais e, a edição que deu origem ao documentário entregue só começou no dia 16 de abril.

Como já foi dito, meus conhecimentos em edição eram básicos e os tinha aprendido e o utilizado pontualmente durante uma das disciplinas da graduação. Na ida à casa de Vitor, ele havia feito um resumo para que eu relembresse as funções básicas da ferramenta *Adobe Premiere*, mas a maioria do conhecimento aplicado à edição veio dos tutoriais encontrados no YouTube quando tentava aplicar alguma ideia, técnica ou corrigir algum problema.

A primeira etapa da edição foi de sincronização entre os arquivos de áudio e vídeo. Aproveitei o processo de sincronização para fazer a maioria dos cortes que desejava. Após ter todos os cortes das falas que julguei interessante, os adicionei uma nova linha do tempo na qual fui aplicando os efeitos durante a montagem.

Por conta do aprendizado que ocorreu durante o processo, a edição levou mais tempo do que o previsto, sendo finalizada apenas no dia 24 de abril. Como eu exercia atividade diária de seis horas no estágio, apenas as minhas noites – e madrugadas – ficavam livres para trabalhar na edição, tendo maior parte do trabalho sido realizada nos três dias que corresponderam ao feriadão de Páscoa, já que foram dias de dedicação exclusiva.

Uma última edição foi realizada no dia 24 de maio para corrigir detalhes que haviam passado na primeira finalização e algumas questões de equalização de áudio. Os problemas observados no áudio são decorrentes, justamente, da falta de experiência em produções audiovisuais, visto que eu mesma fiz a etapa de finalização do material.

4.6.1 Recursos narrativos

A escolha de todas as imagens que compuseram o documentário e que não se enquadram como “depoimento” foram escolhidas para reforçar uma mensagem, contar uma história ou introduzir um novo tema por meio das suas referências imagéticas e/ou sonoras.

A exemplo, após a fala de Nadir Nóbrega, professora que abre o documentário fazendo introdução ao tema e falando sobre a importância histórica da dança, o vídeo utilizado é um trecho da apresentação do grupo É o Tchan, com a música “Na boquinha da garrafa”, que é inserido como recurso para pôr em evidência:

- o marco histórico do ritmo, que tem a banda É o Tchan considerada como a precursora do pagode baiano;
- a linearidade histórica que tento trazer à narrativa, inserindo os primeiros sucessos do ritmo, logo após, alguns mais atuais e, chegando nos últimos minutos do documentário, incluindo um dos sucessos mais recentes, considerado a música do carnaval deste ano;

- a música em questão em si, já que se trata de um dos primeiros sucessos da banda, e se justifica pela polêmica em torno da letra e da performance das dançarinas;
- o fato de os dançarinos estarem em primeiro plano na apresentação da banda em um programa de TV, protagonizando a apresentação em frente às câmeras, o que reforça os depoimentos e o que é identificado pelos pesquisadores quando dizem que as dançarinas tinham mais destaque na banda *É o Tchan* que os próprios músicos;
- as figuras dos primeiros dançarinos do ritmo, Débora Brasil, Jacaré e Carla Perez;
- a introdução à sequência de depoimentos que vêm logo após o vídeo, que pode ser identificado como o bloco “como tudo começou”, no qual as dançarinas contam como iniciaram a atuação com dança e James Martins faz um resumo de como surge o ritmo pagode baiano – dessa forma, o vídeo da banda teria a função de fazer alusão à mensagem de “como o gênero musical começou”.

Além do exemplo do primeiro vídeo do *É o Tchan*, outra escolha motivada por seus aspectos que oferecerem novos sentidos à narrativa está no trecho com a música “Solinho da Rabeta”, que apesar de ter uma letra que utiliza partes do corpo feminino como elemento central, tem características rítmicas que considero marcantes, a ponto de ter caído no gosto popular no ano de 2019 e ter alcançado a marca de mais de 14 milhões de visualizações no Youtube¹⁰ (superando o número de acessos de “Abaixa que é tiro”, música do carnaval deste mesmo ano)¹¹. A característica percussiva marcante introduz o bloco que fala sobre a predominância rítmica no pagode baiano, em detrimento da letra.

¹⁰ Dado retirado do canal no YouTube do cantor Léo Santana em <https://www.youtube.com/watch?v=FhXQnX1HYDc>.

¹¹ A música “Solinho da Rabeta” também foi indicada ao título de Música do Carnaval, mas não figurou entre as primeiras colocadas.

O mesmo ocorre com o uso da música que aparece posteriormente à fala de Tamiz Oliveira, quando ela diz que as letras do pagode baiano retratam a realidade dos bairros periféricos. A música que vem logo depois fala sobre a tendência das mulheres recorrerem à academia com a chegada do verão, com o intuito de “preparar o corpo” para aproveitar a estação, fazendo alusão ao uso de roupas que deixam o físico mais à mostra por conta do clima quente.

Outro exemplo é o trecho do ensaio em que a música dançada é a composição “O dono da zorra toda”. A escolha da passagem se dá porque a dançarina Edilene Alves inicia o bloco que fala sobre protagonismo das dançarinas afirmando que considera o cantor como protagonista da banda, o que é reforçado pelas outras bailarinas, quase como um movimento de negação ao protagonismo delas, uma ideia de “papel de coadjuvante” que ganha reforço em letras como a da música “O dono da zorra toda”, que evidencia o cantor como a grande estrela do espetáculo. Porém, o mesmo bloco termina com o reconhecimento das dançarinas como protagonistas, retoma falando do poder de escolha e autonomia da mulher e fecha em outro bloco com a música “Abaixa que é tiro”, que versa sobre uma mulher decidida e dona das suas próprias vontades.

A música “Maravilhosa é ela” foi escolhida para finalizar o documentário porque, entre as letras do pagode baiano, elenca uma série de características positivas que são atribuídas à mulher e, em meio as composições do ritmo, considerei como não ofensiva, do ponto de vista de não evidenciar partes do corpo feminino (seios, glúteo etc.), além de não ter interpretado mensagens de duplo sentido nas estrofes. Dentro da lógica do pagode, a música tenta colocar a mulher a qual se refere como detentora de poder. Outro aspecto importante para a escolha está no fato da letra trazer essa mulher como alguém com talento para a dança, que tem os holofotes direcionados à ela nessa performance.

4.6.2 Escolha do nome

Na escolha do nome, busquei apresentar o tema do documentário de forma atrativa e clara, sem dar muitas voltas para explicar sobre a sua especificidade. Como sabia que o processo de encontrar um nome assertivo poderia ser longo, comecei a pensar nele antes mesmo de começar as gravações. Para não esquecer de nenhuma das ideias que surgissem, criei um bloco de notas no celular apenas para registrá-las. Assim, teria acesso ao documento em qualquer lugar.

A ideia do nome que fica em destaque no projeto, o *Quem mete dança é ela*, surgiu em decorrência da música de pagode baiano “Maravilhosa é ela”, que evidencia o talento de uma determinada mulher enquanto dançarina. A frase que dá nome a este projeto é um dos trechos da composição em questão. Além disso, na Bahia, a expressão “meter dança” é de entendimento comum e recorrentemente utilizada para se referir ao ato de dançar.

Confesso que o nome não me agradou inicialmente, porém era uma possibilidade de sair de um lugar comum, muito formal, e ser direta no assunto com o uso do complemento *protagonismo feminino no pagode baiano*.

Na minha concepção, três pontos precisavam estar claros no nome: a ideia de que era um documentário sobre protagonismo feminino, que o universo era o do pagode baiano e que esse protagonismo era em relação às mulheres que dançam, e não em relação às mulheres que cantam, produzem etc. E como havia citado, tudo isso precisava estar dito sem muitos rodeios para explicar.

Depois de ouvir algumas opiniões sobre, acredito que, na deliberação do nome, os objetivos de atratividade, simplicidade e precisão foram alcançados com a escolha de *Quem mete dança é ela: protagonismo feminino no pagode baiano*.

4.7 MARCA

A marca foi criada no processo de edição do documentário. Para a frase *Quem mete dança é ela*, a escolha da fonte *The Bold Font* foi feita no intuito de transmitir as

ideias de sobriedade e força, que podem ser observadas por conta da sua espessura e largura fixa. Além disso, tipografias não serifadas transmitem a ideia de segurança.

A escolha da segunda fonte, *Troye Free*, utilizada em *protagonismo feminino no pagode baiano*, foi realizada também com objetivo de imprimir sobriedade à marca. Porém busquei manter o destaque na primeira parte do nome do produto, escolhendo uma tipografia menos espessa para a segunda parte.

A cor preta foi utilizada para transmitir a ideia de formalidade e retirar do tema essa associação que pode ser feita com o “humor” do pagode baiano. O amarelo, além de contrastar com o preto e se tratar de uma combinação que acho agradável, imprime a ideia de sabedoria, conhecimento e otimismo, segundo a psicologia das cores.

O uso de elementos retangulares na marca foi feito para transmitir a sensação de dinamicidade que é inerente à dança. A letra “A” evidenciada em outra cor na palavra “dança” e fora do espaço que estaria reservado para o nome, é uma correspondência à ideia de quebra de padrões, de ocupação de novos espaços pelas mulheres, da possibilidade de novas escolhas, do destaque e protagonismo.



Figura 2 - Marca do trabalho Quem mete dança é ela

4.8 ORÇAMENTO

ITEM	VALOR (R\$)
Transporte (Uber)	141,82
Videomaker	200
TOTAL	341,82

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poucas coisas no mundo são tão revigorantes quanto se fazer o que gosta. Para quem escolhe a comunicação como área profissional, esse é um princípio quase unânime. O mesmo princípio se aplica a quem escolhe a dança como profissão. Nos dois casos, a falta de valorização é um aspecto que afugenta, mas por outro lado, quando há paixão, o sentimento é avassalador.

Este trabalho é sobre paixões. Sobre a paixão das dançarinas pelo que fazem, sobre a minha paixão de descobrir – e contar – histórias e sobre a paixão que sempre nutri pela dança. É um projeto sobre o meu lugar no mundo, enquanto mulher, negra, moradora da periferia, atravessada pelo ritmo pagode baiano e comunicadora que tem a possibilidade de dar visibilidade a um grupo que é acometido por tantos estigmas. Mas é também um projeto que encontra na pesquisa argumentos que reforçam sua importância.

Concluo este trabalho com a sensação (clichê) de “dever cumprido” e tomada pelo sentimento de felicidade, justificado pelo retorno que recebi das dançarinas que participaram do projeto. Feliz por elas terem evidenciado a relevância que identificaram na proposta, o que me fez acreditar que não se tratava da realização de um projeto pautado apenas em interesses individuais.

Como citei no início deste memorial, um dos norteadores para a escolha do tema do trabalho final da graduação era a contribuição que ele poderia gerar para uma causa ou um grupo. Considero que esse objetivo foi alcançado, para além da contribuição que ele gerou para mim, provocando novas reflexões sobre o mundo que me cerca. Com este projeto fiz descobertas que superaram minhas expectativas e tentei compartilhá-las no vídeo-documentário ao qual se refere este memorial.

A atuação das mulheres enquanto dançarinas de pagode tornam mais manifestas todas as violências que as mulheres já sofrem em outras esferas sociais. Ter contato – minimamente – com essa vivência nos permite transformar o olhar sobre a

realidade delas (mesmo quando já conjecturávamos que não era fácil), inclusive sobre a aura de *glamour* que se atribui à profissão, como, em um dos momentos, Amitra reforça: “o *glamour* não existe”.

É importante entender como a confluência dos fatores matriz cultural, grupo sócio econômico, o caráter recente do ritmo e as questões referentes à construção social de gênero têm atuações indissociáveis no julgamento em torno da música do pagode baiano. O caráter negativo atribuído ao gênero musical foi construído de tal forma que toda justificativa da falta de interesse, ou tentativa de evidenciar o desprezo pelo ritmo, tem seus argumentos pautados na letra – que sim, em alguns casos são ofensivas. No entanto, como pôde ser observado nos depoimentos e na pesquisa, existe uma especificidade no pagode baiano que concentra a riqueza da produção no ritmo tocado e não, necessariamente, na letra cantada.

Outra questão que é importante notar é o julgamento sobre o uso do corpo enquanto instrumento de trabalho, como citado por James Martins em um dos momentos da entrevista. Milton Araújo Moura fala sobre como as culturas afro-americanas utilizam o corpo como único capital cultural (2001, p. 172 apud LEME, 2001). Esse é um fenômeno que pode ser pensado na perspectiva da origem socioeconômica dos componentes de determinados grupos profissionais: dançarinos, pedreiros, domésticas, atletas. Enquanto, por um lado, o corpo tem sido um “importante meio de ascensão social” (LEME, 2001, p. 51) ou de sobrevivência, do outro, um desprezo construído por diversas engrenagens é reforçado. Então, seriam mais uma vez os estigmas relacionados à dança justificados pela origem pobre da maioria dos seus atores?

Ainda na perspectiva da origem socioeconômica e étnica, é interessante pensar de que modo duas manifestações culturais de raízes negras, nesse caso, o pagode baiano e as danças das manifestações de matriz africana, posicionam a mulher em diferentes graus de importância. A exemplo da relevância da Deusa do Ébano do Ilê Aiyê dentro do seu grupo em comparação ao caráter negativo associado às dançarinas de pagode pela sociedade em geral.

Confrontar essas realidades e dar espaço para esses depoimentos são iniciativas necessárias para iniciar um processo de desnaturalização dos discursos e julgamentos negativos, que, no caso do pagode, são inerentes. O estranho, em relação ao ritmo, é justamente não apontá-lo como algo muito ruim.

Do ponto de vista das hipóteses que havia levantado, a principal, sobre o protagonismo da mulher dançarina dentro do pagode baiano, passou por um momento de tensão, tendo eu duvidado se ela realmente se sustentava. Isso porque, quando levei a conjectura às dançarinas, elas praticamente negaram a existência do protagonismo, condicionando a afirmação a uma série de justificativas. O espaço de coadjuvante que criaram para as enquadrar já permeia há tanto tempo que afirmar o papel de relevância, de forma pura e simples, sem o uso dos “mas”, se configura como uma afronta, um pretensiosismo. Não é natural para essas dançarinas falar sobre o destaque que têm.

Somente a partir da contribuição de Tamiz Oliveira é que voltei a sustentar a hipótese do protagonismo como verdadeira. Isso porque, mesmo já tendo em vista os relatos de pesquisa que afirmavam o quão importante haviam sido as dançarinas para o surgimento e disseminação do ritmo, por ter encontrado na fala delas características que reafirmaram como haviam contribuído para as narrativas do ritmo (sem que se dessem conta) e como reivindicavam o poder e a autonomia a todo o tempo por ocuparem aquele lugar, eu não poderia ignorar o que elas diziam com clareza, que era algo que se aproximava de: eu posso até ser protagonista, mas existem muitas condições para que eu concorde com tal afirmação.

Dessa forma, utilizei as falas da pesquisadora Tamiz Oliveira como esse elemento conscientizador do papel que essas mulheres exercem, sem deslegitimar a percepção delas sobre o assunto. Afinal, uma das propostas deste trabalho foi dar voz a um grupo que tem pouco espaço para falar das suas causas, principalmente dentro da academia. Assim, como já citei em outro momento, o trabalho não tem

como fim esgotar o assunto, e, sim, abrir espaço para discutir as naturalizações e julgamentos.

Entre tais julgamentos, está o de alienação/ignorância ou o suposto desfavor às lutas feministas que se associam ao consumo do ritmo pelas mulheres. Quando o que ocorre, na verdade, se aproxima mais de um processo de reafirmação do que o feminismo reivindica: a autonomia e o poder de escolha da mulher.

Os desafios da atuação feminina, seja no pagode baiano, em outros ritmos ou outras áreas profissionais, se perpetuarão por muito tempo, pois se trata de construções seculares. Mas os avanços referentes às conquistas femininas já dão seus sinais no universo musical. Espero que o *Quem mete dança é ela* suscite novos questionamentos e novas produções sobre o consumo cultural periférico, sobre o pagode baiano, sobre o pertencimento a outros “lugares no mundo”, sobre a valorização feminina ou sobre a mulher ocupando o lugar que ela deseja, assim como fazem as dançarinas do gênero aqui abordado, mesmo diante de todos os percalços.

Apesar de inseridas numa lógica patriarcal e, ritmicamente falando, majoritariamente masculina, as dançarinas de pagode baiano exercem seu protagonismo diário pelo seu poder de escolha, autonomia, ocupação de espaços culturalmente estigmatizados, ultrapassando as fronteiras do “lugar de mulher” reforçado pela construção do patriarcado e do capitalismo, pela sua importância histórica e papel fundamental no estrondoso sucesso do ritmo.

As bailarinas de pagode, aqui representadas nas figuras de Amitra Burak, Edilene Alves e Karoline Ribeiro, são protagonistas por não terem medo de gritar para o mundo sobre as suas paixões, sobre o que as atravessa, assim como me propus ao dar andamento e finalizar este trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATLIWALA, S. "The meaning of women's empowerment: new concepts from action". In. G. Sen, A. Germain & L.C.Chen (eds.), **Population policies reconsidered: health, empowerment and rights**. Boston: Harvard University Press, 1994. Disponível em:

<<https://iwhc.org/wp-content/uploads/1994/01/Population-Policies-Reconsidered-1994.pdf>>. Acesso em: 09 mai. 2019.

BERNARD, Sheila Curran. **Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto** (tradução Saulo Krieger). Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

COMO fazer um roteiro. **Academia Internacional de cinema**. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/como-fazer-um-roteiro/>>. Acesso em: 08 abr. 2019.

COSTA, Ana A.A. **As donas no poder**. Mulher e política na Bahia. Salvador: NEIM/UFBA - Assembléia Legislativa da Bahia, 1998.

CRENSHAW, Kimberlé W. **Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color**, 1994. Disponível em: <<https://www.racialequitytools.org/resourcefiles/mapping-margins.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2019.

FERREIRA, Alexino. O desgaste de termos como "empoderamento" e "protagonismo". **Jornal da USP**, São Paulo, 21 ago. 2017. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/o-desgaste-de-terminos-como-empoderamento-protagonismo/>>. Acesso em: 12 mai. 2019.

LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. Série Princípios.37.São Paulo: Ática, 2006.

LEME, Mônica. **Que tchan é esse?** Indústria e produção musical nos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **"Segure o tchan!"**: identidade na "axé-music" dos anos 80 e 90. Cadernos do Colóquio, 2001. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/49/18>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

NASCIMENTO, Clebemilton. **Pagodes baianos entrelaçando sons, corpos e letras**. Salvador: EDUFBA, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5ed. Papyrus Editora, 2012.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo no Cinema**: Uma reflexão sobre o filme Documentário. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

SARDENBERG, Cecília. **Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista**. Projeto Tempo: 2006. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6848>> Acesso em: 06 abr. 2019.

SCOTT, Joan W. **História das mulheres**. In: BURK, Peter (org). A escrita da História, novas perspectivas. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. 6. ed. Lisboa: Presença, 2001.