



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

ERIC BARBOSA ARAÚJO

**SWING AFRO BAIANO:
UMA PERSPECTIVA DE DANÇA POPULAR NA BAHIA**

Salvador
2022

ERIC BARBOSA ARAÚJO

**SWING AFRO BAIANO:
UMA PERSPECTIVA DE DANÇA POPULAR NA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz

Salvador
2022

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Araújo, Eric Barbosa.
Swing Afro Baiano: Uma perspectiva de Dança Popular na Bahia / Eric Barbosa
Araújo. – 2022. 281 f.: il.

Orientador: Fernando Marques Camargo Ferraz.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador,
2022.

1. Dança – Salvador (BA). 2. Danças afro-brasileiras. 3. Carnaval – Salvador. 4.
Danças populares. 5. Danças coletivas 6. Dança de rua I. Fernando Marques Camargo Ferraz
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD – 793.3
CDU – 793.3

ERIC BARBOSA ARAÚJO

**SWING AFRO BAIANO:
UMA PERSPECTIVA DE DANÇA POPULAR NA BAHIA**

Trabalho apresentado como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Fernando Marques Camargo Ferraz –
Orientador _____
Doutor em Artes e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Amélia Vitória de Souza Conrado

Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Romilson Augusto dos Santos

Doutor e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Salvador
2022

Dedico este trabalho a Dança de Rua da Bahia, a esta arte que movimenta a maior festa popular do mundo e tampouco é reconhecida, não tendo o seu lugar merecido. Esta dissertação almeja abrir caminhos para outros registros, escritas e gritos de sobrevivência da nossa cultura afro-brasileira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador Fernando Ferraz, pela sua sensibilidade em perceber a urgência e importância desta escrita; esta Dança, que por diversas vezes foi menosprezada, ganha o seu lugar merecido dentro desta instituição – Universidade Federal da Bahia, mais precisamente no Programa de Pós Graduação em Dança, no Mestrado. Importante salientar e agradecer a boa vontade dos entrevistados que cederam seu tempo e confiança, deixando o ego e as possíveis (in)diferenças de lado por acreditarem que esta escrita pode ser transformadora. Também aqueles que são referências e me permitiram ter uma banca tão rica; a professora Amélia Conrado e o professor Romilson Augusto dos Santos; meu muito obrigado!

Não menos importante preciso citar alguns colegas de classe, em especial Jean Souza, Lindete Souza, Sofia Seraphim, Marlyson Barbosa, Larissa Chaves, Cristiane Pinho, Priscila Fontes, Jeferson Figueiredo, Beatriz Gonzales, Caique Melo e Leonardo Chagas. Cada um desses foi fundamentalmente importante em algum momento de dificuldade acadêmica, técnica ou emocional. A jornada acadêmica é difícil, em um momento pandêmico mais complicado e mais solitário o processo se torna, e cada um de vocês em seus devidos momentos se fizeram importantes na minha trajetória, meu muito obrigado!

RESUMO

O Swing Afro Baiano surgiu no final de década de 80 e emergiu junto com o movimento musical denominado Axé Music, sendo assim dois grandes responsáveis pelo sucesso do novo formato e proposta do carnaval soteropolitano, tido como a maior festa de rua do mundo. Esta dissertação tem como um dos seus principais objetivos a luta em não permitir que mais uma manifestação cultural afro-brasileira possa ser extinta. O Swing Afro Baiano foi reduzido a uma modalidade de academia afastando assim os olhares aos manifestos culturais e aos atravessamentos contidos nessa Dança. Ocorre também desde 2013 uma ação empresarial e capitalista que vem se apossando desta Dança afim da obtenção pessoal de lucros, para isso vem se investindo na extinção do Swing Afro Baiano e suas nomenclaturas variadas. Este trabalho extrapola os limites acadêmicos se tornando uma possibilidade de luta política, cultural, social e histórica, esperasse através deste que muitos outros possam surgir reparando mais um pedaço da nossa diáspora africana.

Palavras-Chave: Swing Afro Baiano. Carnaval. Dança popular. Dança Afro. Fitness

ABSTRACT

Swing Afro Baiano emerged in the late 80s and emerged along with the musical movement called "Axé Music", thus being two major responsible for the success of the new format and proposal of the "soteropolitano" carnival, considered as the biggest street party in the world. This is the first dissertation to deal with the subject, among its main objectives it is in the struggle to allow another Afro-Brazilian cultural manifestation to be extinguished. Swing Afro Baiano was reduced to a gym modality, thus turning away from the cultural manifestations and crossings contained in this Dance. Since 2013 there has also been a business and capitalist action that has been taking over this Dance in order to obtain personal profits, for this purpose it has been investing in the extinction of "Swing Afro Baiano" and its various nomenclatures. This work goes beyond the academic limits, becoming a possibility of political, cultural, social and historical struggle, so hope that many others may emerge repairing yet another piece of our diaspora.

Keywords: Swing Afro Baiano. Carnival. Folk dance. Afro dance. Fitness

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Pipoca Igor Kannário no Campo Grande.....	40
FIGURA 2	Fubica: primeiro trio elétrico baiano, criado em 1950 por Dodô e Osmar.....	42
FIGURA 3	Trio Tapajós no Carnaval de Salvador.....	43
FIGURA 4	Wesley Rangel no Estudio WR.....	49
FIGURA 5	Carnaval de Salvador década de 60.....	58
FIGURA 6	Mapa geolocalizador dos blocos afro em Salvador.....	80
FIGURA 7	Matéria do Jornal A Tarde, divulgada em 13 de fevereiro de 2015, sob manchete: “Deusa de Ébano se purifica antes do desfile do Ilê Aiyê”	84
FIGURA 8	Raimundo Bispo dos Santos em sua primeira comunhão na Igreja Católica.....	97
FIGURA 9	Raimundo Bispo em ensaio com o grupo GDC na Escola de Dança da UFBA.....	99
FIGURA 10	Mestre King possuía diversas qualidades artísticas, dentre elas o domínio da percussão, aprendida na capoeira e nos terreiros de candomblé.....	100
FIGURA 11	Apresentação do Grupo Balú – SESC, em Salvador.....	101
FIGURA 12	Esboço Genealógico Parcial das Danças Afro-Brasileiras.....	102
FIGURA 13	Raimundo Bispo dos Santos, lecionando cursos no exterior.....	104
FIGURA 14	Cozido fazendo puxada no carnaval de Salvador.....	119
FIGURA 15	Certificado de Registro da marca “Suingue Afro Baiano”, feito em 11 de novembro de 1992.....	126
FIGURA 16	Pacote instrutor de Zumba.....	181
FIGURA 17	Conteúdo programático curso instrutor Fitdance.....	192
FIGURA 18	Conteúdo programático curso instrutor Fitdance.....	193
FIGURA 19	Conteúdo programático curso instrutor Fitdance.....	194
FIGURA 20	Frame de vídeo no canal oficial Fitdance contendo informativo de consumo calórico.....	199
FIGURA 21	Frame de vídeo oficial reforçando intuito fitness nas coreografias.....	201

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPITULO 1: OS PRIMEIROS PASSOS DE UMA DANÇA	28
1.1 O INÍCIO DO INÍCIO – A FORMAÇÃO DO BERÇO	28
1.2 CARNAVAL BAIANO	39
1.3 O TRIO ELÉTRICO GANHA AS RUAS DE SALVADOR	41
1.4 “O TAL” DO AXÉ MUSIC – BANDAS DE TRIO	46
1.5 OS CAMINHOS DA DIÁSPORA NO CARNAVAL.....	55
1.6 “UM SORRISO NEGRO, UM ABRAÇO NEGRO, TRAZ FELICIDADE” – OS BLOCOS AFRO	66
CAPITULO 2: OS PRINCIPAIS AGENTES DESTA DANÇA	94
2.1 O AVÔ – MESTRE KING	96
2.2 ANTÔNIO COZIDO: OS PRIMEIROS PASSOS DO PRIMEIRO PROFESSOR	106
2.3 O SURGIMENTO DO NOME – SUINGUE AFRO BAIANO	115
2.3.1 <i>Do chão para o Trio Elétrico</i>	127
2.4 ENTENDENDO GERAÇÕES: ENTRE RUAS, BLOCOS E ACADEMIAS.....	131
2.5 QUE DANÇA É ESSA?.....	136
2.6 PAVIMENTANDO OS CAMINHOS DA DANÇA DE RUA BAIANA: GRUPOS DE DANÇA.....	144
2.7 VIVÊNCIAS EM BLOCOS AFRO.....	150
2.8 CONCURSOS DE DANÇA DE RUA	156
CAPÍTULO 3: CONECTANDO OS “PASSOS”	159
3.1 BAILARINOS X DANÇARINOS	159
3.2 DANÇA E EDUCAÇÃO FÍSICA	163
3.3 FORMAÇÃO DE DANÇA DO PROFISSIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA	171
3.4 PROGRAMAS DE DANÇA	176
3.4.1 <i>Zumba Fitness</i>	181
3.4.2 <i>Fitdance</i>	185
3.5 HIPERSEXUALIZAÇÃO DO CORPO MASCULINO	204
3.5.1 <i>Entendendo o corpo masculino preto</i>	207
CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
REFERÊNCIAS	221

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca uma escrita crítica sobre o Swing Afro Baiano visto enquanto manifestação cultural afro-brasileira. Nos programas de pós-graduação não existe nenhum trabalho sobre o tema. Sua história vem se perpetuando a partir da oralidade e da prática de seus fazedores, entretanto é necessário que haja um investimento analítico sobre sua história e importância no cenário artístico e cultural brasileiro. O nome, Swing Afro Baiano foi dado por Antônio Cozido¹, bailarino e coreógrafo que levou esta perspectiva de dança para espaços privados como academias de ginástica e trios elétricos. Este feito deu visibilidade ao movimento, no entanto, Cozido reconhece que esta Dança já existia nas manifestações populares da Bahia, a exemplo do carnaval de rua.

A formação artística do autor foi dada a partir de sua prática do Swing Afro Baiano, tendo anos de experiência como professor em academias e dançarino de bandas. A fim de melhor contextualizar esta relação se fez necessário trazer parte da história do autor e suas vivências através do Swing Afro Baiano. Meu nome?! Eric Barbosa Araújo, nascido em 1987, convido você para voltar no tempo e mergulhar na minha história.

O ano em vigência era 2008; recém-formado em Administração de Empresas com uma Pós-Graduação de Recursos Humanos em andamento, agora “sócio-colaborador” do meu pai em um restaurante *Fast Food* no mais novo Shopping Center da capital baiana.

Naquele momento estava satisfazendo todos os anseios de um filho pertencente a uma família de classe média com pensamentos tradicionalistas. Sim! Meus pais tinham a sensação de dever cumprido: filho diplomado e “emprego” promissor eram sinais de sucesso.

Recordo-me que quando meus pais encontravam amigos e parentes pelas ruas sempre surgiam aqueles diálogos padrões, dentre eles a máxima: “Como estão os meninos?” e meus pais tinham o orgulho em ostentar nas suas falas: “Eric se formou! Saiu do banco para abrir uma empresa com o pai no Shopping Paralela, graças a Deus está ótimo!”

¹ Autor central da pesquisa, terá sua trajetória detalhada no decorrer do trabalho

Em 2010 se inicia o “começo do fim”. Montei uma consultoria para academia de um conhecido. A ideia era formular estratégias no intuito de renovar o público frequentador. Dentre as atitudes adotadas houve a renovação das aulas de ginástica coletiva, entre as novas aulas houve a inclusão da modalidade Swing Baiano. Como eu indiquei o professor, precisava por uma questão pessoal/profissional que a modalidade de dança obtivesse sucesso. Então, a fim de incentivar os alunos, resolvi frequentar as aulas.

Pois bem; naquele momento eu teria mil motivos para não prolongar o meu contato com o Swing Baiano. Meus “amigos de academia” ficaram ao fundo da sala me assistindo dançar, reconheço, era algo catastrófico, arranquei o riso de muitos. Além disso, não pouparam apelidos e indagações sobre a minha orientação sexual. Sim! Existe ainda um preconceito muito grande em relação ao corpo masculino na dança.

Descrevendo um pouco da minha primeira aula: entro na sala, todos me olham com cara de espanto, o professor não me recebeu. Simplesmente me deu um sinal de legal, e me mandou copiar os movimentos, “pega o passo aí ó!”, e soltou uma música atrás da outra. Eu tinha a sensação de que aquelas meninas faziam aula há anos, e que o professor era invertebrado, como se não bastasse a minha dificuldade era imensa! Além disso, era o único homem da sala, o que me gerava um desconforto ainda maior! No entanto, por trás de tantas tensões, o prazer se fez presente. Foi uma espécie de sensação de liberdade, parecia sentir novas possibilidades ao meu corpo.

Após dois meses de aula a consultoria se encerrava de forma bem-sucedida, e a minha estadia naquela academia não mais se justificava, então, por uma mera questão de educação, o professor me convida para frequentar o ensaio do seu grupo de dança. Talvez ele não contasse com a possibilidade de eu atravessar metade da cidade para continuar a dançar. Então, nesse momento passo a conhecer um dos coletivos protagonistas dessa história, o qual apresento breves comentários para a sua contextualização.

Troupe Dance, grupo formado apenas por homens, surgiu na década de 90, período em que a masculinidade era posta em jogo, quando o homem optava em dançar. O grupo era conhecido em Salvador, porém, a maior referência de seu trabalho provinha de Porto Seguro, interior do extremo sul baiano, onde a dança é tida como um dos principais atrativos do entretenimento turístico. Com isso, a Troupe

passava as altas estações em Porto Seguro, dançando nos maiores complexos de lazer da cidade, os últimos foram: Axé Moi e Toa Toa.

Em Salvador o grupo costumava fazer apresentações em eventos diversos além de compor elencos de bandas. Outro trabalho executado pelo grupo era a produção de DVD's com coreografias. Bandas pagavam por inserção de faixas no DVD que também eram vendidos a turistas ou a pessoas que desejassem aprender aquelas coreografias em casa. No seu currículo, o grupo de dança tem turnês de apresentação por inúmeros estados do Brasil e passagem internacional pela Argentina, além de “exportar” dançarinos a grandes bandas do cenário musical baiano.

Historicamente, os primeiros homens a possuírem contato direto com a dança de rua da Bahia possuíam experiências da Capoeira. Assim como ocorre nessa manifestação cultural, foi aderida ao Swing Baiano a prática de apelidar os componentes do grupo, então me foi herdado um apelido ao qual tinha adquirido durante a faculdade de Administração: Píncel. Esse apelido praticamente se tornou meu nome. A fim de esconder minha prática de dança aos parentes e amigos, utilizava a alcunha como um nome próprio. Tudo que fosse relacionado a Dança me apresentava exclusivamente como Píncel, tudo que fosse relacionado a possibilidades de trabalho com Administração ou entre parentes me apresentava como Eric. Desta forma, eu tinha a intenção de que pessoas dos meios diversos não me associassem ao dançarino ou ao administrador.

Sem nenhum tipo de experiência ou facilidade motora para acompanhar o ritmo dos dançarinos da Troupe, me contentava em ficar no canto, bem no fundo da sala. A minha atitude era uma fuga para que estivesse ali sem que pudessem ver a minha catastrófica apresentação. No entanto, essa prática foi interpretada como educação por “Mestre” Nonga, um dos sócios do grupo que, por sua vez, dirigia os ensaios. Naquele momento era necessário ser convidado e fazer um teste para entrar no grupo. No meu caso fui apenas convidado de um dos integrantes para participar de alguns ensaios, sem o mínimo compromisso. No entanto, fui insistindo em aparecer, criando boas amizades e, como não atrapalhava o andamento do ensaio, o Mestre me aceitou no grupo permitindo a minha presença constante.

“Mestre” Nonga era como um pai daquele coletivo, aconselhava, ensinava e selecionava as equipes de trabalho. É um verdadeiro autodidata na dança, sem

nenhuma formação acadêmica. Este é um dos melhores coreógrafos que já vi atuar nesse campo, sempre pensava as coreografias para o público. As danças precisavam ser acessíveis e participativas, acho que esse era o maior segredo do grupo.

Os ensaios aconteciam às segundas, quartas e sextas, às 14 horas, indo até as 17 horas, depois sempre cabia mais uma hora de bate papo na lanchonete em frente a academia. Ali eram compartilhadas experiências e resenhas da dança e da vida, eu particularmente me sentia muito bem, talvez ali fosse a melhor hora. Na hora dessa “resenha” eu percebia que, por mais que todos tivessem seus problemas, costumavam trabalhar com alegria, porque simplesmente gostavam daquilo que faziam. Logicamente, a Troupe sozinha não trazia sustento financeiro a todos, então a grande maioria atuava como professor de Swing Baiano nas academias da cidade e/ou dançavam em bandas.

Lembro a você leitor que eu ainda era um “sócio-trabalhador” de um restaurante familiar, situado em um shopping center; lá eu deveria trabalhar de 8 a 10 horas por dia em um ambiente fechado, montando e checando um monte de relatórios, sendo responsável por gerir 24 funcionários. Inúmeras foram as vezes que cheguei ao trabalho com um dia ensolarado e saía em uma noite chuvosa. Dentro do shopping center, se o mundo desabasse, não faríamos a menor noção!

Era este o cenário de minha vida, uma confusão mental entre seguir o caminho padrão de uma sociedade conservadora ou arriscar o tempo e investir em uma carreira vista por muitos como “subemprego”, no qual a instabilidade profissional é sempre presente.

No carnaval daquele ano, Mestre Nonga me convidou para um “estágio” em Porto Seguro com a Troupe Dance. Me imaginar no palco do Axé Moi era um sonho, simplesmente larguei tudo aqui, aproveitando que “meu patrão”, também conhecido como meu pai, estava viajando, e fui em busca da minha felicidade momentânea. Era para ser mais uma mentira, mais uma escapada, mas dessa vez como se diz em bom “baianês”: “a casa caiu!”. Ocorreu um vazamento hidráulico no restaurante e a gestão do Shopping não conseguiu falar comigo, pois possivelmente eu estava de micro short e sem camisa em cima do palco, sendo assim, ligaram para meu pai que acabou descobrindo minha “fugidinha”; ali então, após uma discussão homérica, foi o começo! Sim! Agora estava desempregado, mas não me preocupava muito com isso, agora

tinha motivos para arriscar na dança; tudo que precisava fazer era conseguir um trabalho antes de se encerrar o seguro-desemprego.

Frequentei os palcos de Porto Seguro por quatro estações, entre 2011 e 2012. Foi uma imersão, era dança 24 horas, eu era feliz demais. No entanto, sempre que voltávamos a Salvador, existia uma ausência de trabalho, então sofriamos o que nomeamos como “depressão pós Porto”, sem *glamour*, sem trabalho e sem dinheiro! Agora entendia por que os mais experientes sempre davam aulas em academias e almejavam se encaixar em alguma banda, pois viver só de alta estação era complicado.

Certamente a Troupe Dance foi a minha “escola”, lá tive vivências e encontro com palcos, nunca tive uma atenção exclusiva, lá tinha a possibilidade de viver a prática da repetição de gestos ritmados, ali chamados coreografias. Pude entender a dinâmica de trabalho através do meu olhar crítico observacional, mas pela minha dificuldade em dançar, nunca fui visto como um potencial dançarino, conseqüentemente, não iriam perder tempo me ensinando.

Como já dito, os dançarinos da Troupe eram professores em academias, no entanto, não abriam mão das temporadas em Porto Seguro e de *shows* com bandas, os quais em sua grande maioria eram aos finais de semana. No entanto, aconteciam de forma recorrente viagens no meio da semana que se chocavam com os horários das aulas nas academias, solicitando aos profissionais convocarem professores substitutos.

Para melhor entendimento, vou explicar como funciona comumente a relação entre professores de Swing Baiano e Academias de musculação. Na grande maioria, estes profissionais são contratados como horistas, e em grande parte não possuem carteira assinada, não tendo direitos e benefícios básicos como: férias, 13º salário e previdência social. Os profissionais vivem sobre tensão e em caso de faltas, mesmo que por motivos de saúde, são penalizados financeiramente.

A mão de obra informal tem um custo menor para o empregador, já que encargos e tributos deixam de existir e isto reduz o custo da mão de obra para o empresário. Com este discurso, aumenta-se a possibilidade de o profissional ampliar o seu valor de hora aula, visto que profissionais de coletiva² ganham acima do piso

² Profissionais que ministram aulas coletivas nas academias: boxe, step, jump, alongamento, Yoga. Seus pisos salariais são dados com base no sindicato de educação física, mesmo que parte deste quadro não seja obrigado a possuir tal formação acadêmica.

estabelecido pelo sindicato. Com este cenário, somado a necessidade de garantia do emprego, o trabalho informal se perpetua no setor; em contrapartida, os professores ficam livres de determinadas “cobranças”. Então, no caso de ausências, basta o próprio professor indicar um substituto, pagar a aula avulsa do seu próprio bolso, comunicar a recepção da academia, e pronto! Problema resolvido, sem acionar nenhuma “instância superior” até que suas alunas comecem a reclamar do excesso de faltas ou da má qualidade da mão de obra substituta. Aí você leitor se questiona: “- Porque não colocar um bom substituto para evitar problemas?” Então! O bom substituto pode ser uma ameaça ao seu emprego: se entrar alguém melhor demonstrando compromisso, você mesmo estará “solucionando” o problema causado com suas repetidas ausências. Com isso, inicio a minha trajetória nas academias, sendo aquele menino desengonçado, compromissado, educado e simpático. Me tornei o substituto ideal. Ninguém nunca tinha me visto ministrar uma aula, e se, nos ensaios eu estava abaixo da média, então estaria longe de ser um ameaça como professor.

Com todos estes atributos, fui convidado para uma primeira substituição, recebi uma ligação: “Pincel, vou viajar com a banda por duas semanas preciso de um substituto, pode fazer isso por mim?!” Minha resposta foi a mais verdadeira possível: “- Irmão, nunca fiz isso na vida, não consigo decorar coreografias, imagina ensinar.” Mas, ali vi a oportunidade de passar por mais uma experiência, sozinho certamente não me sentia capaz, então recorri ao meu “hd externo”, de nome Marcos Vinicius, mais conhecido como Rato. Este era meu único amigo que tinha apoiado a minha decisão de dançar, e não apenas resolveu me incentivar como veio viver meu sonho! Rato me acompanhava nas substituições, ele era minha memória extra, me ajudava a lembrar os passos, nossa sintonia sempre foi muito forte, nos entendemos no olhar, então, ele lembrava o movimento e eu ensinava a turma. Acreditem, tudo isso no momento da aula.

Nas primeiras aulas não tínhamos repertório suficiente para cumprir os 60 minutos de aula, então iniciávamos com 5 minutos de conversa e montagem do som, mais 5 minutos de alongamento no início da aula, depois ensinávamos passo por passo de cada coreografia, e se ainda assim sobrasse tempo, fazíamos um momento de relaxamento no final. As pausas espantaram todas as pessoas que tinham domínio das aulas, elas queriam uma aula enérgica, uma aula “para transpirar”! No entanto, a

parcela que, assim como eu, não tinha as melhores performances, recebia uma atenção especial e, ao contrário da totalidade dos professores de Swing Baiano, o fato de eu parar para ensinar e ter paciência conquistou elogios e novos adeptos. Rato foi fundamental nesse processo, nós revezávamos a frente do espelho e o fundo da sala de aula com os novatos, assim sempre preenchíamos os espaços e atendíamos a todos. Com isso descobrimos uma possibilidade de diferenciação nas aulas.

Então começamos a ser “profissionais” em substituições. A todo momento, em qualquer lugar da cidade lá estávamos! Muitas vezes descobríamos que nossos colegas repassavam o valor menor do que recebiam pelas aulas, mas nunca procuramos problema, levamos aquilo como uma experiência e fomos ganhando espaços e convites, em pouco tempo consegui preencher totalmente minha grade de horários e logo Rato a dele, o amadurecimento foi conjunto e “separados” conseguimos atingir o dobro de academias.

Com estas experiências, notei que para ser um bom professor naquele momento bastava o básico: chegar no horário, respeitar e conhecer os alunos, ter profissionalismo e multiplicar alegria. Este último item, trago como minha missão através da dança, utilizar dela como possibilidade de alegrar o mundo ao meu redor, isso não seria nenhuma novidade já que pratico uma dança proveniente do carnaval.

São mais de 12 anos ministrando aulas em academias, atualmente trabalho em duas grandes academias a qual uma delas além de professor me tornei sócio. Em cada estabelecimento tenho carga horaria mínima de 3 aulas semanais e continuo dando aula com a mesma motivação de sempre.

Paralelo as academias, assim como os outros professores, eu buscava uma carreira com as bandas, e meu primeiro desafio foi no Salvador Fest, uma festa com mais de 110 mil pessoas. Foi mágico! Aquela energia foi inesquecível, porém minha estada no Psirico³ foi mais rápida do que imaginei; o que me trouxe uma grande lição: bandas tem períodos de altos e baixos e dançarinos são descartáveis, diferente das aulas de academias, em que somos atores principais. Mas seguirei contanto minhas experiências em bandas.

Após o Psirico, fui para uma banda emergente, “Nosso Som”, que em 2012 teve a felicidade de fazer sucesso com uma música, o que me possibilitou conhecer grande

³ Banda de pagode com grande relevância no cenário musical baiano - [Psirico – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Psirico)

parte do norte/nordeste fazendo o que amava, foram 2 anos na banda até que o cantor resolveu fazer carreira solo. Após esta experiência, os sócios do Nosso Som mantiveram todo o elenco acrescido de um novo cantor, com um novo nome, agora Bandolê. Fiquei mais 2 anos com a banda, em que muito aprendi. Fazia parte da ideologia do projeto a valorização da dança de rua da Bahia, o cantor Luketa teve carreira como dançarino, o que incentivou muito este formato da banda. Em 2012 a banda foi fazer uma turnê no carnaval do Mato Grosso, onde ganhou título de música do carnaval, sendo comprada por um empresário local. Nesse momento, eu, juntamente com meu fiel escudeiro Rato, decidimos voltar para Salvador e entender que nosso foco não estava nas Bandas, mas nas academias! Após esta experiência, participei do elenco de grandes bandas como: Leva Noiz⁴, Cheiro de Amor⁵, A Bronkka, Banda Caldeirão, Faboy, Ara Ketu ⁶e, por fim, Igor Kannário⁷, onde tinha como função diretor artístico e, em 2017, fiz meu último show como dançarino de banda, no carnaval de Salvador, com Kannário puxando “A maior pipoca do mundo”, com mais de 1 milhão de pessoas em volta do mesmo trio elétrico.

Em 2013 surge o início do projeto Fitdance, um programa de dança que tinha como promessa resolver os problemas de substituições dos professores de Swing Baiano. A proposta era certificar professores em um curso de 12 horas, a empresa teria um centro de desenvolvimento coreográfico em que, através de uma plataforma virtual, os instrutores iriam receber este conteúdo, sendo assim, todas as aulas teriam o mesmo padrão, tendo um selo de qualidade Fitdance. A fim de angariar os dois maiores grupos de dança de Salvador, a Fit convidou para o seu quadro societário os donos da Troupe Dance e um dos donos do Suingue Raça. Estes dois grupos juntos possuíam quase 40 dançarinos, sendo que a grande maioria ministrava aulas minimamente em duas academias.

Então começa a estratégia agressiva de marketing da empresa, todos estes profissionais receberem certificados de instrutores “Fitdance”, e deveriam em uma data combinada solicitar alteração do nome da “sua modalidade” antes: Swing Baiano,

⁴ [LevaNoiz – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

⁵ [Cheiro de Amor – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

⁶ [Ara Ketu – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

⁷ [Igor Kannário – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#)

Ritmos, Lambaeróbica, dentre outros, para Fitdance, nos quadros das academias. Sendo assim, em 24 horas a empresa “surgiu” em mais de 100 academias da capital baiana. Certamente isso engrandeceu os olhos dos donos de academia, que ao certo não sabem o que é um programa de dança, muito menos o que é Fit Dance; no entanto, pela questão do modismo e da agressividade mercadológica começa a exigir a tal modalidade nos quadros de aula. Assim, inúmeros professores de Swing Baiano foram fazendo o curso acreditando que teriam uma melhoria profissional, extinguindo a cada dia a existência nominal do Swing Baiano.

Com este cenário, me surgiram algumas críticas, a primeira: como um curso de 12 horas, ministrado por pessoas sem formação acadêmica, promete formar mão de obra especializada em Dança? Por outro momento é vendida a ideia de que a Fitdance é uma evolução do Swing Baiano, e no curso de formação da empresa não existe nenhum relato histórico sobre o surgimento e desenvolvimento destas danças e ao menos nenhum dos principais responsáveis por esta dança são reconhecidos. Assim, notei que esta empresa, apelo comercial estadunidense, não tem nenhuma responsabilidade com a cultura e com a Dança baiana, seus objetivos mercantilistas e capitalistas ultrapassam a ética fazendo com que a mesma se aproprie do Swing Baiano no intuito de fazê-lo de degrau para difusão de sua marca.

Estive presente nas primeiras reuniões de convite a Troupe Dance para formação da Fitdance e fui um dos poucos dançarinos que não acatou a proposta ali “vendida”, entendendo que nossa dança era muito além que uma proposta mercantil. Então notei duas coisas importantes: primeiro é reconhecer que a Fitdance aqueceu a existência da dança enquanto modalidade nas academias de musculação, o fato de “envelopar” a dança como produto fez com que as mais altas camadas da classe social se aproximassem dessas aulas, que antes eram rejeitadas ao fato do preconceito e rejeição às propostas de culturas de massa, culturas populares e danças de gueto, qualidades inerentes ao Swing Baiano. Outro agradecimento é o fato de a Fitdance ter me feito levantar da zona de conforto e seguir em busca de conhecimentos teóricos: foi quando resolvi cursar Educação Física, a fim de propor e entender melhor a “minha dança”.

Em 2014, entrei no curso de Educação Física, pois, pelo fato de estar dançando em academias, acreditava que a faculdade poderia me oferecer o embasamento tão desejado. Infelizmente, me deparei durante o curso inteiro apenas com uma matéria

voltada diretamente a Dança. Isso foi decepcionante, mas serviu de combustível. Foi quando, junto a Professora Monica Coutinho, iniciei um curso de extensão em Dança. Foram 7 semestres em intensas pesquisas e divisão de conhecimentos neste curso aberto aos alunos e a comunidade. Foi uma experiência magnífica onde pude aprofundar e compartilhar meu conhecimento em Dança. Anualmente, a Faculdade promovia uma semana acadêmica, e por três anos possuiu palestras voltadas ao Swing Baiano aprovadas. Foi notório o sucesso e aceitação destas palestras, a cada ano crescia o número de inscritos, a sensação é que muitos profissionais têm sede de conhecimentos teóricos de dança; no entanto, não sabem ao certo onde encontrar conteúdos direcionados para si.

A minha experiência como acadêmico de Educação Física não pleiteou as minhas ânsias para com a Dança, contanto com a sensibilidade da professora Dra. Catiane Souza, meu trabalho de conclusão foi um artigo com crítica às Matrizes Curriculares dos cursos de Educação Física do Estado da Bahia, onde pesquisei todas propostas curriculares das instituições de Ed. Física do estado da Bahia. O resultado foi que em média apenas 3% do conteúdo do curso possui correlação direta e indireta com a Dança, o que demonstra uma deficiência na formação deste profissional, considerando que a dança se torna apenas uma mera possibilidade de trabalho ao educador físico. Mesmo assim, o CREF cria uma tensão com objetivo de se apropriar da dança como área de conhecimento aos profissionais de Educação Física.

Com a necessidade de ampliação teórica de Dança, em 2018.2 sou aprovado como aluno especial do Mestrado em Dança na UFBA (Universidade Federal da Bahia) e no Mestrado de Educação da UNEB (Universidade Estadual da Bahia). Ao fim do semestre, tinha a certeza de que a UFBA era o que eu precisava, cursei mais um semestre como aluno especial e no ano seguinte fui aprovado como aluno regular pesquisando sobre o Swing Afro Baiano. Hoje me encontro nesta escrita, com a necessidade de apresentar a origem histórica do Swing Baiano e seu desenvolvimento, redimensionando sua presença para além do espaço das academias, como manifestação cultural e fazer de dança presente no carnaval, nas comunidades e na vida dos baianos. Não podemos permitir que ocorra mais um apagamento histórico de mais uma dança afro-brasileira. Espero que esta minha escrita possa incentivar novos acadêmicos a continuarem aprofundando este tema e ampliando essas perspectivas aqui trazidas, e certamente, ao me deparar com tanta

riqueza histórica e cultural neste processo de construção da dissertação, já almejo um doutoramento trazendo como tema o Swing Afro Baiano.

Em 2015, recebi o convite da empresa “Nova Criação de Conteúdo”, para entrar na sociedade do canal “Aumente o Som” (<http://www.youtube.com/aumenteosom>). Este foi o primeiro canal do Youtube a fazer transmissões ao vivo do carnaval de Salvador. Com mais de 238 mil inscritos e vídeos que ultrapassam 2 milhões de visualizações, o canal se torna uma das referências de dança⁸ na internet. Ao assumir a gestão do canal, implantei a ideia de que os “dançarinos” convidados fossem em sua maioria alunos e praticantes amadores de Swing Baiano nas academias. Acredito que esta tenha sido uma das fórmulas de sucesso do canal, demonstrando o quanto esta perspectiva de dança poderia ser diversa e democrática.

A experiência profissional através do Youtube foi de grande importância, através desta ferramenta meu trabalho pôde ultrapassar as barreiras geográficas do país. Outro ponto importante foi a relação direta desenvolvida com diversos artistas que buscavam o canal como possibilidade de divulgação do seu trabalho, dentre eles: Banda Eva, Neto Gasparzinho, Cheiro de Amor, Banda Vingadora, Parangolé, Aviões do Forró, É o Tchan, e outros. Essas bandas perceberam a potencialidade desses canais independentes no desenvolvimento do marketing de suas músicas. Para isso os acordos eram diversos, algumas bandas arcavam os custos de produção dos vídeos, outras “selavam” a coreografia do canal como oficial e faziam permuta através da divulgação do nosso trabalho com utilização de imagem do artista.

O canal constituiu uma plataforma *on-line*, um meio de divulgação que propôs uma autonomia dos dançarinos contrários ao sistema Fitdance, ao mesmo tempo que criou uma concorrência a empresa.

Por fim, o canal me proporcionou acesso a cursos disponibilizados pelo “Youtube” com temas sempre voltados para a criação de conteúdos. Estes cursos me deram noções sobre captação de imagem, edição de vídeos, escolhas de locações, perspectivas visuais, captação de patrocínios, dentre outros temas que me enriqueceram bastante a ponto de me destacar como Diretor Artístico e Produtor. Após o canal presto serviço a empresas como a D’freela, empresa vinculada a produção de clipes musicais.

⁸ Dança neste caso remete ao Swing Baiano

Sabe-se que a Dança, embora seja constituída de referencial teórico-prático próprio, possui também um vasto caráter interdisciplinar quanto área de conhecimento. Com isto, a pesquisa desenvolveu múltiplas abordagens metodológicas utilizadas em diversas etapas da dissertação. Dentre elas a autoetnografia, a pesquisa documental, a pesquisa qualitativa e a revisão bibliográfica.

Foram feitos inicialmente uma revisão bibliográfica referente aos estudos culturais e da diáspora africana e da história das danças negras e do carnaval soteropolitano, simultaneamente a um enfoque qualitativo da pesquisa. Nesta perspectiva associamos a uma breve pesquisa documental um estudo (auto)etnográfico baseado na observação participante e entrevistas semiestruturadas com os interlocutores do trabalho. Dentre os principais interlocutores se tem Antônio Cozido, visto como autor principal da pesquisa, os criadores dos primeiros grupos de Dança⁹, Troupe Dance e Suingue Raça, além de praticantes desta dança no contexto do carnaval.

De uma forma geral, o estudo possui uma característica qualitativa. Segundo Minayo (2001) esses estudos são formados por coletas de dados que não conseguem ser quantificadas numericamente, mas que priorizam a análise de crenças, valores e atitudes como fundamentais para a compreensão da experiência humana.

O Swing Baiano é um movimento de origem popular; e segundo Stuart Hall (2003), estudar a cultura popular é entender os hábitos e costumes dos menos favorecidos na pirâmide social, tendo muitas vezes histórias desconexas da cultura das classes dominantes. Com isto, escritas sobre sua história acabam se tornando um conteúdo escasso; e com esta insuficiência, constatada na ausência de materiais publicados sobre o assunto, Sylvie Fortin (2009), pesquisadora das artes e escritora canadense, auxiliou como referência para uma aproximação (auto)etnográfica do tema. Segundo Fortin (2009), os dados etnográficos vividos ou coletados pelo pesquisador possuem extrema relevância para sugerir qualidade a uma tese. Além do estudo etnográfico, o autor possuindo mais de 10 anos de experiência, visto como uma das referências atuais do Swing Afro Baiano, inclui suas vivências na análise do trabalho. Fortin (2009) afirma que a autoetnografia se aproxima muito da autobiografia, porém a primeira retrata a representação do “eu” inserido ao movimento cultural/social que vivencia, excluindo o olhar distanciado do autor perante a tal

⁹ Entenda-se dança como Swing Afro Baiano

experiência. Aqui ressalta-se uma crítica aos olhares demasiadamente narcísicos apontados pela autora, nesta pesquisa a percepção das subjetividades e afetos pessoais devem ser considerados em perspectiva, inseridos em um todo social e histórico.

Foram realizadas também pesquisas bibliográficas com buscas em livros, artigos, teses e dissertações. Segundo o autor, Antônio Carlos Gil (2019), este tipo de pesquisa se fundamenta em materiais escritos por autores com propósitos específicos. Ainda assim, as revisões bibliográficas não foram suficientes para contemplar os anseios do trabalho, visto que pouco da história do Swing Afro Baiano é diretamente escrita, então se fez necessário um aprofundamento através de uma pesquisa documental. Para Marconi e Lakatos (2002), esta forma de pesquisa consiste em informações coletadas de documentos escritos ou não. A temporalidade da escrita não é engessada, ela pode ter ocorrido durante ou após o fato analisado.

O carnaval de Salvador foi o ambiente onde o Swing Afro Baiano se desenvolveu. Para o melhor entendimento foi realizada uma análise histórica baseada em documentos, entrevistas da época, livros, artigos e documentários, a reflexão sobre o carnaval está contida no primeiro capítulo como fator “macro ambiental”, sendo considerado um fator importante na contextualização histórica da dança em pesquisa. Esta percepção macro ambiental ultrapassa o entendimento meramente cronológico, uma vez que se enreda em discussões sociais, políticas, religiosas e temas como o racismo estrutural, a negação identitária, a política do embranquecimento, os privilégios sociais e o machismo.

Por ser um trabalho de tema pouco abordado na academia e se tratar da escrita de uma dança popular negra, como já dito, os materiais escritos de pesquisa são muito restritos no que tangem o assunto Swing Afro Baiano. Por isso foram realizadas entrevistas com os interlocutores, todas estas estarão na integra anexadas no trabalho. Como pesquisador, atribuo a estas falas o mesmo peso e importância do que outros autores que são citados para lastrear a pesquisa. Assim, todas as entrevistas e seus trechos citados serão referenciadas no formato de citação padrão, pois considero injusto e discriminatório reduzir essas falas diante dos saberes já publicados. Desta forma, todas as citações dadas em nome de Cozido (2020)¹⁰,

¹⁰ Tratam-se de entrevistas realizadas pelo próprio autor deste trabalho, e constarão como anexo, não constando, portanto, nas referências bibliográficas.

Nonga (2021) e Dhan (2021) serão compartilhadas no texto com o status de autoria, a fim de reforçar a importância e o valor desses atores/autores dessa dança.

Dentro dos principais objetivos deste trabalho esta a colocação do Swing Afro Baiano como uma zona de conhecimento da Dança e suas subáreas, retratando a sua importância de prática corporal, cultural e instrumento de preservação histórica e identitária. Também se tem como objetivo denunciar pessoas e empresas que promovem o apagamento histórico e a minimização desta Dança como ato cultural.

É importante salientar que no decorrer do trabalho irão ser vistas algumas formas diversas de escrita do Swing Baiano. A escrita mais popular seria Swing Baiano, porém Antônio Cozido resolveu abraçar a escrita e trouxe a perspectiva Suingue Afro Baiano. Respeitando e reforçando todas as possibilidades este trabalho “swinga” com as diversas possibilidades, sendo necessário afirmar que todas elas retratam esta dança de rua baiana.

O início do primeiro capítulo aborda a questão da colonização brasileira (ELLMERICH, 1987; NEVES, 2002; LARANJEIRA 2010). Em um contexto de colônia de exploração onde ocorreu um genocídio e fuga da população nativa e uma importação exacerbada de escravos africanos, ocorre no Brasil um encontro massivo de populações com culturas diversas, ampliando a necessidade do debate sobre temas centrais como hibridização, diáspora e cultura popular negra (GILROY, 2002; GOMES, 2007; HALL, 1996, 1997, 2002 E 2003; LAO-MONTES, 2007; SOUZA, 2008; AMOROSO, 2009; CANCLINI, 2003; BASTIDE, 1974 e GLISSANT 2006).

Entende-se a partir de então o Brasil como território cuja formação cultural se dá a partir da experiência diaspórica e sua constituição populacional elabora-se a partir dos encontros e violências tramadas em sua história. A partir daí, discursos sobre inferiorização da raça negra e tentativas de descrédito de sua cultura são debatidos. Análises demonstram a tendência ideológica em torno das narrativas de mestiçagem e do mito da democracia racial que estruturam o racismo que até hoje incidem sobre as ações do corpo e da cultura negra.

O objetivo de iniciar o trabalho com este traço histórico veio baseado em um ditado sempre proferido por minha avó: “quem não sabe de onde veio, não sabe para onde vai!”. Ao meu entendimento, o passado pode evidenciar e justificar a existência das tensões sociais vivenciadas na atualidade, e a maior delas é entender o porquê da ocorrência de apagamentos históricos da cultura popular negra.

O contexto do carnaval é trazido até a participação das instituições envolvidas, bandas, blocos e artistas, abordando com senso crítico suas colaborações, tensões e interferências proferidas no campo da dança aqui estudada.

O segundo capítulo, nomeado como “Os principais agentes desta Dança”, é responsável por dialogar com os principais atores da história do Swing Afro Baiano. Estas pessoas/instituições tiveram contribuições diretas no desenvolvimento desta dança. Como métodos de pesquisa se teve o caráter qualitativo através de entrevistas semiestruturadas e análises documentais.

Primeiramente, o capítulo traz uma discussão sobre a diáspora africana e as motrizes culturais desenvolvidas neste território a fim de entender a complexidade e multiplicidade das manifestações aqui analisadas, bem como seus imbricamentos políticos e representacionais (GUERREIRO, 2009; HALL, 1996; E LIGIERO, 2011).

Após esta análise discursiva os principais atores desta história são trazidos. No primeiro momento é relatada a história de Mestre King como principal difusor das chamadas danças afro-brasileiras (repertório artístico construído a partir da recriação das Danças dos Orixás), sendo este o Mestre do ator principal desta tese, Antônio Cozido, que então terá seu diálogo trazido para o seu processo de encontro e formação com a Dança, suas passagens artísticas antes e depois do Swing Afro Baiano. Além de Cozido, outras vozes irão ser acionadas neste capítulo, sendo elas contemporâneas e sucessoras do artista. Desta forma, será narrada a história do Swing Baiano até os dias atuais.

É necessário salientar que esta história se inicia dentro dos blocos afro. Neles, se tem a valorização das danças de motrizes africanas (LIGIERO, 2011) como gesto estético e político, nestes lugares a dança se torna um instrumento de preservação, educação e acessibilidade a uma história desvalorizada e apagada ao longo dos anos. É visto que, no Brasil, tanto a sua história geral quanto a negra sempre foram difundidas a partir de uma ótica branca. Assim, esse trabalho buscou o maior número de interlocutores negros possíveis.

Os blocos negros tiveram sua história costurada a partir de documentários, livros e artigos, outra fonte de extrema relevância foram entrevistas realizadas com pessoas que tiveram vivências nesses blocos.

Mestre King teve sua história apresentada a partir da análise da revisão bibliográfica, documentos e entrevistas de pessoas que conviveram com o mesmo.

Este é tido por alguns como “Avô” do Swing Afro Baiano, por outros é visto inclusive como criador desta possibilidade de Dança.

No decorrer, o ator principal, Antônio Cozido concedeu diversas entrevistas e cedeu parte de seu acervo pessoal a fim de contribuir com a pesquisa. O dançarino e coreógrafo se intitula o pai do Swing Afro Baiano, o responsável por levar esta dança às academias de ginástica e aos palcos do Axé Music. Cozido, ainda hoje, se encontra em atividade como professor e coreógrafo, foi o maior representante e disseminador do Swing Afro Baiano pelo mundo, visto sua história intensa como vivências nacionais e internacionais.

Grupos de dança como Troupe Dance e Suingue Raça tiveram suas histórias compartilhadas nesse capítulo, além de entrevistas com os seus fundadores e principais dançarinos que contribuíram para o legado dessa história. Esses grupos de dança foram formadores de novas gerações além de propagadores do Swing Baiano nos seus variados ambientes de prática. O capítulo se encerra com as mais novas gerações retratando suas percepções e relatando suas experiências analisadas pelo autor.

O terceiro e último capítulo aborda as questões sociopolíticas atuais. São abordados os tensionamentos decorrentes do esforço do Conselho de Educação Física em tornar o Swing Baiano, dentro das academias, uma prática exclusiva dos seus profissionais, o classificando como exercício físico.

Outro tema visto neste capítulo é o de como se dá a formação de profissionais do Swing Baiano e como o mercado os reconhecem, avaliando assim as relações profissionais e/ou não profissionais existentes. Trago também o surgimento dos programas de dança, e como seus conceitos empresariais regidos por um capitalismo selvagem fortalecem propositadamente o apagamento histórico e cultural do Swing Baiano. Sabe-se que essas empresas valorizam uma estética euro-estadunidense se apropriando culturalmente desta prática de dança em prol de lucros.

O capítulo se encerra com a análise de aspectos biopolíticos e uma abordagem reflexiva sobre a hipersexualização dos corpos. Somado a isso, trago a perspectiva de que o Swing Baiano possui participação ativa no carnaval de Salvador e seus profissionais nunca possuíram nenhum tipo de premiação ou destaque pela sua arte, que é responsável diretamente pelo sucesso de muitas músicas premiadas. Desde

2010, todas as músicas ganhadoras do título de “melhor música do carnaval” tiveram trabalhos coreográficos realizados e expostos nos palcos.

Até então muito pouco se historiografou sobre o Swing Afro Baiano. Isso torna esta pesquisa pioneira, abrindo o caminho para que outras possam vir a ser desenvolvidas ampliando o alcance desta, a fim de não permitir que a cultura popular negra se apague ou que seja contada por não negros. Vou um pouco adiante, espero que a nossa história de dançarinos, professores e praticantes desta Dança não seja contada por outros olhos que nunca sentiram na pele os arrepios e as alegrias proporcionadas por tal. Acima de ser uma dança com características próprias, o Swing é uma Motriz Africana que preserva e enaltece a cultura da diáspora, sendo essa uma dança provinda das múltiplas reelaborações do corpo diaspórico, seja a partir de movimentos derivados das danças dos orixás, seja da dança elaborada no interior da maior festa de rua do mundo situada na primeira capital do Brasil.

CAPITULO 1: Os primeiros passos de uma Dança

1.1 O INÍCIO DO INÍCIO – A FORMAÇÃO DO BERÇO

A história do Swing Afro Baiano se inicia em Salvador, primeira capital do Brasil. Esta certamente é uma das cidades mais plurais do mundo, por toda uma questão histórica. Sob colonização de Portugal, em menos de 35 anos, Salvador já possuía uma população estimada em 14 mil Africanos escravizados provenientes de diversas localidades do continente Africano. Segundo Laranjeira (2010):

O tráfico a partir de Uidá chegou a atingir cerca de dez mil escravos por ano até a década de 1690, estimativa próxima daquela realizada por Bosman no final da década de 1690, de mil escravos por mês. Entre 1700 e 1713, o tráfico no local alcançou o seu maior número, aproximadamente quinze mil escravos eram exportados anualmente do porto de Uidá. De acordo com Robin Law, “neste período Uidá pode ter sido responsável por cerca da metade de todas as exportações transatlânticas de escravos africanos”. (LARANJEIRA, 2010, p.41).

De acordo com Ellmerich (1987, p. 109) “[...] as culturas que mais contribuíram para a arte popular brasileira foram a sudanesa (ioruba, nagô, jeje etc..) e a bantu, traduzidas por intermédio dos negros de Angola, Congo e Moçambique”. Foram 300 anos de escravidão resultando em um grande fluxo de “importação” desta mão de obra que representava um dos maiores comércios da colônia, e para Neves (2002) a forma com que esta população foi trazida determina muitas das relações sociais, políticas, culturais e econômicas da atualidade.

Em um contexto histórico tão peculiar se fez necessário escrever um capítulo com uma síntese histórica da capital baiana, entendendo em si conceitos de palavras chave como: hibridização, diáspora e cultura popular negra. Desta forma, espera-se que características e atravessamentos da Dança aqui estudada possam ser mais bem compreendidos.

Em uma rápida busca no Google com a palavra-chave: “significado diáspora”, têm-se como respostas de que a palavra decorre do termo: “dispersão”, utilizada pela primeira vez para expressar a situação nômade dos judeus. No entanto, a palavra serve para descrever qualquer comunidade étnica ou religiosa que vive dispersa ou fora do seu local de origem. Na escrita desta dissertação a palavra diáspora possui uma amplitude muito maior, vai além da dispersão, vai do que este corpo disperso carrega consigo. Para Paul Gilroy (2007), devemos compreender nosso corpo de

forma integral, ou seja, marcado por tradições e uma série de relações que o constituem.

Com 300 anos de escravidão lastreados na mão de obra africana, é notório afirmar que a diáspora africana é a de maior representatividade em solo brasileiro. Historicamente, uma classe branca, burguesa e minoritária tem o domínio político do Brasil. Desta forma, há uma valorização de uma cultura erudita eurocêntrica gerando apagamento cultural das classes menos abastadas. Como o conceito de diáspora não é remetido apenas a povos africanos, é possível afirmar que no processo de construção do Brasil existem presenças de outras diásporas. O jornalista e escritor Laurentino Gomes (2007), autor da trilogia: 1808, 1822 e 1889, relata em seus livros históricos que a Corte Portuguesa e seus aliados vieram ao Brasil num contexto de fuga, com receio das pressões políticas e militares propostas por Napoleão, caracterizando aqui, uma diáspora portuguesa. Em outro momento, no século XIX, o Brasil recebeu inúmeros Italianos fugitivos de uma grande crise econômica do continente europeu, os quais encontraram nas plantações de café paulistanas uma esperança de sobrevivência; surgindo então uma diáspora italiana. Estes são apenas alguns exemplos para afirmar que no Brasil existem outras diásporas presentes. No entanto, este trabalho remete à palavra diáspora sempre referente a diáspora africana no Brasil.

Segundo Hall (1996), diáspora não está em uma perspectiva de retomar as origens a uma África primitiva ou mítica, mas sim de se reinventar em um novo mundo se apropriando de uma formação humana e cultural proveniente da ancestralidade africana presente. Neste conceito, o autor traz a perspectiva de que a construção de identidade ocorre em processos de constantes transformações. Para Hall (1996), no seu artigo “Identidade Cultural e Diáspora” existem duas perspectivas de identidade cultural. A primeira retrata o conceito de familiaridade e continuidade, no qual a percepção de origem e os signos culturais se encontram em comum acordo. Conferem a uma população enquadramentos estáveis, imutáveis e contínuos de referência a sua origem. O segundo conceito de identidade cultural é baseado no vetor da diferença e da ruptura, no qual existem alguns pontos similares entre as culturas, porém, as diferenças são significativas e as rupturas e descontinuidades são realizadas comumente por uma cultura dominadora e opressora. O Brasil possui um pouco desses dois vetores. O primeiro vetor da familiaridade e continuidade, porque

existe empatia e entre populações e o reconhecimento das suas origens individuais e coletivas. Mas, por outro lado, a história permeada pela escravidão e pelo branqueamento que traz uma profunda descontinuidade onde as culturas afro-brasileiras são historicamente perseguidas e invisibilizadas.

Lao-Montes (2007) afirma que as diásporas africanas possuem como característica a bilateralidade. De um lado os sujeitos provenientes de uma localização geográfica com conceitos, culturas, crenças e movimentos sociais. Do outro lado, a força e opressão colonial com suas políticas e epistemologias. Segundo Souza (2008, p. 140) “[...] depois do fim da escravatura as elites brasileiras buscaram eliminar nossos laços com as culturas africanas e os sinais de afrodescendência entre nós, sonhando com o branqueamento da população”. Então, entende-se que historicamente a cultura afro-brasileira foi, e é, perseguida, se fazendo necessário escritas como esta, a fim de documentar movimentos que lutam contra a invisibilidade cultural. Este exercício de escrita sintoniza-se com a ideia de Hall (1987) no sentido de que debater a arte e a cultura de uma população castigada pela colonização é uma forma de reestabelecimento de sua ancestralidade, mantendo viva as suas expressões.

É visto acima que todos os autores têm uma coisa em comum. Na diáspora se tem a necessidade de enfrentamento e diálogo da cultura remanescente a uma nova geo-localidade e ao convívio com outras culturas.

Antes de pontuar sobre hibridização, se faz necessário o entendimento de cultura aqui empregado. Para Hall “toda ação social é cultural, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e neste sentido, são práticas de significação” (HALL, 1997 apud GODOY; SANTOS, 2014, p 2). É importante ter conhecimento desses gestos e significados sociais pois, a partir do senso coletivo, ações individuais ganham sentido, dando corpo a sua identidade. Hall retrata:

A diferença é marcada por representações simbólicas que atribuem significado às relações sociais, mas a exploração da diferença não nos diz porque as pessoas investem nas posições que elas investem nem porque existe esse investimento pessoal na identidade. (HALL, 1987, p. 54)

A partir disso, é visto que a identidade é composta pela união de indivíduos que se identificam a partir de suas semelhanças, de tal forma estes se afastam de outros a partir da negação e não reconhecimento de sua identidade. Neste caso, entenda-se

a representação de identidades através de símbolos materiais ou imateriais: roupas, músicas, crenças, ideologias etc.

Gilroy (2007) traz considerações sobre a noção de identidade. Para o autor, comumente a palavra identidade é resumida a questões políticas próximas do pertencimento, nacionalidade e etnicidade. Portanto Gilroy (2007) apresenta que, por trás de uma análise coletiva de pertencimento, a identidade promove um caráter de diferença, uma perspectiva separatista onde indivíduos que não se encaixam nos mesmos padrões são rechaçados.

A identidade nos ajuda a compreender a formação daquele pronome perigoso: “nós”, e a levar em conta os padrões de inclusão e exclusão que ela cria mesmo sem querer [...] O cálculo da relação entre identidade e diferença, entre similaridade e alteridade é uma operação intrinsecamente política. Isto acontece quando as coletividades políticas refletem sobre o que torna possível suas conexões obrigatórias. (GILROY, 2007, p. 125)

Identidade traz consigo um apelo à diferença, ao reconhecimento dos limites e fronteiras em torno dos quais o grupo se autoriza a reconhecer-se e constituir-se politicamente. Gilroy (2007) aponta que esse processo não é natural ou espontâneo, mas resultante de um trabalho, de um processo de construção política na convocação dessas experiências compartilhadas. Para ele: “A formação da identidade tem uma história, apesar de seu caráter histórico ficar frequente e sistematicamente oculto (GILROY, 2007, p. 126)”. Essas compreensões nos fazem indagar sobre como se deu o processo de construção de nossas identidades culturais.

Stuart Hall analisa os processos de hibridização a partir de países americanos, para onde a mão de obra escrava africana foi “sequestrada”. Os nativos foram afastados ou dizimados e uma minoria europeia “geria” todo este cenário sempre visando a exploração e o acúmulo de capitais. Certamente este contexto é muito próximo do descrito na história brasileira. Pinheiro (1995, p.16) afirma que na América Latina, somando escravizadores e escravizados, havia um fluxo tamanho a ponto de ser algo imensurável, superando grande parte do mundo. Para o autor, este cenário é como um caldeirão onde pessoas com diversas culturas passam a conviver em um território de “lutas” pela supremacia de valores caracterizando um solo fértil para o acontecimento de hibridizações.

Superando todos os outros continentes em relação a encontros étnicos, Cardoso (2008) afirma que o Brasil teve dois picos de hibridização, o primeiro com a chegada dos portugueses, trazendo neste processo africanos escravizados, e o

segundo no século XIX com o projeto de branqueamento da população. Os escravos haviam sido libertos sem nenhum tipo de subsídio e/ou apoio estatal para viver a realidade de “homem livre”. Em paralelo, havia uma crise econômica na Europa, então o Brasil se tornou uma terra de esperanças onde muitos imigrantes europeus vieram tentar uma nova perspectiva de vida. Neste contexto, o processo de hibridização no Brasil não deve limitar-se a uma ótica binária entre brancos e pretos; visto que existem inúmeras etnias que compuseram nossa população, entre elas os diversos grupos indígenas, habitantes originários dessas terras.

Hall (2003) compreende hibridização cultural como resultante de uma relação entre dois ou mais indivíduos de culturas diferentes. Este processo ocorre em um ambiente onde a dúvida, tensão e o questionamento fazem parte da construção. Durante este processo, fronteiras assumem uma conotação de encontro de realidades baseadas nos atravessamentos trazidos por questões éticas, sociais, políticas e culturais. Para ele, a hibridização perpassa por um processo de tradução cultural onde a resultante está sempre em constante alteração. Trata-se de um processo tradutório entre antigas e novas matrizes culturais. O antropólogo francês Roger Bastide já indicava muito desses atravessamentos matriciais de cada sujeito.

Os navios negreiros transportavam a bordo não somente homens, mulheres e crianças, mas ainda seus deuses, suas crenças e seu folclore. Contra a opressão dos alvos que pretendiam arrancar-lhes de suas culturas nativas para impor-lhes outra cultura, os negros opuseram forte resistência, sobretudo nas cidades, onde podiam reunir-se de noite e reconstruir suas comunidades primitivas. No campo, sua resistência foi mais débil; sem dúvida, suas revoltas foram o depoimento de uma vontade de escapar da exploração econômica e do regime odioso de trabalho ao que estavam submetidos. (BASTIDE, 1971 p. 26).

Nestor Garcia Canclini (2003) parte do pressuposto de que os resultados das hibridizações são fusões culturais. O autor afirma que o seu conceito define o entendimento das culturas modernas da América Latina. Para Canclini, a fusão cultural ocorre a partir de um esvaziamento gerado entre sujeitos com diferentes noções de mundo. A partir deste esvaziamento se tem uma permissibilidade para geração de uma resultante com a soma das perspectivas culturas relacionadas. A proposição deste encontro me parece um pouco ilusória, na medida em que as relações de poder em jogo produzem violências e desigualdades entre os sujeitos. Canclini (2003) apresenta uma ressalva quando as relações desses sujeitos se dão

pela desigualdade de poder. Desta forma, elementos da cultura menos abastada vai se esvaindo e caindo no esquecimento durante os processos de fusão.

É útil advertir sobre as versões excessivamente amáveis da mestiçagem. Por isso, convém insistir em que o objeto de estudo não é a hibridiz e, sim, os processos de hibridação. Assim é possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se. Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado. (CANCLINI, 2003, p. 27).

Para entendimento dos processos identitários e encontro de culturas, o antropólogo e filósofo Martinicano Edouard Glissant (2005) desenvolve a teoria da “crioulização”. Na sua proposta, ele afirma que o processo começou nas ilhas Caribenhas, depois *Neo América*, até ganhar outros pontos do mundo. O autor afirma que o Caribe foi a primeira colônia onde ocorreu migração de mão de obra escrava provinda do continente Africano. Para melhor entender estes migrantes, Glissant (2006) classifica-os em três modelos:

- Armado: são os conquistadores incumbidos de invadir e explorar as terras.
- Familiar: são os imigrantes que vêm para residir na nova terra e pretende desenvolver ali o seu novo local, o sentido de exploração e relação: império x colônia não existe.
- Nu: são os escravos, imigrantes que vêm de forma forçada sem ter noção do que irá ocorrer.

O objetivo desta classificação é perceber o posicionamento social destes, e entender suas relações com os nativos. Para ocorrer o processo de *crioulização*, Gilssant (2006) relata que é de fundamental importância que os sujeitos presentes tenham uma relação de respeito cultural equânime. Caso ocorra uma ação de inferiorização para alguma das partes, o processo não ocorre verdadeiramente. Países como o Brasil, em que a colonização foi dada a base de um regime escravocrata no qual a elite opressora se impunha através de forma intelectual, política e física, a *crioulização* não se dá de forma completa, obtendo características amargas e incontroláveis.

A *crioulização* exige que os elementos heterogêneos colocados em relação se intervalorizem, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro. (GLISSANT, 2006, p. 22).

É chamada a atenção por Glissant a necessidade de reestabelecimento de um equilíbrio cultural através de uma preservação, recriação e a valorização de uma herança africana. Mesmo em um território marcado pelas diferenças como no Brasil seria possível encontrar processos de *crioulização*. A exemplo, Silva (2009) aborda a existência das rezadeiras:

As rezadeiras, em sua maioria, são católicas, embora, suas ações não correspondam às exigências da Igreja Católica. Isso porque elas pertencem ao que chamamos de catolicismo popular. Esse completamente tomado de símbolos e comportamentos criados e adaptados a partir das crenças e experiências de vida, também se configuram em uma grande força de resistência. (SILVA, 2009, p.2).

Glissant (2005) afirma que para o processo de *crioulização* ocorrer de forma natural e completa necessita que todas as culturas expostas ao processo estejam em equidade. No Brasil ocorre historicamente o uso das forças cultural, social e política para trazer privilégios a um determinado grupo; em sua maioria brancos e burgueses. Segundo Glissant (2005):

[...] a *crioulização* supõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente “equivalentes em valor” para que essa *crioulização* se efetue realmente. Isso significa que se nos elementos culturais colocados em relação, alguns são inferiorizados em relação a outros, a *crioulização* não se dá verdadeiramente. (GLISSANT, 2005, p. 21).

Glissant (2006) também aborda o termo *mestiçagem*, este mais ligado a um caráter de previsibilidade, trata-se da junção ou soma de diferentes. O autor explica a *mestiçagem* como algo mais próximo do caráter biológico. Glissant define:

[...] a *crioulização* é a *mestiçagem* acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade. Da mesma forma, era absolutamente imprevisível que os pensamentos do rastro predispuessem as Américas a criar línguas ou forma de arte tão inéditas. (GLISSANT, 2006, p. 22).

“Pensamentos do rastro” é a cultura que se cria a partir de traços e indícios resultantes da violência e apagamento. Opõe-se ao que o autor chama de sistema de pensamento, visto como fechado e pretensamente universal. A *crioulização* é importante porque implica em recomposição das mentalidades ao solicitar que saberes sejam avaliados de maneira isonômica. No processo colonial os traços culturais negros foram subalternizados. Por isso a necessidade urgente de uma revalorização cultural da diáspora africana nas Américas. A *mestiçagem* é previsível

porque é controlada, essa metáfora diz respeito aos processos de branqueamento forçado, nos quais a resultante não é inesperada porque faz parte da norma colonial.

A mestiçagem, com seu caráter previsível, cria hierarquia nos encontros culturais. No Brasil, a colonização baseada na escravidão foi e é um solo fértil para ocorrência da *mestiçagem*. Esta ocorrência fortalece ações predatórias a culturas, como a política do branqueamento ocorrida no Brasil no século XIX.

Se apropriando do conceito de rizoma proposto por Gilles Deleuze, Glissant (2006) classifica dois tipos de cultura: Atávica e Compósita. As culturas atávicas se aproximam de raízes, são aquelas que se apegam unicamente nas suas crenças e valores, exterminando qualquer tipo de pensamento que se diferencie ou se oponha ao seu. Já as culturas compósitas se assemelham aos rizomas, estas compreendem quaisquer relações constitutivas e estão mais abertas a vivências e entendimentos de novas possibilidades. Esta análise de culturas se torna interessante para entendimento de permissividade à *crioulização*. Certamente culturas atávicas são muito mais fechadas, comumente seus traços políticos, religiosos e sociais são mais tradicionalistas e/ou conservadores.

Por fim, neste quadro teórico esboçado para o entendimento desse primeiro capítulo, vamos ao termo Cultura Negra.

Hoje sabe-se através da biologia que todos os seres humanos possuem cargas genéticas equivalentes, tendo estes estudos derrubado a teoria de raças humanas. Do ponto de vista da genética, sabe-se consensualmente que não existem raças “a”, “b” ou “c”, embora o termo raça não possa ser usado para justificar diferenças humanas, em termo biológicos, ele ainda possui uma importância para explicar diferenças sociais na medida que indivíduos e seus grupos sociais continuam a ser racializados e segregados em função de seu fenótipo. Estes, por sua vez, não devem ser avaliados como mera particularidade física, pois infelizmente continuam a ressoar estigmatizações e definir acessos e direitos na prática social, resultado da continuidade e sobrevivência das violências coloniais. Neste trabalho, entendemos que as apreciações sobre a cor abrangem necessariamente um debate para além dos fenótipos, na medida em que esses traços foram historicamente racializados e tratados de maneira desigual. Partindo desta noção entende-se que toda e qualquer diferença racial exposta decorre do racismo disseminado pela eugenia.

[...] a definição de "raça" como um conceito biológico — ou pelo menos como uma noção sobre diferenças biológicas, objetivas (fenótipos), entre seres

humanos — escondia tanto o caráter racista das distinções de cor, quanto o seu caráter construído, social e cultural. Se a noção de "raça" referia-se a diferenças biológicas hereditárias precisas, então, segundo esse modo de pensar, a "cor" não podia ser considerada uma noção racista, dado que não teria uma remissão hereditária única e inconfundível, seria apenas um fato concreto e objetivo. Poder-se-ia rejeitar a noção biológica de "raça" e ainda assim reconhecer diferenças objetivas de "cor". (GUIMARÃES, 1995, p. 28).

Entende-se que a perspectiva biológica por si só não define a hierarquização dos sujeitos e sim os processos de racialização que recaem sobre eles. Juntamente a esses processos perversos existe no Brasil uma disseminação ideológica de um país onde parte de sua população acredita viver em uma democracia racial. Isto perpassa por uma possibilidade de camuflar-se os privilégios vividos por uma minoria, justificando que qualquer reação ou discurso da comunidade negra se torne um "mimimi" ou um discurso político infundado.

A superação do racismo envolve inclusive a descoberta de um novo vocabulário político que ultrapasse o binarismo raciológico. No entanto, isso só será possível a partir do reconhecimento das implicações políticas e sociais da raça. No caso do Brasil, a história perpassou pela escravização negra seguida de teorias higienistas e de embranquecimento, com isso as populações negras sempre foram subjugadas através de discursos raciais que as colocavam sempre na base da pirâmide social. Sobre isso, a escritora peruana Suzanne Oboler (1995, p. 28 apud GUIMARÃES, 1995, p. 35) escreve:

Como um resultado da miscigenação extensiva corrente nas colônias, as classificações raciais, o status social e a honra evoluíram para um arranjo hierárquico que Lipschütz chamou de "pigmentocracia". Esse era um sistema racial, como Ramón Gutiérrez descreveu, no qual a clareza da pele está diretamente relacionada a um maior status social e a maior honra; enquanto a cor mais escura estava associada tanto com "o trabalho físico dos escravos e dos índios" quanto, visualmente, com "a infâmia dos conquistados". A noção espanhola de pureza de sangue fora assim instilada no modo como a aristocracia do Novo Mundo entendia os conceitos inter-relacionados de raça, status social e honra.

Guimarães (1995) afirma que o racismo se "camuflou" historicamente na sociedade brasileira, e desta forma foi se perpetuando e ganhando força através de metáforas e entrelinhas. Como combate ao racismo, o autor reforça a necessidade de adesão do termo antirracismo, onde afro-brasileiros devam si reidentificar em termos etnoculturais. Este discurso antirracista vem para reforçar a autoconfiança e

sentimento de dignidade do povo afro-brasileiro, que historicamente teve sua identidade dilacerada. Segundo Guimarães (1995):

Para os afro-brasileiros, para aqueles que se chamam a si mesmos de "negros", o anti-racismo tem que significar, entretanto, antes de tudo, a admissão de sua "raça", isto é, a percepção racializada de si mesmo e dos outros. Isso significa a reconstrução da negritude a partir da rica herança africana — a cultura afro-brasileira do candomblé, da capoeira, dos afoxés etc. —, mas significa também se apropriar do legado cultural e político do "Atlântico negro" — isto é, o Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos, a renascença cultural caribenha, a luta contra o apartheid na África do Sul etc. (GUIMARÃES, 1995, p. 43).

Por muito tempo houve teorias separatistas que classificavam hierarquias entre raças e culturas. Estes pensamentos criavam sustentação ideológica para o sentido de existência, permanência e (des)humanização de raças. Sabe-se que esta era uma forma de multiplicar e perpetuar a hegemonia do poder e da cultura eurocêntrica.

Uma destas teorias foi a etnocêntrica, classificada pelo antropólogo Antônio Risério como uma possibilidade de invisibilidade da cultura negra: "O etnocêntrico é aquele que encara o mundo pelo prisma de sua cultura, e o etnocentrista é quem absolutiza as práticas e os valores da cultura a que pertence; é quem cria o "outro" ditando as diferenças entre ele" (RISÉRIO, 2002, p. 20). Esta teoria reforçou por anos a necessidade de bloquear qualquer tipo de ideal que fugisse do padrão Europeu.

Quijano (2005) afirma que a divisão racial também era uma forma de justificar e legitimar a escravidão e suas relações de domínio trazidas pela conquista. O fato de se desumanizar uma raça impõe o conceito de uma durável dominação social universal. Reforçando esta divisão Cohen (1980, p.39 apud SANTOS, 2002, p. 46) afirma:

Em todos os tempos esta cor [a cor negra] parece estar revestida de valores negativos nas línguas indo-européias. É assim que em sânscrito o branco simboliza a classe dos brâmanes, a mais elevada da sociedade. Em grego, o negro sugere uma impureza tanto moral quanto física e revela, igualmente, no homem as intenções sinistras. Os romanos não acrescentaram nenhuma significação nova a este vocábulo: para eles, ele é signo de morte e corrupção, enquanto que o branco representava a vida e a pureza. Os homens da Igreja, sempre a procura de chaves e símbolos que revelassem o sentido secreto da natureza, fizeram do negro a representação do pecado e da maldição divina.

Gomes (2003) afirma que os negros tiveram sua cultura inclusa em um processo de hierarquização racial construída no período da colonização, no qual a escravidão e o racismo regulavam as relações entre negros e brancos. Muitos foram os fatos históricos de perseguição racial no Brasil, um deles foi citado por Souza:

[...] Depois do fim da escravatura as elites brasileiras buscaram eliminar nossos laços com as culturas africanas e os sinais de afro-descendentes entre nós, sonhando com o branqueamento da população. (SOUZA, 2008, p 140).

Este trecho se refere ao decreto autorizado pelo Ministro Rui Barbosa em 1890 que liberava a queima de todos os documentos correlatos com o tráfico escravo. A ideia seria um apagamento histórico de culturas e de massacres ocorridos em solo brasileiro.

Segundo Nilma Lino Gomes (2003), pensar sobre cultura negra é refletir a partir de epistemologias, crenças e simbolismos oriundos de descendentes africanos escravizados. Resignificar o entendimento da cultura negra permite aos mesmos a reconstrução de um passado destoado, esquecido e muitas vezes suprimido, sendo assim, dando possibilidades de empatia e autovalorização pessoal. Com isso, os negros terão lastros para lutar por uma equiparação cultural no seu cotidiano.

Quantos séculos serão necessários para avaliarmos a riqueza e a fecundidade das tradições culturais africanas? Elas retornam em ondas musicais e artísticas, sob formas sempre novas e diferentes, fiéis à sua inspiração primordial. (NEYT; VANDERHAEGHE, 2000, p. 34).

A identidade da cultura negra no Brasil é como uma colcha de retalhos, costurada entre suas experiências pessoais e coletivas. No caso é necessária uma reconstrução dos conceitos adquiridos por um sistema colonizador escravocrata que deixou profundas cicatrizes e apagamentos nesta população.

Glissant (2005) afirma que no processo de crioulização as relações entre populações em um novo território são constantes diálogos e negociações, compostas por “rastros e resíduos”. Para autor, “rastros e resíduos” são as memórias afetivas pertencentes a indivíduos e comunidades. Os rastros, para o autor, constituem indícios diversos que questionam a noção de uma cultura hegemônica, totalizadora e acabada. Eles estabelecem relações, impermanências e processos de recriação constante. No Brasil, os processos de colonização tiveram força e poder para enfraquecer a cultura não branca. Isso implica que a reconstrução histórica, desejada por essa dissertação, precisa perceber e recompor as lacunas deixadas nas histórias dos menos abastados.

O rastro/resíduo está para a estrada assim como a revolta para a injunção, e a jubilação para o garrote. Ele não é uma mancha de terra, um balbucio de floresta, mas a inclinação completamente orgânica para outra maneira de ser e de conhecer; é a forma que é passagem para esse conhecimento. Não seguimos o rastro/resíduo para desembocar em confortáveis caminhos; ele

devota-se à sua verdade que é a explodir, de desagregar em tudo a sedutora norma. Os africanos, vítimas do tráfico para as Américas, transportam consigo além da Imensidão das Águas, o rastro/resíduo de deuses, de seus costumes, de suas linguagens. Confrontados à implacável desordem do colono, eles conheceram essa genialidade, atada aos sofrimentos que suportaram, de fertilizar esses rastros/resíduos, criando, melhor do que sínteses, resultantes das quais adquiriram segredo. (GLISSANT, 2005, p 83-84).

Hoje, essa escrita se torna um passaporte para reconhecimento e afirmação teórica de uma Dança proveniente de uma Motriz Africana. Neste texto, entenda-se motriz a partir do conceito proposto por Zeca Ligiero (2011): que extrapola o entendimento da origem através de uma matriz como algo estático. Na diáspora a cultura precisa se mover para garantir a sua existência e permanência. O movimento, adaptação e transformação são constantes, assim formando o conceito de motriz cultural aplicado acima.

Um dos principais personagens dessa dissertação, o bailarino e coreógrafo, Antônio Cozido¹¹, em conversas com o pesquisador, indica que a manifestação cultural tema deste trabalho, o Swing Afro Baiano, é definido sendo como: Swing: remete a dança, o balanço; Afro: origem maior dos passos, proveniente das Danças Afro¹²; Baiano: remete a geolocalização de origem da Dança. Essas características definem um caráter *motricial* (LIGIERO, 2011) em constante transformação. E por se tratar de uma dança com diversas influências da cultura negra, americana e europeia esta Dança adota características hibridizadas, diaspóricas e mestiças.

1.2 CARNAVAL BAIANO

A literatura ainda diverge no debate sobre origem e tradução da palavra carnaval. Segundo Camargo e Barbosa:

O carnaval é um dos eventos que mais permitem a comunicação lúdica por sua forte mensagem emocional, associada ao caráter excepcional e transitório de milenar comemoração. Sua proposta sempre foi celebrar a vida e a alegria, subverter o cotidiano e inverter totalmente os valores pré-estabelecidos. (CAMARGO; BARBOSA, 2012, p. 6).

¹¹ Serão dadas maiores informações sobre o artista nos próximos capítulos

¹² Para o artista este termo é definido pela sua experiência adquirida a partir do legado de Mestre King e sua releitura das danças dos orixás

Segundo os mesmos autores, a palavra Carnaval é derivada de *carnevele* do Latim, que é traduzida como “adeus a carne”. Os autores acima, neste trabalho, estudam o carnaval em um formato oriundo do período pós-renascentista, a partir da Europa Moderna.

O carnaval é uma celebração oriunda do Cristianismo Ocidental; a festividade não tem data fixa no calendário; são contados 47 dias antes da quaresma a partir da data da Páscoa, sempre ocorrendo próximo à lua nova. Seguindo os preceitos católicos, no período carnavalesco é permitido o uso de todos os insumos proscritos na quaresma; é uma espécie de despedida dos excessos e libertinagens. Segundo Damante (1980):

A Igreja convivia bem com a festa e até passou a estimulá-la, principalmente com o Papa Paulo II (1461-1471). Em 1545, no Concílio de Trento, o carnaval integrou a pauta de discussões e foi reconhecido como uma importante manifestação popular, não devendo ser hostilizada pelo Clero. (DAMANTE, 1980, p. 6-7 apud ARAÚJO, 2003, p. 23).

Após aceitação da Igreja ao novo formato, a festa se torna cada vez mais popular, a Itália passa a “exportar” o novo conceito de carnaval, e países como Portugal e França disseminaram a festa inclusive para suas colônias.

A festa do carnaval firmou suas características básicas. O carnaval italiano chegou a ser o mais famoso; era considerado como uma festa que o povo dava a si mesmo. As festividades começavam em Janeiro e cresciam até a proximidade da quaresma. (CAMARGO; BARBOSA, 2012, p. 16).

Por influência portuguesa/católica, o carnaval é trazido para a colônia - Brasil. Como todo processo cultural, veio sofrendo transformações no decorrer do tempo. Para Hall (1996), cultura deve ser entendida como bem comum de um coletivo, ou seja, através de significados e gestos partilhados por uma determinada sociedade se entende a sua cultura. O autor considera que os processos culturais estão em constantes movimentos de encaixe. Não se pode entender cultura como algo estático.

Segundo a Revista Super Interessante (2009), o carnaval de Salvador foi registrado no Guinness Book como o “maior carnaval de rua” do mundo, as marcas ultrapassaram os 2 milhões de pessoas nas ruas, e 1 milhão de turistas na cidade.

FIGURA 1 - Pipoca Igor Kannário no Campo Grande



Fonte: Vigné (2019)

Ao pensar uma palavra para definição do carnaval de Salvador, me vem a palavra “encontro”. Encontro de pessoas, encontro de interesses, encontro de culturas, encontro de ritmos, dentre outras inúmeras possibilidades de encontros. Mas, o que ocorreu antes destes “encontros”? Muitos processos ocorreram no mesmo período de tempo em localidades diferentes, dentro da mesma cidade. Com isto, chama-se atenção que este capítulo não terá um caráter cronológico regular, pois muitas ações descritas ocorreram de forma simultânea em localidades diferentes, e depois tiveram seus “encontros”. Sobre essa cronologia Risério (1981) cita:

Como bem disse Caetano, a coisa não anda linearmente: da capoeira ao sintetizador, do sintetizador ao ijexá. Interessante, ainda, notar que o Afoxé Filhos de Gandhi e o Trio Elétrico Dodô & Osmar nasceram, ambos, no mesmo ano – 1949. Durante 30 anos, portanto, eles se cruzaram pelas ruas de Salvador, nos dias de carnaval, mas percorrendo caminhos paralelos[...] Foi só em 1979, a partir de “Assim pintou Moçambique”, que o encontro se deu. (RISÉRIO, 1981, p.116).

1.3 O TRIO ELÉTRICO GANHA AS RUAS DE SALVADOR

A história do Suingue Afro Baiano tem como um dos seus principais cenários o carnaval de Salvador. Este subcapítulo tem como propósito aprofundar contextos: históricos, sociais, culturais e religiosos acontecidos nos processos de composição do carnaval.

Segundo Risério (1981), tudo começou em 1950 com a criação da Fóbica¹³. Fóbica foi a “matriz” do trio elétrico, montado a bordo de um Ford com uma caixa amplificadora capaz de emitir o som das guitarras elétricas dos “Irmãos Macêdo¹⁴”. A inspiração veio do estado de Pernambuco, quando seus criadores fizeram uma visita ao clube/bloco Vassourinhas. A ideia era montar um palco itinerante que pudesse ultrapassar as paredes dos clubes em busca das avenidas soteropolitanas. Os criadores deste projeto foram Dodô, Osmar e Temístocles Aragão¹⁵, que colocaram o mesmo em prática ainda no ano vigente. Inspirado em um bloco pernambucano, logicamente a trilha sonora iria seguir a mesma linha, o Frevo! Este ganha espaço no carnaval baiano, porém; os “Irmãos Macêdo” resolveram incrementar e dar uma nova roupagem a música, acompanhada do “pau elétrico” (tipo de guitarra mais tarde chamada de guitarra baiana), aceleraram o frevo e lançaram, assim, o que chamaram de Frevo Baiano. Segundo os irmãos, para cativar as pessoas a estarem em constante movimento seguindo o trio elétrico, se fazia necessário uma música mais frenética, mais acelerada.

Em entrevista ao Diário Popular (1981), relatou Osmar:

Foi tudo no mesmo ano, o Vassourinhas saiu na quarta-feira e no domingo a gente já estava na rua. Aí o povo começou a pular, a gente tocando devagarinho subindo a ladeira. Formou-se um verdadeiro rolo compressor humano de gente enlouquecida, subindo em direção à Rua Chile. Nessa altura já uns 200 metros de gente pulando na frente e ao lado e uns 200 metros de gente pulando atrás. Nessa época as baianas também ficavam em plena Rua Chile, com seus fogareiros fumegantes, fritando os acarajés. Eu e Dodô não sabíamos mais por onde despejar tanta alegria. E daqui a pouco vem de lá o famoso Fantoches da Euterpe, com seus arautos, tocando aquelas cornetas, anunciando a passagem do grupo. Mais um pouco estou vendo os cavaleiros se empinarem, caindo com corneta e tudo. Foi uma confusão, fiquei com medo e disse para o motorista, o velho Olegário – ‘Vamos parar se não a gente sai daqui preso’. E ele disse – ‘ Não posso, a Fóbica já quebrou desde lá de baixo, quem está empurrando é o povo’”. (RISÉRIO, 1981 apud GUERREIRO, 2000 p. 121)

¹³ Criada em 1950, é a restauração de um Ford 1929, equipada com alto falantes e pintada com vários círculos coloridos, o carro serviu como um palco itinerante, sendo o protótipo do trio elétrico.

¹⁴ Formado por Armandinho, Betinho, Aroldo e André Macêdo filhos do “Seu Osmar” criador da Fóbica, são músicos e lideram esse projeto de “frevo baiano”.

¹⁵ Adolfo Antônio do Nascimento e Osmar Álvares Macedo, ambos estudantes de música e eletrônica desenvolveram projetos como o “pau elétrico, concedida como guitarra baiana, e junto a Temístocles Aragão desenvolveram a Fóbica.

FIGURA 2 - Fubica: primeiro trio elétrico baiano, criado em 1950 por Dodô e Osmar.



Fonte: HISTÓRIA (2022).

A adesão do trio elétrico ao carnaval foi um sucesso, se tornou item obrigatório da folia e logicamente ao passar dos anos a engenhoca vinha se aprimorando cada vez mais, através dos erros vinham os acertos, até que em 1969 a história começa a escrever um novo capítulo. Caetano Veloso compõe uma canção chamada “Atrás do trio elétrico”, que impulsionou o Frevo Baiano em todo território nacional. Ainda em 69, a Coca Cola envia o trio elétrico Tapajós para Recife em uma ação promocional onde a música de Caetano era tocada, essa foi a primeira devolutiva aos Pernambucanos da transformação ocorrida do Frevo, que foi exportado e agora revisita a sua origem.

A partir de 1970, os incrementos do Trio Tapajós, criado pelo engenheiro Orlando Tapajós, deu “voz” ao trio elétrico. Com um som mais potente e com a possibilidade de equalização sonora, o trio passa a ter condições técnicas de reproduzir o som de vozes e instrumentos simultaneamente. Então surge o grupo Novos Baianos, composto por: Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Baby do Brasil, Pepeu Gomes e Luiz Galvão.

Tendo como seu maior palco o Trio elétrico, o grupo Novos Baianos trazia influências do Tropicalismo, samba e rock. No seu repertório existiam ijexás, afoxés e frevo. Sendo assim, Moraes Moreira foi quem doou a primeira voz ao vivo, a um trio elétrico. Este casamento trouxe como fruto canções como: “Chame Gente”, “Vassourinha Elétrica”, “Pombo correio” etc. Muitas dessas músicas ainda hoje arrepiam pessoas e fazem as avenidas sacudirem.

FIGURA 3: Trio Tapajós no Carnaval de Salvador



Fonte: Borges (2018).

O sucesso do carnaval baiano realmente ultrapassou todas as fronteiras dos estados brasileiros, a mídia televisiva e escrita começa a dar atenção àquele movimento; a festa passou a ser objeto de desejo. Em escrita de Luís Carlos Maciel à Revista Veja (apud GUERREIRO, 2012, p. 124): “Não há mais nada a fazer. O verão está maravilhoso, o carnaval baiano vai ser fantástico, com todas as pessoas em Salvador”. Matérias assim, na véspera do festejo, eram um *marketing* direto. Outras matérias pós carnaval continuavam a pôr no topo a festividade:

o cheiro ambiente era uma sincrética mistura de azeite de dendê, éter, mijo, maconha e desodorante vencido. Embriaguez pelo alto som que vinha de todas as direções e por uma potente mistura de alucinógenos e alcoolizantes, a multidão mergulhava no mais satânico frenesi, [...]. Nas proximidades da escadaria do Palácio de Desportos, onde as bichas edificavam seu templo havia anos, a ecumênica mistura de travestis, bofes, viados e as mais variadas excêntricas espécie da fauna sexual que domina a Bahia em dias de carnaval fazia do local uma messalínica torre de babel. (Rogerio Menezes, livro “Um povo a mais de mil”). (GUERREIRO, 2000, p. 124).

Segundo Risério (1981), o carnaval baiano teve uma projeção nacional pela sua característica de festa popular de rua. Enquanto Salvador derrubava os “muros” e portões dos clubes tornando a festa pública, o Rio de Janeiro se converteu a um espetáculo privado a uma plateia restrita e pagante. Desta forma, o autor acredita que o carnaval baiano foi potencializado.

O carnaval do Rio de Janeiro sempre teve seu prestígio, grandes patrocínios, transmissão televisiva nacional, mas a Sapucaí, com capacidade pouco maior que 70 mil pessoas, limita o evento. Em contrapartida, a adesão massiva do carnaval de rua Soteropolitano, naquela época, promovia a ideia de um “carnaval de inclusão”; uma festa para todos os gostos e “bolsos”, como relata a Diretora-Presidente em vigência no ano de 1993 da EMTURSA (Empresa de turismo do município):

Argumenta Emília Silva, Diretora-Presidente da EMTURSA. Emília sustenta que, apesar da campanha detonada pelo Rio de Janeiro contra o carnaval da Bahia, “os turistas e os próprios cariocas, não param de chegar a Salvador...” segundo ela, até a campanha contra a cidade serviu para incentivar o turismo ao invés de abalá-lo. “Todos agora querem ver que carnaval é esse que mexeu com o do Rio [...] e é natural que o país entediado com a festa teatral da Marquês de Sapucaí, volte os olhos para a alegria e participação nas ruas de Salvador”, concluiu. (SALVADOR, 1993).

Daí começa-se a entender o “preconceito” e os estigmas negativos que a mídia sulista tentava aplicar ao carnaval baiano. A disputa entre os carnavais da Bahia e Rio de Janeiro começou a ser entendida como uma guerra financeira. Em 1993, fazendo frente a poderosa Rede Globo, a TV Bandeirantes começa a transmitir nacionalmente o carnaval baiano. Isto representava visibilidade, aumento do turismo e captação de patrocinadores para todo o evento. Em 1994, a prefeitura de Salvador já desenvolve parcerias público-privadas a fim de captar recursos e “profissionalizar” o evento, como visto no Projeto do Carnaval de 1994:

O que pretendemos com estes indicativos, trabalho da Coordenação do Projeto do Carnaval, é a realização dos estudos, projetos e discussões necessárias a todos os processos, de forma objetiva e realística que resultem em providências práticas visando à realização de um carnaval totalmente profissionalizado, sem, entretanto, perder a espontaneidade e alegria, com menos desgaste para EMTURSA, órgão executor, e conseqüentemente para a administração municipal como um todo. (PROJETO DO CARNAVAL, 1994 apud DIAS, 2007, p. 4)

Este discurso da necessidade de união entre público e privado no carnaval se faz muito presente, porém, as arrecadações diretas provenientes destas parcerias não são suficientes para bancar todo o evento. Esta engrenagem montada é responsável também pelo apagamento de entidades como os blocos afro. A abertura de negociação dos horários de saída dos blocos, segundo a prefeitura, seria uma maneira de organizar o evento. Por outro lado, ocorriam vendas milionárias destes horários. Valiam mais aqueles que garantiam uma exibição do bloco nos horários da transmissão nacional. Desta forma, blocos menos favorecidos economicamente e os blocos afro passaram a adquirir horários que lhes colocavam cada vez mais distantes

do grande público. Este contexto é responsável para que o carnaval seja dominado por um restrito grupo empresarial que consegue ano a ano “comprar” seus privilégios.

1.4 “O TAL” DO AXÉ MUSIC – BANDAS DE TRIO

Final da década de 80, mais precisamente em 1989 novamente o carnaval ganha novas configurações, surge à ideia de “privatização” das ruas. Sim! O carnaval que ganhou notoriedade por ser uma festa aberta a todos, começa a andar na contramão.

Naquele ano, surgem os blocos privados, cuja ferramenta separatista eram as cordas¹⁶ que literalmente apartavam o público nas ruas, no interior delas, os associados pagantes, no exterior, a massa, conhecida como pipoca.

Estes blocos em sua grande maioria possuíam um viés capitalista sem nenhuma perspectiva cultural ou política, diferentemente dos blocos afro que irão ser apresentados no próximo tópico. Os primeiros grandes blocos foram: Corujas, Internacionais, Traz os Montes e Jacu; em sua grande parte eram blocos estudantis de classe média alta. A *corda* dos blocos trouxe consigo inúmeros discursos opostos, inclusive compostos por grandes artistas como Daniela Mercury e Carlinhos Brown que juntos compuseram uma música relatando o “*apartheid*” carnavalesco:

“Ela dividiu seu coração comido
Ela dividiu um parto de pão
E se dirigiu na direção do umbigo
Com o umbigo preso no cordão
Ela até encheu seu coração de carnaval
Com o seu sorriso sensação
E quem foi que disse que morena angelical
Tem um umbigo preso no cordão

Por que que o bloco tem cordão de bloco?
Por que que bloco tem cordão?

Eu vou pra Bahia
Eu vou me casar
Vou com alegria
Vou com vatapá”

Compositores: Daniela Mercury, Carlinhos Brown, Gustavo S. Leite, Lainlton S. Costa
Interpretado por Timbalada, ano 1997

¹⁶ Cordas são utilizadas para delimitar o espaço entre os pagantes dos blocos, chamados foliões, e no exterior os não pagantes, conhecidos como pipoca.

Moraes Moreira em um dos seus depoimentos sobre o carnaval relata:

“com a chegada dos blocos, o *boom* dos blocos de trio, o pessoal que cuidava do carnaval ficou acomodado e deixou de dar valor aos trios independentes [...] A maior festa popular do mundo ficou sem o trio para o povo. Uma distorção social muito grande”. (apud GUERREIRO, 2000, p.126).

Os “blocos privados” com sua visão amplamente comercial ofereciam os pacotes perfeitos aos turistas que vinham de todos os estados. E para buscar a ampliação das vendas estes empresários traziam sempre novidades e músicas cada vez mais dançantes, mais comerciais e mais temáticas. Todo ano os artistas definem de maneira individual a sua temática de carnaval; Durval Lelys cantor do Asa de Águia é um dos maiores exploradores de temas: em 1998 foi “Kond Draculino” remetendo-se ao Conde Drácula onde seu trio e seu figurino era todo voltado para ideia de um *halloween* no lançamento de sua música Dança do Vampiro; assim como em 2003 veio de “Salvador Dalino” remetendo o pintor Salvador Dali com o lançamento de sua música “vou pintar”. Em 2010 Denny Denan no comando da Timbalada homenageou cantores como James Brown e Luiz Caldas, ou seja, as temáticas desenvolvidas tinham grandes possibilidades, desde o apoio ao *marketing* no lançamento da música de carnaval, até a homenagens a colegas, países etc. Além de chamar a atenção da mídia e dos foliões esses temas acionam um mercado paralelo de fantasias, *biscuits*, adereços etc.

Utilizada pela primeira vez em 1987 a expressão “Axé Music” batizou esse movimento musical que surgia nos carnavais junto aos blocos de trio. No documentário “Axé o Canto de um Povo¹⁷” (2017), o jornalista Hagamenom Brito¹⁸ afirma que quando utilizou esta expressão, ela tinha um sentido pejorativo, mesmo assim, toda a mídia começou a replicar. Logo a expressão começou a se popularizar passando a definir a música baiana carnavalesca. Antes disso existiam diversas nomenclaturas como: Samba Reggae, Afoxé, Música de trio, dentre outras que foram sintetizadas através da expressão “Axé Music”.

Para os mais leigos, ainda hoje o termo Axé Music define toda e qualquer música baiana com proposta carnavalesca, seja axé, pagode ou arrocha. Muitos empresários, a exemplo da banda Terra Samba, classificada na Bahia como pagode,

¹⁷ Documentário: “Axé Canto de um povo de um lugar(2017)”, dirigido por Chico Kertész

¹⁸ Repórter e crítico musical, foi o responsável por nomear o “Axé Music”

comercializava em outros estados como Axé Music. Esta era uma forma mais fácil de convencer a venda e comercializar o seu produto, no entanto, ainda hoje muitas pessoas possuem dificuldades em definir os diversos ritmos baianos inclusos no carnaval.

Para Goli Guerreiro (2000, p.133): “o Axé Music foi o encontro de músicas dos blocos de trio e músicas dos blocos afro (Frevo Baiano + Samba *Reggae*). É um estilo *mestiço* cuja linguagem mistura sonoridades harmônicas e percussivas.”

Considerado o “Pai do axé” por muitos, Luiz Caldas foi o primeiro cantor do gênero a ganhar notoriedade na mídia televisiva. Sucessos como Fricote e Deboche levaram o musicista ao ápice. Em relato dado ao documentário “Axé: o canto de um povo” Luiz relata que quando a gravadora encaminhou a sua música Fricote o primeiro questionamento surgido pelo apresentador foi: “o que seria ‘Baixa do tubo?’. Mesmo sabendo que se tratava de um bairro soteropolitano o representante de Luiz afirma: “Buceta!!”. Aquele posicionamento apelativo arrancou sorrisos e crenças do velho Chacrinha¹⁹ que cedeu a oportunidade de o artista baiano passar inúmeras vezes no seu palco.

Nega do cabelo duro
Que não gosta de pentear
Quando passa na Baixa do Tubo
O negão começa a gritar

Pega ela ai, pela ela ai
Pra que?
Pra passar batom
Que cor?
De violeta
Na boca e na bochecha

Pega ela ai, pela ela ai
Pra que?
Pra passar batom
Que cor?
De cor azul
Na boca e na porta do céu

Contemporânea a Luiz Caldas o axé tinha sua representante feminina. Sarajane foi a primeira mulher a colocar o “Velho Chacrinha” em cima de um trio

¹⁹ José Abelardo Barbosa, comunicador de rádio e Tv, possuiu o maior programa de auditório entre as décadas de 50 e 80, revelou diversos cantores como: Roberto Carlos, Raul Seixas, Luiz Caldas, dentre outros.

elétrico. A artista afirma que o carinho entre ela e o apresentador era de Pai e filha, com isso ela ganhou notoriedade nacional, o seu grande sucesso foi “Abre a rodinha” que assim como “fricote” tinha uma conotação de duplo sentido.

Era inevitável já que os dois primeiros representantes do Axé Music possuíam formatos de composições semelhantes, levassem a impressão para muitos compositores que existia uma “fórmula mágica”. Músicas simples, poucas estrofes e um refrão forte e repetitivo que envolvesse o público. Isso promovia interação entre palco e o folião, favorecendo a relação cada vez mais forte entre Axé Music e a Dança. O estreitamento desta relação logo mais será explicado. Neste momento, o axé ganha notoriedade popular, mas, em paralelo desagrada a muitos; basta analisar entrevistas e depoimentos arduamente críticos proferidos por diversos artistas. A seguir foram reproduzidos comentários selecionados por Goli Guerreiro no livro “A trama dos tambores”.

[...] “o que se faz na Bahia não é bem música brasileira. É apenas um refrão de apelo fácil, a poesia substituída por sons fáceis de repetir. Eu não sinto está música e me recuso a pronunciar o nome em inglês que a designa” (Dorival Caymmi no O estado de São Paulo em 1994 apud GUERREIRO, 2000, p. 136).

[...] “o sucesso comercial da axé *music* causou grande polêmica e o estilo foi inúmeras vezes acusado de ser uma arte menor, banal, vulgar etc.” (GUERREIRO, 2000, p. 134).

[...] “Carlos Lyra disse a O Globo: “ não tenho nada contra nem a favor da axé *music* . Uma ou outra parte pode ser até divertida, mas em termos de importância cultural não tem nenhuma.” (GUERREIRO, 2000, p. 136).

[...] “a Bahia não tem música, tem batucada. O rio tem samba, Pernambuco tem frevo. A Bahia não tem nada”. (Capiba, músico pernambucano em 1993 no O Globo apud GUERREIRO, 2000, p. 136)

Voltando a falar das marcas históricas do Axé Music, a partir do final da década de 80, o movimento ganha um grande aliado. Wesley Rangel²⁰, dono do estúdio WR, passou a ser referência nacional em captação de áudio e gravação de discos, principalmente no desenvolvimento de tecnologia para captação de sons percussivos dentro de estúdio. Com uma experiência adquirida através das bandas de trio WR passa a representar selos fonográficos e ter credibilidade para indicação de novos talentos a estas mesmas gravadoras. Mas porque citar Wesley neste momento? Ele

²⁰ Dono do maior estúdio de gravação da Bahia foi responsável direto pelo lançamento dos maiores artistas do Axé. Também possuía selos de fonogramas e representações de grandes gravadoras

foi o responsável por levar artistas baianos ao *business* das grandes gravadoras, e por ganhar inúmeras premiações como discos de ouro, platina etc.

FIGURA 4: Wesley Rangel no Estúdio WR



Fonte: Maia (2020).

Daniela Mercury, uma das artistas que passaram pela WR se torna no início da década de 90 a nova representante do *Axé Music*. Mulher, branca, dançarina moderna, proveniente da classe média alta, Daniela leva ao palco as batidas percussivas do samba *reggae*, as danças afro, entre outros signos que representavam grande massa afro-baiana.

No documentário “Axé o Canto de um Povo” (2017), Daniela relata uma passagem sua em São Paulo, tratava-se de um edital de fomento a cultura que custeava shows artísticos no MASP. Seria esse uma espécie de “*pocket show*” onde as apresentações ocorriam no “horário do almoço”. Ali a mídia e o povo paulistano puderam sentir e compreender a força da música baiana, do axé, do samba *reggae*, do dendê *style*, do carnaval soteropolitano. Para resumir, o *show* precisou ser interrompido por questões de segurança; foram milhares de pessoas e a estrutura do MASP começou a ser ameaçada. No mesmo ano, a artista volta ao Olympia, na capital paulista, onde com ingressos esgotados, para milhares de pessoas Daniela se torna capa dos maiores jornais e revistas do Brasil. Na Revista da Folha (1992) o crítico

Eduardo Logullo anunciava: “São Paulo se curva outra vez frente a Bahia: cantora Daniela Mercury é a artista mais popular da cidade. Quem duvida, que assista a um dos seus *shows*. Se conseguir lugar.”

Daniela não foi responsável apenas por expor a música baiana, mas por expressar também as suas danças. Sempre com bailarinos no palco a artista impressiona em suas performances onde do início ao fim participa das coreografias.

Daniela Mercury sempre foi uma artista engajada com os blocos afro. Desde o seu primeiro CD em carreira solo – O Canto da Cidade (1992) – a cantora já tinha no seu repertório músicas do Ilê Aiyê. Segundo ela, é uma forma de apresentar os blocos Afro que sempre são vítimas da invisibilidade provocada pelo empresariado que paga “mais caro” para ter os horários nobres no circuito com acesso às transmissões televisivas. O outro grande motivo é apresentar a cultura afro-brasileira que deu origem ao movimento do Axé Music.

O canto do negro veio lá do alto
É belo como a íris dos olhos de Deus, de Deus
E no repique, no batuque, no choque do aço
Eu quero penetrar no laço afro que é meu, e seu
Vem cantar meu povo, vem cantar você
Bate os pés no chão moçada
E diz que é do Ilê Aiyê
Lá vem a negrada que faz o astral da avenida
Mas que coisa tão linda, quando ela passa me faz chorar
Lá vem a negrada que faz o astral da avenida
Mas que coisa tão linda, quando ela passa me faz chorar
Tu és o mais belo dos belos, traz paz, riqueza
Tens o brilho tão forte por isso te chamo de pérola negra
Tu és o mais belo dos belos, traz paz, riqueza
Tens o brilho tão forte por isso te chamo de pérola negra
Êêê, pérola negra
Pérola negra Ilê Aiyê
Minha pérola negra.
(ILÊ PÉROLA NEGRA, 2000).

No mesmo período, um homem vinha ganhando protagonismo ao lado da nova rainha do Axé. Muito me estranha como pesquisador não encontrar nas fontes bibliográficas informações sobre a importância deste artista; assim como me causa estranheza o documentário “Axé o canto de um povo”, o maior documentário sobre o gênero musical, “esquecer” de Netinho²¹ e não lhe dar a notoriedade merecida. Pois então, aqui se faz questão de citar a engrandecedora participação daquele “garoto” ao movimento de bandas de bloco.

²¹ Ernesto de Souza Andrade Jr, um dos maiores cantores da história do axé music, vocalista da Banda Beijo (1988-92), depois seguiu carreira solo, possui marcas expressivas no cenário da música.

Estreando na Banda Beijo em 1988 aos 22 anos de idade, Ernesto de Souza Neto, popularmente conhecido como Netinho conseguiu alguns feitos importantes para a música baiana, foi o primeiro cantor de axé a se apresentar no programa do Faustão²² (líder em audiência no Domingo). Em 1990 o artista protagonizou a primeira “exportação” de um trio elétrico. Para a apresentação durante a Copa do Mundo da Itália o trio elétrico viajou 2 meses de navio. No mesmo ano que Daniela Mercury, 1992, “derrubava” o MASP em São Paulo, Netinho também protagoniza a passagem do primeiro trio elétrico em solo carioca, na Avenida Atlântica, em Copacabana.

Em 1993, o artista se lança em carreira solo. Em sucesso constante, nesse ano ganhou Disco de Platina no Brasil e disco de Ouro no Chile, começou a embalar canções em trilhas sonoras de novelas da Rede Globo²³. Mas o seu maior sucesso veio com a música “Milla” em 1996; a mesma bateu recordes de execução e foi regravaada em oito idiomas. Netinho também foi o primeiro cantor assumidamente de axé a fazer uma turnê em Portugal.

Certamente este capítulo se faz necessário, porém aqui não caberiam todas as bandas de trio que tiveram notoriedade e se fizeram importantes para o carnaval e para o Swing Afro Baiano, tema central deste trabalho. Fazendo uma análise cronológica, antes dos artistas citados tem-se Bandamel²⁴ e Banda Reflexus²⁵ que tiveram números expressivos e grandes sucessos. No mesmo período caminhando em paralelo tem-se Margareth Menezes²⁶ que é citada no tópico dos blocos afro deste trabalho e a futura geração da década de 90, do Axé Music, está aqui descrita:

- Chiclete com Banana²⁷: com a fônica baseada em galopes juninos acelerados, a banda é umas das mais populares da história do carnaval, os reis das multidões iniciaram carreira carnavalesca em 1979 puxando o bloco “Traz os Montes”, no ano

²² Fausto Corrêa da Silva, um dos maiores apresentadores da Tv brasileira, tendo o maior programa de auditório da maior emissora do país (TV Globo). Seu programa dominical esta no ar desde 1989 de forma ininterrupta e em maio 2008 completou sua milésima edição.

²³ Maior rede de Televisão do país

²⁴ Banda de axé surgida em 1984, em 1990 fez sucesso com a música “prefixo de verão” vendendo mais de 3 milhões de cópias de disco.

²⁵ Uma das primeiras bandas de axé a conquistar o eixo Rio- São Paulo, criada em 1986, sendo uma dissidência de uma banda de samba-reggae. A banda afirmava ter um trabalho musical voltado para a valorização da história e cultura afro-brasileira.

²⁶ Cantora e compositora baiana, conquistou os maiores prêmios da musica nacional e internacional incluindo o Grammy Awards e Grammy /Latino, a cantora soma 21 turnês internacionais.

²⁷ Uma das maiores bandas do Axé Music, seu primeiro ano no trio elétrico foi em 1979 puxando o bloco “Traz os Montes”, em 2013 a banda perde seu vocalista Bell Marques que segue fazendo sucesso no carnaval e nas micaretas, já o Chiclete com Banana perdeu muita força.

seguinte Wilson Silva, engenheiro elétrico e sócio da banda lança um projeto revolucionário onde cobre a lateral do trio elétrico com caixas de som, dando uma maior qualidade e amplitude sonora. A potência dos trios puxados pelo Chiclete com Banana se tornou uma marca registrada do grupo. Sendo uma das bandas mais antigas em atividade, Chiclete com Banana até a saída do vocalista Bell Marques em 2013, “puxava” os blocos mais caros da avenida com diárias de até R\$1.500,00 reais.

- Ivete Sangalo²⁸: iniciou na Banda Eva²⁹ em 1993. Sendo atualmente a maior representante do Axé Music na Bahia, se tornou uma artista muito além do carnaval, atua como uma das maiores e mais bem pagas garotas propagandas além de: apresentadora, empresária e cantora. Ivete tem marcas impressionantes, em sua carreira já vendeu mais de 20 milhões de cópias. Um dos seus grandes feitos foi gravar o DVD – *Multishow* ao vivo – em 2010, no *Madison Square Garden* em Nova Iorque, um dos palcos mais disputados e desejados do mundo, 4 dias antes do evento tiveram seus 20 mil ingressos vendidos.

- Asa de Águia³⁰: nascida em 1988 a banda possui uma legião de fãs e assim como Chiclete com Banana, a banda puxa um dos blocos mais caros do carnaval, o Bloco Me Abraça. Musicalmente tem como característica da mistura do axé com o pop e o rock, é uma banda que conseguiu se adequar as mudanças que o tempo propôs à música baiana. Músicas como, Dança da Manivela e Dança do Vampiro marcaram o impulsionamento da aliança entre a dança e o Axé. Estas músicas pareciam citar a coreografia:

Eu fui perguntar pra
Ela, meu amor
Se a dança da manivela
Ela topou
Dizendo que aqui
Tá quente
Assim tá frio
Muito quente, tá frio

²⁸ de Juazeiro, interior da Bahia é sem dúvida o maior nome da atual música baiana. Ivete foi a primeira cantora da Banda Eva, onde seguiu de 1993 a 1999. Depois de 1999 a cantora segue carreira solo, além de empresária, compositora, apresentadora e atriz, Ivete soma em sua carreira uma marca de 20 milhões de discos vendidos. Como garota propaganda possui um dos maiores cachês do país na atualidade.

²⁹ surgida a partir do bloco de carnaval, em 1993, a banda revelou grandes nomes da música baiana como Ivete Sangalo, Saulo Fernandes e Emanuele Araújo com um histórico com mais de 8 milhões de discos vendidos ainda hoje tem grande representatividade no cenário musical baiano.

³⁰ uma das bandas mais marcantes do axé, fundada em 1988 o grupo vendeu mais de 5 milhões de discos, e foi uma das grandes responsáveis pelos sucessos das micaretas em todo o Brasil. Em 2014 Durval Lelys anunciou a sua saída do grupo seguindo em carreira solo e dando fim ao Asa de Águia.

Aqui tá quente, tá frio
Pega no dedinho dela
Pega no joelhinho dela
Pega na coxinha dela
Sobe mais um pouquinho
Pega no rostinho dela, tá frio
Pega no peitinho dela
Pega no umbigo...
(MANIVELA, 1997).

Uma coisa comum de todos esses artistas e bandas citadas é sua condição de puxadores de trios/blocos privados, seja enquanto contratados ou enquanto donos de bloco. Sendo assim, explica-se a nomenclatura dada “bandas de trio”. Estas bandas possuem grandes empresários, contratos com grandes gravadoras, possuem planejamento e uma equipe engajada apenas no caráter capitalista e processos que envolvessem a manutenção da imagem e perpetuação do sucesso.

Todos os anos surgem grandes discursões em torno das bandas de trio e seu empresariado. Os líderes dos blocos Afro sempre afirmam que as bandas de trio possuem privilégios em relação aos horários dos desfiles, além de possuir grandes repasses financeiros de verbas públicas. Dias (2007) retrata em seu texto a disparidade de poderes entre blocos de trio e blocos afro:

O carnaval de Salvador está em crise. Essa realidade foi deflagrada pela continuada concentração de poder e dinheiro no grupo que comanda a chamada música baiana e, por sua natureza, obedece aos ditames da lógica da reprodução capitalista, em que a excessiva concentração das atividades econômicas sempre causa desequilíbrios. Portanto, é falso ou inoportuno, identificar cordas e camarotes como as causas da crise. Camarotes e cordas são, na verdade, conseqüências do modelo homogeneizante, pois, dentro da lógica adotada, qualquer forma pode assumir um caráter excludente, até mesmo o trio independente. (DIAS, 2007, p. 1).

Este caráter capitalista provoca dentro do processo festivo uma série de opressões baseadas nas relações de poder. No primeiro momento nota-se a privatização de espaços públicos para os desfiles de blocos privados com suas cordas que separam o pagante (folião) e o não pagante (pipoca). É comum cenas de disputa física por espaços onde através do empurra-empurra e da violência os cordeiros (funcionários dos blocos) lutam para garantir o conforto dos pagantes.

Em outro plano se enxerga as grandes atrações monopolizando seus espaços perante a mídia e usando suas influências para garantir seus horários privilegiados no desfile. Em paralelo cervejarias patrocinam o evento exigindo como contrapartida exclusividade de vendas no espaço público, determinando seus preços e condições de vendas a uma série de vendedores ambulantes que passam dias de sofrimento

entre seu cadastramento na prefeitura até a busca de reservar o seu local de trabalho, tudo em condições sub-humanas.

Estes são parte dos processos “obscuros” que transitam pelos bastidores do carnaval, onde se tem muita semelhança ainda com sistema colonial onde uma minoria possui grandes privilégios e uma maioria luta pela legitimação de seus mínimos direitos.

1.5 OS CAMINHOS DA DIÁSPORA NO CARNAVAL

Este subcapítulo é dedicado aos blocos de tambor, blocos culturais, blocos de rua, blocos afro, bloco de índios, afoxés, dentre outras inúmeras nomenclaturas associadas àqueles blocos que se iniciaram com um caráter social, político e cultural. Como já sabido o carnaval é um complexo encontro e desencontro de interesses. Estes blocos servem como âncoras de valorização cultural e afirmação de uma identidade muitas vezes reprimida. Segundo Dias (2007) parte destes blocos serve como uma representação de “baianidade” e pluralidade no carnaval de Salvador.

O financiamento público às entidades populares cumpre um papel de mantenedor da “diversidade”, algo muito importante na propaganda externa do carnaval de Salvador, inclusive para o principal grupo de poder que tenta manter o discurso da cidade-pátria como forma de não alterar qualquer componente da festa. Mas a constatação de que, afora o Cortejo Afro, nenhum bloco afro ganhou notoriedade depois de meados da década de 1980. (DIAS, 2007, p.4).

O autor traz ao debate um assunto anualmente discutido. A redução do espaço dos blocos afro no carnaval soteropolitano. Esta ação é muitas vezes comparada ao perfil colonizador sofrido historicamente pela população negra da Bahia. O carnaval possui rendas provenientes de impostos, patrocínios, direitos autorais, direitos à transmissão em veículos de comunicação, dentre outras possibilidades. O questionamento parte do momento em que a visibilidade proposta aos blocos afro se torna cada vez menor e as rendas continuam sendo mal divididas entre os blocos afro e blocos de trio. Dias (2007) denuncia no trecho acima que para os gestores do evento (governo/prefeitura) é necessário manter minimamente acesa a chama destes blocos que carregam uma das maiores “propagandas” do Carnaval – a diversidade.

Dias (2007) ainda trata na sua discussão que muito deste desfavorecimento dado aos blocos afro são de permissibilidade dos seus gestores, que se rendem a

uma dependência econômica provinda do poder público, se tornando assim “escravos” do sistema.

As organizações populares que poderiam encetar alguma reação, a exemplo dos blocos afro, afoxés, blocos de travestidos e blocos de índio, também se tornaram reféns do modelo, pois hoje elas são cada vez mais dependentes de financiamento público e muitos dirigentes destas entidades são profissionalizados com estes recursos, resultando daí o receio de qualquer mudança na estrutura atual. E as reivindicações dos dirigentes de entidades populares se dão de forma pontual e atomizada. (DIAS, 2007, p. 4).

Com isto entende-se a necessidade de incentivo a autonomia econômica destas organizações; é necessário converter suas ações em monetizações que possam auxiliar o sustento dos blocos, ou tentar desenvolver possibilidades de “entrega” a possíveis patrocinadores. Isso não significa que o Estado deva reduzir seu apoio e/ou responsabilidades com as ações dos blocos afro que ultrapassam as barreiras de representação cultural. Parte destas organizações trazem apoio e fomento a formação educacional e apoio social em muitas comunidades; deste fato o poder público deveria não resumir a percepção de apoio destes blocos como algo sazonal voltado apenas para o carnaval, afinal, os blocos atuam em muitas das lacunas deixadas pela má gestão do estado. Em entrevista no ano de 2013, ao “Folha Uol”, João Jorge, Presidente do Bloco Oludum, relata das dificuldades em angariar patrocínios:

O Olodum tem brigado muito para sair mais cedo e poder ser visto pela televisão. Para que empresas patrocinem de forma equitativa os blocos afros. Ao mesmo tempo, eles resolveram fazer algo separado. O que a sociedade mais quer é que os negros escolham um gueto para ir e se afastem da disputa com eles. É como se soubéssemos o lugar em que deveríamos ficar, em vez de aparecermos na Barra, no Campo Grande.

Trazendo estes relatos nota-se que o sistema implantado no carnaval busca ano a ano fortalecer esta festa de massa em prol do lucro capital, e os movimentos culturais acabam sendo deixados em segundo plano pelos gestores públicos. O grande questionamento que trago como pesquisador é: por que o poder público não busca formas de garantir exposição de mídia aos blocos afro afim de que os mesmos tenham melhores barganhas no mercado em busca de patrocínios? O poder público afirma garantia da manutenção, porém não da evolução!

Estes blocos são a reafirmação de uma identidade negra em território brasileiro. Hall (2002) afirma que a identidade do homem pós-moderno não é estática e possui

inúmeros processos de transformação de acordo com o momento e o meio que o circunda. Trabalhar uma reconstrução da identidade negra é fugir do conceito proposto por instituições dominadoras que institucionalizam pensamentos racistas através do poder.

As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferenças e não são livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. (HALL, 1987, p. 65)

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987, p. 12-13).

É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2002, p. 13).

Emancipar este sujeito pós-moderno é promover novas possibilidades de representação e quebrar antigas estruturas sociais. Tendo esse embasamento proposto por Hall (1987; 2012), no sentido de que as identidades são um processo móvel, múltiplo e em transformação, me vem o questionamento: poderes públicos não auxiliam o desenvolvimento destes blocos por interesses capitalistas e pela manutenção de uma estrutura de pensamento colonial que favorece a manutenção do poder? Por que blocos afro como Timbalada e Ara Ketu que se “emanciparam” quando banda de trio conseguiram ampliar a sua permanência e evolução? Será que formato “bloco afro” se torna uma desvantagem para inserção na captação de recursos privados? Aqui chama-se a atenção para que o poder público possa rever seu apoio e atuação perante os blocos afro. Como visto parte destas instituições não desenvolvem seus trabalhos apenas no período carnavalesco e suas responsabilidades ultrapassam as representações culturais. Principalmente no quesito social os blocos afro capilarizam atenções básicas ao lado social, cultural e educacional nas suas comunidades, assumindo responsabilidades abdicadas e/ou não atendidas pelo Estado, então é importante que o poder público reconheça isto e trace planos futuros para a existência, permanência e multiplicação destas entidades.

Segundo Soares (2014) no início do século XX existiam dois grandes carnavais na cidade de Salvador. Primeiro os carnavais de clubes; estes frequentados e

bancados pela alta sociedade baiana, sempre aspirando os requintes e modelos europeus de uma festa “civilizada” repleta de “boas maneiras”. Os principais clubes vigentes na época eram: Fantoques de Euterpe localizado no bairro Dois de Julho, Cruz Vermelha situado no Campo Grande e Inocentes em Progresso. Dentro destes eventos até o gosto musical era europeu: polcas, marchas e até óperas embalavam o ritmo da noite. Em trecho do seu livro Góes (1982) relata parte deste cenário:

Esses clubes eram conhecidos pelos nomes de Fantoques da Euterpe, o mais rico de todos, frequentado pela nata da sociedade; o Cruzeiro de Vitória, antigo Cruz Vermelha, de formação mais diversificada e que contava muitas vezes com o patrocínio do comércio local, diferentemente do primeiro, de exclusivo patrocínio particular [...]. (GÓES, 1982, p. 20).

O outro carnaval pertencia às classes menos abastadas, era o carnaval de rua, onde batucadas e fanfarras animavam os foliões nas zonas mais periféricas da cidade. A estirpe europeia passara longe desses encontros, aqui se falava alto, as vestes eram mais livres e as músicas e danças possuíam uma conexão com as antigas festividades afro-brasileiras, Góes (1982) ilustra:

Havia, no entanto, um outro carnaval na cidade, cuja realização se dava em lugar diferente do circuito por onde desfilavam as grandes sociedades. Era o carnaval em que as camadas de poder aquisitivo mais baixo da população brincavam em forma de blocos ou individualmente, ao som de batucadas. Este carnaval acontecia na parte da cidade correspondente à Baixa do Sapateiro. Havia, no entanto, dois carnavais em Salvador, um, oficial, que tinha a forma de espetáculo, e outro que se desenvolvia em forma de festa. O primeiro era o carnaval feito para o povo, o segundo feito pelo povo. E o conjunto disso era o carnaval da Bahia. (GÓES, 1982, p. 21).

Certamente existiam outras possibilidades de carnaval pela cidade, no entanto, essas duas formas predominavam. Os carnavais de clubes e seus desfiles alegóricos também atraíam os olhares da grande massa, que por questões “seletivas” podiam apenas admirar de longe aquela festa repleta de protocolos.

Em 1957 ocorre a junção das batucadas das altas produções alegóricas provenientes dos clubes, todos inspirados no carnaval carioca, surgindo oficialmente a primeira escola de samba da cidade, a Ritmistas do Samba. As primeiras escolas foram surgidas nos eixos dos bairros Tororó e Garcia, ambos, bairros de classes econômicas mais baixas. Assim como no Rio de Janeiro as escolas de samba pertenciam a comunidades da cidade, e ali carregavam uma representação local. Era muito comum comerciantes locais e a população trabalhar em prol das escolas.

FIGURA 5: Carnaval de Salvador década de 60



Fonte: DO ELITISMO (2020).

Segundo Soares (2016), a ação direta da prefeitura em relação às escolas de samba só veio nos primeiros anos da década de 60 quando fomentou um concurso entre as escolas. Existiam três grandes escolas que dominavam a preferência do público: Ritmistas do Samba, Filhos do Tororó e Juventude do Garcia. Os desfiles eram realizados entre o Campo Grande e a Praça da Sé onde ficava o posto de avaliação dos jurados. Em paralelo, outros movimentos aconteciam no carnaval: Fubica, Blocos de Índio começam a surgir e Afoxés como Filhos de Gandhi já habitavam a cidade em outros pontos. De fato, na mesma década em que o poder público cria olhares para as escolas de samba a sua crise começa a surgir. O último desfile de escola de samba foi feito em 1985 pela escola Bafo de Onça.

Com a queda da popularidade das escolas de samba, o carnaval soteropolitano traz perspectivas mais próprias, os clubes baseados em conceitos europeus já não tinham tanta força, as escolas de samba que copiavam o carnaval carioca já não tinham tanta representatividade, então com as festividades ocorrendo nas ruas - espaços públicos - onde as classes sociais dividem os mesmos espaços físicos do carnaval. Salvador passa a esboçar características mais próprias e particulares do evento carnavalesco.

Ainda na década de 60 motivado pela influência dos filmes de Hollywood os blocos de índio ganham participação popular, a fubica garante sua presença nos

carnavais e os Afoxés já tinham o seu espaço. Todos estes movimentos citados já são frutos de processos históricos locais.

Fundado em 1949 por estivadores candomblecistas do porto de Salvador, o bloco tinha a ideia de desfilar no carnaval em busca de afirmação da sua cultura religiosa e valorização de sua origem africana. Nesse ano, o bloco desfilou cantando e dançando Ijexá³¹.

Muitas pessoas não conseguem ao certo diferenciar blocos de Afoxé e blocos Afro. Afoxés saem tendo como principal objetivo o compromisso histórico com candomblé e seus instrumentos são considerados sagrados. Os blocos afro não possuem obrigações religiosas, com exceção do Ilê Aiyê, que realizam padês. Padês são rituais do candomblé neste caso, com o intuito de pedir “agô”, licença em lorubá, para que todos os associados e pessoas que circundam os blocos possam ter um desfile de paz. O principal objetivo dos blocos afro envolve um resgate político e estético da diáspora. Em entrevista a Martins (2017), Eduardo Santana relata:

Manoel Quirino que vai desenhar pra você essa história dessas organizações carnavalescas negras desde o século XIX. Desde os Pândegos da África, Embaixada Africana. Isso dá um outro desenho. Porque os blocos, quer dizer eles eram afro porque traziam uma temática afro, mas na verdade eles eram afoxés. A Embaixada Africana era um afoxeção, inclusive com os instrumentos mesmo do candomblé, como são os afoxés hoje. Não sei se você já viu alguma coisa sobre a história da Embaixada, que eles foram pro carnaval de 1898 pra reivindicar a indenização das famílias da Revolta dos Malês. Foi o tema do carnaval deles. Eles inclusive fizeram panfletos, fizeram tema. Olha como são as coisas. E o tema era essa não sei o que lá do Reino da Suazilândia. Eles diziam que se o governo no Brasil não indenizasse as famílias dos Malês, que sofreram a perseguição na revolta em 35, que o Reino da Suazilândia na África ia invadir Salvador. Pensa aí o que é isso? Quer dizer, fizeram mesmo o tema. Mandaram pro jornal da época. Não sei se era Álamo ou Alabama. Um jornal daquele da época. Foram pra rua com carro alegórico, fizeram um elefante. É um bloco afro no século XIX. Manoel Quirino traz isso no livro dele. Nina Rodrigues fala muito rapidamente naquele “Os africanos no Brasil”. Você vai buscando aí esses caras. Então vale contextualizar essa história dessas entidades carnavalescas negras desde o século XIX. E obviamente caracterizando onde entra o afoxé, como é que entra o bloco afro, quando é que eles se separam. (SANTANA apud MARTINS, 2017, p. 228).

Complementando, a questão religiosa no desfile, Oliveira afirma:

O Afoxé Filhos de Gandhi realiza o ritual de padê para o orixá Exu, no Largo do Pelourinho, oferecendo-lhe farofa de dendê, açaçá e água. Já no bloco afro Ilê Aiyê, na noite do sábado de carnaval, antes do seu primeiro desfile carnavalesco na Rua do Curuzu, bairro da Liberdade, as mulheres religiosas da comunidade do terreiro Ilê Axé Jitolu, vestidas com as suas roupas tradicionais, saem pelas ruas, carregando grandes balaies, contendo pipocas

³¹ Ritmo musical oriundo da Nigéria

e milho branco cozido, dando início também ao ritual para Oxalá. Ao som dos tambores, as religiosas jogam estes elementos do sagrado do Candomblé sobre os espectadores, da banda e dos componentes. Depois de rezarem para o orixá Oxalá, elas soltam os pombos brancos. (OLIVEIRA, 2013, p. 97).

Dentre outros pontos que diferenciam os Afoxés dos demais blocos é a questão estética. As indumentárias são referentes aos Orixás homenageados por cada bloco, além disso, a rítmica e as danças são todas provindas do terreiro.

Os Afoxés abrem no carnaval o espaço de existência e resistência da população afro-brasileira, onde dividia os espaços públicos com a elite branca da cidade. Ali esta população ressaltava a importância dos mitos e ritos provindos da religiosidade africana, estabelecendo a preservação da cultura diaspórica. Segundo Martins (2017, p 231):

Por essa lógica pode-se considerar que a transposição do Candomblé para as ruas durante o carnaval, significou um posicionamento político diante de uma sociedade excludente que via nas manifestações africanas um símbolo do atraso cultural.

O Afoxé Filho de Gandhi representa uma retomada dos ljaxás ao circuito oficial do carnaval. Em 1905, o Secretário de Segurança Pública, emitiu a proibição de desfiles dos blocos de afoxé no carnaval, isto gerou uma fuga destas entidades para fora do circuito que fora retomada anos depois com o surgimento dos Filhos de Gandhi no circuito oficial. Cadena expõe e portaria:

O Sr. Dr. Secretário da Segurança Pública faz baixar o seguinte aviso: “De ordem do Sr.Dr. secretário de Estado, chefe da Segurança Pública, e, para o conhecimento de todos, faz-se sciente que nenhum club poderá apresentar-se nas ruas da capital sem aprovação das respectivas críticas pela polícia e bem assim que não será absolutamente permitido: 1 – a exibição de clubs de costumes africanos com batuques; 2 – a exibição de críticas ofensivas a personalidades e corporações; 3 – o uso de mascaras depois das 6 horas da tarde, excepto nos bailes até meia noite. Os mascaras maltrapilhos e ébrios serão postos em custódia, bem como deverão ser rigorosamente observadas as posturas municipais, relativamente ao entrudo. Secretaria da Polícia e Segurança Publica da Bahia, em 24 de fevereiro de 1905 O director-interino Francisco Antônio de Castro Loureiro. (CADENA, 2014, p 69).

Segundo Humberto Café (apud GUERREIRO, 2000, p.73), um dos diretores do Gandhi afirma que o nome do bloco veio como alerta: primeiro pela questão da perseguição a religião do candomblé e segundo pela necessidade de demonstrar a ideia de desfilar pacificamente, daí usar o nome de Gandhi que era precursor da paz no mundo. Outro fator explicado por Humberto (apud GUERREIRO, 2000, p.73) é que a ausência de mulheres e bebidas alcoólicas é dada pela intenção de se desvincular da violência. Acreditava-se que esta combinação poderia ser explosiva. Segundo Adenilson (2012) a ausência das mulheres tinha outra justificativa. Parte dos

integrantes possuíam namoradas e amantes e a permissão do desfile de mulheres poderia gerar problemas aos “namoradores”, com isso, mulheres só do lado de fora da corda.

Estes discursos proferidos a exclusão feminina demonstram a realidade de uma sociedade machista e patriarcal, onde os valores femininos são colocados em segundo plano e a sua presença é utilizada para justificar erros masculinos.

Para Millett (1975), o patriarcado extrapola o entendimento de uma referência familiar a partir do parentesco paterno. O patriarcado é regido pela relação de poder onde mulheres são subordinadas aos homens e a subordinação entre homens é dada pela idade. Muraro (2015) completa afirmando que na sociedade patriarcal o papel feminino restrito aos cuidados com a família e as tarefas domésticas ao passo que homem toma a frente de decisões políticas e sociais:

A mulher perde qualquer capacidade de decisão no domínio público, que se torna inteiramente reservado ao homem. A dicotomia entre o privado e o público estabelece, então, a origem da dependência econômica da mulher, e esta dependência, por sua vez, gera, no decorrer das gerações, uma submissão psicológica que dura até hoje. (MURARO, 2015, p. 40).

Traduzindo a palavra “machismo”, sua origem do português e espanhol vem da palavra “macho” que provém da sensação de ser viril. Quando aplicado em um conceito mais amplo, filosófico e social a palavra remete a uma suposta superioridade masculina em relação às mulheres em suas relações. Segundo Stearns (2007) este conceito do machismo aplicado em uma cultura patriarcal coloca o homem em uma condição de decisão perante relações familiares.

A força do patriarcado caiu sobre as mulheres, mas obviamente afetou também as definições de masculinidade. Os homens, independentemente da personalidade de cada um, deveriam assumir seus papéis de dominantes. Deviam evitar mimar as mulheres, especialmente em público. Com frequência, precisavam estar prontos a assumir deveres militares ou outro tipo de liderança e, em princípio, eram evidentemente responsáveis pela sobrevivência da família. (STEARNS, 2007, p 34).

Como autor que traz relatos históricos me coube expor essas falas e políticas adotadas na concepção do Bloco Filhos de Gandhi, no entanto, esta replicação não se trata de uma multiplicação nem reforço deste discurso. Assim, como este trabalho busca equiparar ideais sociais, políticos e culturais entre negros e brancos, reforço a necessidade de busca da igualdade entre os gêneros. Espera-se que a atual gestão do bloco tenha novas justificativas ao afastamento das mulheres no seu desfile.

Mesmo com a exclusão das mulheres no desfile, as mesmas tinham um papel fundamental no bloco. Conta-se que garotas de programa do bairro onde os filhos de Gandhi se reuniam doaram os lençóis e toalhas que serviam de indumentária aos associados. Além disso, elas foram as maiores apoiadoras e a plateia dos primeiros anos quando ninguém ainda conhecia o bloco (ADENILSON, 2012).

Nos primeiros anos o bloco desfilava ao som de marchinhas até aderir para si o Ijexá³², criando suas próprias composições. As aparições do bloco iriam para além do carnaval; os associados também frequentavam festas de largo e lavagens³³ durante o ano.

A ideia de paz se configura a partir do branco no vestuário; nas contas o branco e o azul intercalado se referem respectivamente à Oxalá e Ogum. O bloco é o maior Afoxé do carnaval saindo com cerca de 10 mil associados, mas nem sempre foi assim.

Nos primeiros anos da década de 70, o bloco passou por uma série de problemas e esvaziamentos a ponto de deixar de desfilar. A “virada” veio através de um admirador bastante especial, Gilberto Gil, que, em depoimento dado a Antônio Risério no livro *Carnaval Ijexá (1981)*, afirma:

Só quando eu voltei de Londres, dentro daquele processo de retomada, de redescoberta, de sofisticação do gosto, é que fui procurar especificamente os afoxés, porque mesmo no carnaval da minha infância, eles pareciam bálsamos, oásis de paz naquele caos da rua. Me lembro que assim que voltei, meu primeiro carnaval aqui, me disseram que os afoxés não existiam mais. E, de fato fui encontrar uns vinte filhos de Gandhi, com os tambores no chão, num canto da Praça da Sé. Eles não tinham mais recursos, mais força para ocupar um espaço no carnaval baiano. Fui procurá-los para entrar no Afoxé. Foi como uma coisa devocional, uma promessa, uma vontade de pôr o meu prestígio para funcionar em prol daquela coisa bonita que é o Afoxé. E aí a seis anos no Filhos de Gandhi, fazendo todo o percurso das 12 horas, cantando e tocando, parando nos pontos de devoção, obedecendo à disciplina, que é muito rigorosa. (RISÉRIO, 1981, p. 52).

Em 1973, Gil emplaca no seu repertório a canção “Filhos de Gandhi”, e no final da década o governo da Bahia começou a patrocinar a entidade dando assim uma melhor possibilidade de continuidade do bloco. No curta metragem intitulado “Carnaval Ijexá” (Direção de Luiz Ferro, 1988, 7 min e 35 seg) é retratado que os blocos Ijexá perdem parte de sua postura mais conservadora trazida pelos Mestres mais ortodoxos, que preservavam a hierarquia, disciplina e relação mestre x discípulo. O documentário afirma que os blocos estão mais ligados ao sentido efusivo das

³² Ritmo musical oriundo da Nigéria, trazido pelos escravos para Salvador.

³³ Festas populares de rua, oriundas de causas religiosas misturam o sagrado e o profano.

manifestações mais lúdicas do carnaval, aderindo à características políticas e comerciais.

O carnaval é constituído por uma série de manifestos que habitavam diferentes locais e diferentes propostas, paralelo ao bloco de Afoxé existiam escolas de samba e os carnavais de clube ainda se faziam presentes; no entanto; na década de 60 uma nova forma de manifesto toma forma, os Blocos de Índio.

Segundo Godi (1991), os blocos de índios surgiram por volta de 1966. Os dois primeiros blocos, *Carnavalescos Caciques do Garcia* e *Apaches do Tororó*, que tinham em comum a origem provinda de integrantes pertencentes a escolas de samba. Os blocos de samba já não eram tão atrativos, a disciplina e a responsabilidade com o desfile era muito grande, isso gerava uma tensão e cobrança nos seus componentes, daí surgiu a ideia de se criar um bloco que não tivesse maiores obrigações além de curtir o carnaval.

Estes blocos tiveram grande influência da Tv. Naquele momento, a Bahia só tinha transmissão de um canal televisivo e o mesmo expunha diariamente em sua programação, filmes americanos da época do “*bang-bang*” nos quais existiam sempre como personagens principais: Xerifes e Índios estadunidenses; e com essa inspiração as fantasias eram confeccionadas, exibindo cocares, machados, lanças, tangas entre outros utensílios e adereços. Neste aspecto tinham dois pontos que chamavam atenção: não existia inspiração nos índios brasileiros e os frequentadores destes blocos eram em sua grande maioria negros.

Segundo Godi (1991) a relação entre índios e negros se configura desde o período colonial. Alguns aspectos históricos como a presença do caboclo no culto ao candomblé, afoxés, caboclinhos dentre outras presenças culturais com traços de ambas as etnias. Negros e índios sempre foram vistos como “os não brancos”, sendo assim considerados “desalmados” e selvagens.

Mas como entender criticamente negros brasileiros, se vestindo como heróis indígenas estadunidenses? Stuart Hall (2006) afirma que o conceito de identidade nacional é dado a partir das relações do indivíduo com os seus contextos sociais, culturais e políticos, ou seja, a sua relação com o meio é de fundamental importância. Hall (2006) escreveu sobre:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “nação”, sentidos com os quais podemos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão

contidos nas estórias que são contadas sobre nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. (HALL, 2006, p. 50).

Com uma história marcada pela segregação e imposição de uma cultura eurocêntrica é visto que os negros não possuem um grande universo de heróis³⁴. No Brasil devido o apagamento histórico e a cultura do embranquecimento, aqueles heróis negros que ganharam notoriedade foram caçados a exemplo de Zumbi, ou tiveram sua cor camuflada como Machado de Assis. Esse cenário demonstra o quão é difícil para o negro daquela época se fantasiar com algo que lhe trouxesse orgulho e identificação, certamente seria difícil se fantasiar de heróis brancos, aqueles que nunca propuseram empatia ao seu povo. Godi (1991) relata:

[...] no carnaval baiano da década de sessenta, via de regra os negros assumem-se como índios em animados blocos de samba. E os que se consideram brancos, e estão melhor situados socialmente, fantasiavam-se de tudo, menos de negro. (GODI, 1991, p. 62).

Com isso, os negros se apropriaram da figura do índio estadunidense para curtir os seus primeiros blocos de carnaval.

Os Apaches do Tororó (1966), Comanches do Pelô (1975) e *Sioux* (1977) eram os maiores representantes deste formato de bloco, que tinham fama de serem violentos. Antônio Risério faz a relação da gíria baiana “terra de índio” ter ganhado significado a partir da violência e desrespeito às regras nesses blocos. Segundo Risério (1981): “diversas vezes fui questionado: ‘cê vai no Tororó?, cuidado, lá é ‘terra de índio.’”. Godi (1991) afirma que muito desta imagem de violência foi publicada pela imprensa afim de reduzir a força dos blocos de índios que eram formados em sua maioria por pessoas da base da pirâmide social.

A imprensa baiana registra a participação dos blocos de índios no carnaval de Salvador, enfocando a empolgação de suas músicas, o grande número de seus participantes e, principalmente, a violência de seus desfiles. Os organizadores destes blocos, por sua vez, afirmam que a campanha contra eles, em meados dos anos setenta, assim como a intensa perseguição policial que se abateu contra seus participantes, era causada pelo fato destes serem negros e pobres. O momento de maior crítica aos blocos de índios se deu justo na época da explosão do chamado “carnaval participação”, com o sucesso dos trios elétricos e fortalecimento de entidades carnavalescas organizadas por segmentos bem situados social e economicamente, a partir da segunda metade dos anos setenta. (GODI, 1991, p. 63).

³⁴ A fim de contrapor a narrativa expressada, seguem alguns nomes de heróis negros: Aqualtune, Dandara dos Palmares, Luísa Mahim, Maria Felipa, Tereza de Benguela, retirados do livro de Jarid Arraes, *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Polén, 2017.

Nota-se que ainda na década de 70 existe uma tentativa da elite de deslegitimar movimentos populares. Esta seria mais uma tentativa da elite brasileira em segregar os espaços e aniquilar o desenvolvimento da cultura afro-brasileira no carnaval de Salvador.

A tentativa de aniquilamento dos blocos de índio funcionou, no entanto acabou fortalecendo para uma nova proposta da cultura afro-brasileira demarcar seu espaço no carnaval. Segundo Antônio Risério (1981) o surgimento do Ilê Aiyê e o ressurgimento do Filhos de Gandhi causou o total esvaziamento dos blocos de índio, decretando assim uma crise sem precedentes. Em 1998 Apaches do Tororó volta a avenida com uma nova proposta. O bloco deixou de ser definido como indígena e passou a se classificar como bloco de caboclo embalado por sambas das festas de caboclo oriundas do candomblé de angola. Desta forma, o bloco gerou uma empatia maior com negros que não abandonaram o bloco, no entanto, sem a mesma força já obtida anteriormente com 5 mil homens desfilando na rua.

1.6 “UM SORRISO NEGRO, UM ABRAÇO NEGRO, TRAZ FELICIDADE” – OS BLOCOS AFRO

Stuart Hall (2003), teórico precursor do campo dos estudos culturais, afirma que a identidade cultural é constantemente permeável. As culturas são abertas e em meio às diásporas vão se complementando trazendo novos valores e novos conteúdos sincréticos. Segundo Ferreti (1998) o termo sincretismo pode ser explicado através de um olhar para as religiões:

O sincretismo pode ser visto como característica do fenômeno religioso. Isto não implica em desmerecer nenhuma religião, mas em constatar que, como os demais elementos de uma cultura, a religião constitui uma síntese integradora englobando conteúdos de diversas origens. Tal fato não diminui, mas engrandece o domínio da religião, como ponto de encontro e de convergência entre tradições distintas. (FERRETI, 1998, p.183).

Entenda-se que neste momento a palavra sincretismo foi colocada extrapolando o sentido de religiosidade. Compreendemos a partir da junção entre duas ou mais culturas com caráter englobador que terá na síntese final o encontro de convergências entre cultura de populações distintas. Vale dizer que o termo sincretismo para abordar essas sínteses provenientes dos encontros e tensionamentos de duas experiências culturais distintas também é criticado por muitos

pesquisadores, justamente porque não revela ou denota as violências inseridas nesses contatos.

É necessário afirmar que em dados momentos da história a palavra “sincretismo” ganhou notoriedade com outros sentidos. Em 1983, as ialorixás dos terreiros mais conhecidos de Salvador lançam um manifesto público, o qual apresentava que “o sincretismo estava caduco e gasto” (CAMPOS, 2003, p. 44).

França (2012, p.161), afirma que o discurso antissincretismo é necessário para afirmação do candomblé enquanto religião, e que a ideologia de permanência desse hibridismo com a Igreja Católica gera um apagamento da religião afro-brasileira, a resumindo como uma seita proveniente da junção entre elementos católicos e memórias africanas, o que torna o candomblé uma expressão sem fundamento. Mãe Stella, responsável pelo Opô Afonjá, um dos maiores e mais respeitados terreiros de Salvador, relata em entrevista ao jornal “A Tarde”:

O sincretismo é a fusão de duas religiões, uma mistura sem base que não corresponde a nada. Então não adianta dizer que tal caboclo corresponde a um santo, que tal orixá a outro santo, se não existe base que fundamente isso. As energias são diferentes. Nós nos apegamos muito ao sinal das energias, uma vez que cultuamos muito as forças elementais. (MÃE STELLA, [30 abril de 1995] 2011).

Mas, quando questionada como se dá a relação entre Igreja Católica e o Candomblé, a Mãe de Santo avalia:

O que nós pregamos sempre é o respeito mútuo. O importante é que não existam agressões. O entrosamento não tem muita importância, porque são religiões paralelas. O importante, volto a afirmar, é que exista o respeito. Existem pessoas que frequentam o terreiro e que não vão a Igreja, e isso é normal. Quando falei da questão do sincretismo, me referi ao fato de não se misturar as obrigações. Como, por exemplo, fazer sua obrigação para o orixá e ir à Igreja porque sincretizou o orixá com um santo. Não sou contra a Igreja Católica, e sim contra o sincretismo. A nossa maior preocupação é que o ser humano se sinta bem, se realize. Se isso acontece frequentando as duas crenças, melhor para ele. (MÃE STELLA, [30 abril de 1995] 2011).

É importante evidenciar que os sentidos atribuídos ao termo sincretismo são variáveis a depender do posicionamento político, étnico, cultural e religioso de quem profere. Historicamente a utilização da palavra foi muito criticada pelas mobilizações em torno da reafirmação do candomblé e da afirmação política do negro na sociedade brasileira.

Estudar os Blocos Afro é ajudar na reconstituição de uma identidade cultural oprimida e despedaçada ao longo da história; é entender as rupturas causadas no processo e fugir dos mitos criados com interesses sócio-políticos no decorrer do tempo. Hall (1989) afirma:

Identities culturais são os pontos de identificação, os instáveis pontos de identificação ou de sutura que se criam em meio aos discursos da história e da cultura. Não são uma essência, mas um posicionamento. Portanto, sempre há uma política da identidade, uma política do posicionamento, que não carrega nenhuma garantia de uma “lei de origem” transcendental e não problemática (HALL, 1989, p. 91).

A existência dos blocos afro é um posicionamento político-cultural que garante a desconstrução de mitos e estórias contadas por trás de uma colonização de políticas sangrentas e opressoras.

É muito importante que os órgãos públicos e a população entendam que a permanência dos blocos afro ultrapassa uma proposta carnavalesca, na medida em que eles se constituem como organizações socioculturais que primam a valorização da cultura negra. Existe uma necessidade de equidade de garantias entre os blocos afro e os blocos de trio; para autores como Dias (2007), os blocos afro são mantidos apenas como caráter de manutenção da diversidade e espetacularização cultural no carnaval.

Atualmente a situação vivenciada por essas entidades parece ser algo cíclico, todos os anos blocos afro vão as grandes mídias denunciar o descaso público e o desamparo financeiro, sempre a saída dos blocos é ameaçada e a qualidade dos seus desfiles são limitadas. Outro fato é o distanciamento cada vez maior dos desfiles de blocos afro com as transmissões televisivas, ainda hoje não se conseguiu ter um “casamento” de interesses entre essas partes, salvo a TVE (TV Cultura)³⁵ que faz a cobertura do desfile dos blocos Afro em meio às transmissões dos blocos de trio.

A partir da década de 70, o carnaval começa a tomar novas formas, segundo Antônio Risério (1981), o surgimento do Ilê Aiyê é o primeiro responsável pelos novos rumos. Com o surgimento de blocos como o Ilê é decretado o enfraquecimento dos blocos de índio que em sua grande maioria era composto por negros que agora tinham uma proposta de bloco que lhes causasse mais empatia.

³⁵ Rede de televisão pública que promove conteúdos de fomento cultural

A televisão e o cinema estadunidense traziam inspiração para um novo movimento brasileiro. No livro de Guerreiro (2000), o dançarino Jorge Watusi relata que a música se tornou um grande medidor desta influência, Jorge afirma que havia um seriado semanal com os *Jackson Five* e a moda *black* invade a rotina soteropolitana; dizia-se que de norte a sul da cidade clubes e discotecas embalados pela *Black Soul* serviam como “escolas” de dança aos baladeiros e dançarinos.

Na América de forma geral estavam estourando movimentos musicais negros: *reggae*, *salsa*, *mambo*, *samba*, *jazz*, dentre outros. O sucesso destes movimentos certamente incentivou a negritude baiana em desenvolver movimentos culturais firmados na estética negra! Certamente este ambiente promoveu a propagação dos blocos afros.

Pesquisar, estudar e escrever sobre esse movimento vai além de falar do carnaval, movimento popular ou folclore, é entender: diáspora, africanidade e legados em construção. Segundo Hall (2003), estudar a cultura popular, é entender os hábitos e costumes dos menos favorecidos na pirâmide social, tendo muitas vezes histórias desconexas da cultura das classes dominantes. Com isto, escritas sobre sua história acabam se tornando um conteúdo muitas vezes escasso.

Sabe-se que o desenvolvimento do Candomblé foi dado no Brasil, portanto é possível afirmar que os terreiros de candomblé são uma representação de cultos afrodescendentes. No decorrer da história estes espaços foram e são responsáveis pela manutenção e propagação da cultura negra. E ao se pensar nos blocos afro, basta ressaltar que o primeiro deles, Ilê Ayiê, foi criado dentro de uma “roça de candomblé”

Abdias Nascimento, um dos grandes expoentes da cultura negra e dos direitos humanos no Brasil, amplia o conceito e os atravessamentos contidos na palavra quilombo. Comumente entende-se como quilombo toda e qualquer sociedade anônima composta por escravos fugitivos. Para Nascimento, o quilombo ainda coexiste na sociedade atual:

A multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente. Aparentemente um acidente esporádico no começo, rapidamente se transformou de uma improvisação de emergência em metódica e constante vivência das massas africanas que se recusavam a submissão, à exploração e à violência do sistema escravista. (NASCIMENTO, 1980, p. 255).

Para o autor o quilombo permanece em movimento, suas características são mais diversas e seu objetivo central continua sendo a função social para a comunidade negra, como expressa Abdias:

O modelo quilombista vem atuando com idéia-força, energia que inspira modelos de organização dinâmica desde o século XV. Nesta dinâmica quase sempre heroica, o quilombismo está em constante reatualização, atendendo exigências do tempo histórico e situações do meio geográfico. (NASCIMENTO, 1980, p. 256).

O sentido mais generalista para Nascimento (1980) ao quilombo implica não na sua forma estrutural ou estética. Hoje os quilombos possuem diversas características, mas, coexistindo a ideia de representação e busca da “liberdade” em seus amplos sentidos.

Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico. (NASCIMENTO, 1980, p. 263).

Entendendo essas perspectivas atuais de existência do quilombo, percebem-se os terreiros de candomblé quanto instrumentos de preservação e liberdade do povo negro. Dentro do seu território são preservados costumes, alimentos, místicas e ideologias provenientes dos escravos africanos. Sodré, retrata:

As comunidades litúrgicas conhecidas no Brasil como “terreiros” de culto constituem exemplo notável de suporte territorial para a continuidade da cultura do antigo escravo em face dos estratagemas simbólicos do senhor, daquele que pretende controlar o espaço da cidade (SODRÉ, 1988. P.17).

Outro autor que reforça esta perspectiva do potencial de preservação histórica do candomblé foi Antônio Risério (1981): “[...] o candomblé funcionou, no Brasil, como uma espécie de pacífico e sagrado quilombo, centro de resistência cultural e de identidade étnica e social dos negros, a impedir a sua desafricanização total” (RISÉRIO, 1981, p. 83).

É importante ressaltar que os terreiros de candomblé desde o seu surgimento passaram por inúmeras ameaças provindas da alta sociedade e seus governantes. Um dos relatos históricos expostos sobre isso aparece em Nascimento (1980):

Desde a sua remota aparição em Salvador há quase dois séculos, os terreiros de Candomblé foram sempre fustigados por severas restrições policiais. E, pelo menos nos últimos vinte anos, o cerco movido pela polícia foi sensivelmente fortalecido por um poderoso aliado – a expansão imobiliária, que se estendeu às áreas distantes do centro onde ressoavam os atabaques. Mais ainda, em nenhum momento a Prefeitura esboçou barricadas legais para proteger esses redutos da cultura afro-brasileira – embora a capital

baiana arrecadasse gordas divisas com a exploração do turismo fomentado pela magia dos orixás(...) (NASCIMENTO, 1980, p. 259 e 260).

Se apossando do discurso de preservação a cultura afro-brasileira políticos garantiram repasses específicos para os blocos afros. A ideia seria a manutenção dos mesmos. No entanto, o Estado passou a ter determinado tipo de controle e liberdade para interferir diretamente no desfile destes blocos. Um dos assuntos em pauta há anos é a criação do “Afródromo”, sugestão capitaneada por Carlinhos Brown. A proposta defende um circuito específico para blocos afro, porém, isto pode distanciar ainda mais estas entidades da grande massa e do carnaval.

O Afródromo Em busca de uma maior visibilidade, um grupo de entidades afro carnavalescas, capitaneado pelo músico Carlinhos Brown, se reuniu e propôs um projeto intitulado Afródromo. A ideia era criar um circuito de carnaval exclusivo para este tipo de agremiação já para a festa de 2013. Blocos como o Ilê Aiyê, Cortejo Afro, Muzenza, Filhos de Gandhy e Malê Debalê abraçaram a causa. Segundo Carlinhos Brown: “O Afródromo nasceu de um movimento ‘afroascendente’ alinhado com o poder da miscigenação, recuperando as cores perdidas do carnaval baiano, sob o signo da dúplice aliança: a ética e a estética”. Por sua vez, outros blocos, dentre os quais se destaca o Olodum, rejeitaram a proposta, sob alegação de que um novo circuito nada mais seria do que uma segregação oficializada dos blocos afro do restante da folia. (MARTINS, 2017, p 52).

Como visto a proposta partida de Carlinhos, líder do bloco afro Timbalada, não teve aceitação total entre os blocos afro, o que terminou por inviabilizar o projeto do Afródromo. O que chama atenção é notar em escritas 35 anos antes alertarem as lutas entre interesses dos blocos afro e as instituições públicas. Risério (1981) já anunciava:

Bahiatursa cria a categoria bloco afro onde garante repasses financeiros de capital local e externo afim de impulsionar o carnaval aos turistas e assim trazer renda a cidade. Certamente a “folclorização” do carnaval através de blocos afro se tornava uma indústria de polo turístico, por outro lado alguns gestores destes blocos alegam que o capital é pequeno e que está é uma forma de dar limites, regras e conter parte desses blocos através de premiações ao concurso de melhor bloco afro. (RISÉRIO, 1981, p. 122).

A fim de definir repasses e atenções, a Bahiatursa gera categorizações entre os blocos carnavalescos, dentre elas: blocos afro, mas também os afoxés, blocos de trio, blocos infantis, fanfarras, dentre outros. Paralelo a luta pela permanência e existência dos blocos afro existe o enriquecimento de blocos de trio e camarotes. Mas quais critérios de escolha para distribuição de renda e apoio por parte dos governantes?

Conforme o antropólogo Jocélio Teles dos Santos a história da política cultural brasileira pode ser dividida em dois momentos, primeiro, na década de 30 onde o estado reconhece o campo da cultura como sua responsabilidade. Ações de apoio a

artistas como Villa Lobos e Portinari servem de exemplo, além da criação do Instituto Nacional do Livro, Museu de Belas Artes, e institucionalização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (SANTOS, 2005). No período da ditadura militar os investimentos no setor da cultura se ampliam, mesmo vivendo o paradoxo da censura, na qual o estado regulava que tipo de cultura iria ser exposta. Quando se pensava em preservação do patrimônio cultural o estado estava sempre focado em projetos de cunho arquitetônico, até que na década de 70 a defesa do patrimônio nacional começou a captar projetos voltados ao incremento do polo turístico (SANTOS, 2005).

Na década de 70, veio um ufanismo sobre o espírito nacionalista brasileiro acoplado a uma cultura nativa, vista como “nação brasileira”, uma população que recebeu inúmeras influências de outros povos, no entanto, já com uma identidade “pronta”. Segundo Santos (2005), esta perspectiva anula os diversos prismas da história das populações que compuseram o Brasil. Desta forma, é sistematizado a multiplicação de uma noção sobre o “povo brasileiro” de forma supérflua e sem diversidade e a complexidade inerente a sua construção cultural.

Com o desenvolvimento dessas políticas o governo federal repassava a governadores e prefeitos verbas para que pudessem ser geridas em prol do desenvolvimento do polo turístico em suas regiões. Em Salvador, um dos primeiros locais com atenção específica foi o Pelourinho. Santos (2005, p. 87-89) retrata que era exposta uma imagem da Bahia e seu cotidiano como algo próprio e diverso dos demais territórios brasileiros, fala-se de religião sem especificar o candomblé, mas eram utilizadas imagens das “mães de santo” e “baianas”, com isso a Bahia extrapolava a estética arquitetônica do Pelourinho. Para o autor:

[...] o singular ‘viver baiano’ poder ser percebido nas distinções das origens africanas com a cultura ocidental. A docilidade, o ritmo, a malandragem, a capoeira e a culinária seriam tanto os elementos básicos desse contraste quanto o que imprimiria as características próprias do jeito baiano. (SANTOS, 2005, p. 88).

É neste contexto que as políticas públicas em prol da preservação de patrimônios culturais são dadas. Torna-se evidente que desde o início o interesse dessas políticas ganhava estímulos com vieses capitalistas. O turismo demonstra ser uma indústria rentável e a globalização espalha a informação, aquecendo esse tipo de mercado. Santos argumenta:

Em 400 anos mescla-se nesta terra a experiência de africanos, Índios e portugueses. Nem tão jovem, portanto, a cultura do povo da Bahia, depositário de religiões, crenças e práticas milenares das que aqui já estavam e das que chegaram com o domínio branco. E aqui recriaram tudo. Tudo que deu em capoeira, afoxés, samba de roda, maculelê, bumba-meu-boi, literatura de cordel, ternos-de-rei, cheganças. E agora o trio elétrico. (SANTOS, 2005, p. 90).

Com o apoio da mídia e interesses empresariais o governo estadual enfatiza a necessidade de recriação da cultura popular de forma que se torne cada vez mais interessante ao turismo. Segundo Santos, a televisão foi um grande aliado neste processo:

A televisão veiculada e produzida em extensão nacional, se por um lado contribui para a integração do território pátrio, por outro impôs padrões culturais centralizados, arrebentando peculiaridades linguísticas e tendendo a uniformizar comportamentos. O crescimento urbano, marcado pela presença do automóvel. Viadutos. Largas Avenidas. Pistas Duplas. Asfalto. O impacto do crescimento turístico e urbano ameaçava condicionar a vida cotidiana da Bahia a pressões externas e consumistas. A cultura de massa, a urbanização automobilística e o turismo como ocorrência empírica, configuravam-se crescentemente como uma possibilidade de destruição da cultura e mesmo da paisagem baiana. (SANTOS, 2005, p. 91).

A estratégia do governo neste momento era proporcionar uma expansão da cultura popular através de apoios e patrocínios. O problema são as tensões que são geradas pelos interesses muitas vezes opostos entre as instituições financiadas e os “patrocinadores” que buscavam em diversos momentos “vender” conceitos prontos sobre essas culturas.

Esta situação é pontuada como um dos conflitos mais recorrentes nos blocos de carnaval que primam a exposição política, cultural e estética como os afoxés e blocos afro. Estas instituições acabam ficando reféns de interesses da indústria turística e do comércio que possuem interferência direta nas decisões dos gestores públicos.

Michel Foucault (1978), filósofo francês pós-moderno, sumidade nos debates na relação entre poder e conhecimento, apresenta o conceito de *biopolítica* sendo baseada na “medicina social” onde a governabilidade é baseada na distinção entre o normal e o patológico. Desta forma, criam-se padrões para comportamentos e afetos e tudo que se coloca fora desta normatização deve ser podado pelo poder.

A partir do conceito da biopolítica, o cientista político e filósofo camaronês, Achille Mbembe desenvolve a *Necropolítica*. Para o autor, políticas são criadas para definir o estado de permanência ou extinção, seja para: comportamentos, pensamentos, culturas e qualquer outra prática de caráter político-social em um

determinado coletivo de pessoas. Segundo o autor: “o poder, é a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5). Esta é uma forma da manutenção do poder a quem nele está contido. O autor complementa afirmando que esta normatização social tem caráter racista, pois é baseada em uma hierarquia étnica para determinar maior ou menor valor social a uma pessoa. Segundo o autor: “Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é ‘a condição para a aceitabilidade do fazer morrer’” (MBEMBE, 2016, p. 128).

Partido dos pressupostos de Mbembe (2018), Foucault (1978), as disparidades financeiras e burocráticas dadas às entidades carnavalescas que primam a cultura afro-brasileira fazem parte de uma estratégia de manutenção ou apagamento de processos culturais.

Esse processo de controle e mercantilização oculta um processo de simplificação, perda de autonomia, dependência e morte simbólica das organizações culturais, reféns das políticas de estado cada vez mais ausentes. Essa violência simbólica faz parte de uma mecânica maior de extermínio das camadas mais vulneráveis. São estratégias que contam inclusive com apoio governamental para controle e extinção desses blocos que representam uma população historicamente marginalizada.

Retomando Santos (2005), nota-se que a cultura se tornou interesse de atração turística e financeira para o carnaval, o que importa é manter viva a “cultura baiana” que sempre foi exportada: alegria, malandragem, receptividade e pluralidade. Para os gestores basta manter viva a estética vista como folclore, mas não como processo de preservação e recriação cultural e valorização afirmativa de um povo.

Trazendo esta análise para os blocos afros, entende-se que o financiamento proposto pelo Estado e Prefeitura às entidades, lhe garantem o poder de permanência e existência limitado aos interesses dos mesmos. Em entrevista ao G1 - Globo (13 de fevereiro de 2020) Gilsoney de Oliveira, presidente do Afoxé Filhos de Gandhi, retrata parte das dificuldades dos gestores dos blocos afros:

Há dificuldades como todos os anos, e a gente, contando com a sensibilidade do governador e do prefeito, para que nos ajude a participar dessa grande festa. Dos blocos afro, só quem vende parte de roupas são o Olodum, o Ilê Aiyê e os Filhos de Gandhi. Só que só com as vendas, a gente não consegue pagar todos os custos. Precisamos do patrocínio. Os outros blocos, Cortejo Afro, Malê, não conseguem vender, fazem um trabalho mais social. A realidade é difícil. (Gilsoney de Oliveira, presidente do Filhos de Gandhi apud CARVALHO; SOUZA, 2020).

De acordo com Mbembe (2016, p. 135): “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é”. Desta forma, trago outro relato para associar necropolítica ao carnaval soteropolitano. Grandes artistas possuem contratação direta pelo Governo do Estado e/ou Prefeitura, estes têm sua precificação baseada em valores médios de notas fiscais emitidas e não passam por nenhum tipo de filtro ou concorrência; segundo o Jornal Metro 1, do dia 18 de fevereiro de 2020, entre os valores de contratações dados estão:

- Daniela Mercury: R\$ 1,150 milhão por três apresentações
- Carlinhos Brown: R\$ 600 mil por duas apresentações
- Luiz Caldas: R\$ 600 mil por duas apresentações

Em entrevista para o G1 – Site da Globo Gilsony de Oliveira , presidente do Afoxé Filhos de Gandhi completa:

Vemos grandes artistas, quer dizer, outros artistas recebendo [patrocínio] diretamente sem passar por nenhum edital. Como que vamos fomentar a nossa cultural? A gente tem que passar por esse edital e eles não. A minha opinião é de que tem que ser igualitário. (Gilsony de Oliveira, presidente do Filhos de Gandhi apud CARVALHO; SOUZA, 2020).

Relatos como este apresentam as recorrentes submissões em que são expostas estas entidades que são acima de tudo uma representação e produção cultural afro-brasileira. Todas estas atitudes vão contra o princípio básico da criouliização, proposto por Glissant (2005), o princípio da equidade e respeito cultural. Para Glissant é necessária uma relação de equiparação entre as culturas que se inter-relacionam, no entanto, isso não ocorre no Brasil, e as possíveis formas de enaltecimento das culturas afro-diaspóricas continuam sendo boicotadas.

Muitos artistas da música baiana possuem estreitas relações com os blocos afro. Alguns deles optaram em extrapolar esse lugar de relações artísticas e assumiram o posicionamento de ativistas ao lado destas entidades. Como pesquisador, achei necessário enaltecer dois desses que tiveram grande importância na divulgação do trabalho desenvolvido por estes blocos.

Gilberto Gil foi um dos grandes artistas que assumiram papéis de ativismo na existência de um carnaval múltiplo que fosse palco para causas políticas, sociais e culturais. Para Gil, aquele espaço não poderia se resumir ao extravasamento de alegria e bem-estar; não se poderiam fechar os olhos para as desigualdades históricas

que acabara sendo expostas na folia. Risério expõe alguns dos posicionamentos do cantor:

Vivemos numa época em que existe uma especialização em lutas setoriais, lutas de minorias. A luta negra no Brasil está dentro disso, com o papel preponderante dado à importância histórica da cultura negra e, aqui, ao fato de ser a maior população da Bahia ter ascendência negra. (GIL apud RISÉRIO, 1981, p. 18).

Retornando de um exílio político na década de 70, Gilberto Gil encontra um carnaval diferente do que deixou, dentre estas mudanças foi visto a dificuldade e o apagamento sofrido pelo Afoxé Filhos de Gandhi, segundo Risério (1981) Gil foi o grande responsável pelo “renascimento” do bloco:

[...] O que interessa é o seu renascimento na segunda metade da década de 70, depois de um grande período de mingua em que todos os sinais indicavam o seu desaparecimento. Pois é justamente o renascimento do Afoxé Filhos de Gandhi que marca, de modo decisivo, o segundo momento chave no processo de reafricanização do carnaval baiano[...] Gil é o grande responsável pelo ressurgimento dos Filhos de Gandhi. O Afoxé estava a menos de um passo do túmulo e o crioulo foi lá, com a força invencível de um filho de Xangô, para aplicar uma injeção astral de vitalidade. (RISÉRIO, 1981, p. 53).

Ainda na década de 70, com o sucesso do “renascimento” do Afoxé, Gil chamava à atenção para o reconhecimento do poder representacional e a possibilidade de alcance dos blocos afros. Risério (1981) transcreve:

Hoje, quando afoxés e blocos afros retomam conta do carnaval baiano, podemos ver claramente que o carnaval continua sendo um espaço privilegiado para a manifestação e a afirmação cultural dos negros, com as implicações sociais e políticas daí recorrentes. (RISÉRIO, 1981, p. 18).

Gilberto Gil, além de cantor exerceu a carreira política em dois momentos, primeiro como vereador de Salvador e anos depois como Ministro da Cultura, em ambos os momentos, exerceu o papel de defesa ao carnaval de pertencimento cultural baseado na existência dos blocos afro, afoxés e blocos de índio.

Daniela Mercury, cantora baiana, intitulada como Rainha do Axé, teve um papel importante na propagação dos trabalhos de alguns blocos afros, principalmente Olodum e Ilê Aiyê. Em 1991 a cantora lança seu primeiro álbum em carreira solo, nomeado “Swing da cor”, que teve como diferencial a participação do Olodum. Com o auxílio de uma tecnologia desenvolvida por Wesley Rangel nos seus estúdios, Daniela conseguiu gravar seu CD com a bateria percussiva do Olodum completa. O sucesso do álbum apresentou o potencial musical do Olodum, antes visto pela grande mídia como líder de um movimento musical regional. Guerreiro (2000) afirma: “Daniela trazia

em seu variado repertório o samba reggae dos blocos afro, que essa mesma mídia via como uma expressão do regionalismo baiano” (GUERREIRO, 2000, p. 235).

No ano seguinte Daniela ganha notoriedade nacional e nos seus *shows* utiliza bastante dos signos afro-brasileiros. Além do caráter musical, a estética dos figurinos e das coreografias representadas no palco são declaradamente inspiradas nos blocos afro baianos. Sobre as coreografias Guerreiro relata:

As coreografias da cantora e dançarina seguem uma outra linha e são parte fundamental de sua performance. Passos de frevo, aeróbica e danças afro, inspirado no universo dos grupos negros de Salvador, compõem seu jogo cênico, baseado, segundo ela em três pilares: energia, voz e ritmo. (GUERREIRO, 2000, p. 237).

Falar desta relação entre Daniela Mercury com o bloco do Ilê certamente traz um alto nível de tensão. O Ilê é tido como um dos blocos mais conservadores; seu traço de valorização da estética, política e cultura negra está relacionado a negação de brancos no seu desfile e a ser o único bloco afro que traz ao desfile culto direto ao candomblé, com a realização do “padê”. Mesmo assim o Ilê tem uma relação musical com Daniela Mercury, e esta, gera diálogos diversos, dentre eles, o de acusação da cantora em apropriar-se culturalmente do bloco e seus signos. Com isso, criou-se a necessidade de se incluir a discussão o conceito de “representação” e “apropriação cultural” afim de ampliar o horizonte destas discussões.

O conceito de representação é caracterizado por seu caráter múltiplo e complexo que a depender do contexto teórico e da filiação filosófica de onde se insere o debate da palavra pode convocar diferentes significados. Na corrente da filosofia ocidental contemporânea a ideia de representação faz menção a fixidez dos signos, a forma com que as categorias demarcam e reproduzem entendimentos e percepções. No entendimento político dos movimentos sociais o termo pode convocar a noção de representatividade, que é uma ação afirmativa que denuncia práticas racistas e de invisibilização de segmentos sociais. De maneira geral os conceitos inscritos na semiótica e filosofia são os mais utilizados.

A representação [...] é uma operação de apropriação e de invenção a partir de elementos daquilo que é representado. Para tanto, as representações recorrem e fazem referência ao conjunto dos estoques de significados cujas propriedades técnicas e estilísticas estão relacionadas a um modo particular de perceber e projetar esquemas, modelos e visões de mundo. (CORRÊA; SILVEIRA, 2014, p. 208-209).

Para o antropólogo Stuart Hall (1997), representação é um composto de significados e signos que dão sentido a percepção de quem é o indivíduo. Para o autor

símbolos, gestos e signos que representam um coletivo de uma determinada população é identificado como “representação”. A partir destas percepções a “representação” obtém o poder de: simbolizar, significar e reproduzir o saber social: “Como bem destacou Michel Foucault, as representações estão diretamente conectadas à produção do saber social historicizado e suas dimensões e consequências nas ideias de verdade e na circulação do poder” (CORRÊA; SILVEIRA, 2014, p. 210).

Este contexto traz a representação para uma perspectiva visual, tornando a estética um fator preponderante. Seguindo estas prerrogativas conceituais abordo Daniela Mercury com: fenótipo europeu, cantando e dançando em blocos privados para brancos; a música e dança do Ilê, feita para negros. Como gerar empatia e representatividade ao preto? É cabível que em termos representacionais a cantora não seja a pessoa mais adequada como porta voz de músicas que extrapolam o sentido comercial. Cantar música como “Perola Negra” é gritar o orgulho negro, e potencializar o: “ser negro”. O Ilê permitir que isto aconteça expõe a lógica do racismo estrutural na sociedade, onde se diz necessário que o negro se apoie em uma figura “branca” para ganhar atenção e visibilidade.

As tensões e lutas existenciais continuam presentes entre populações. Com a globalização, a comercialização de identidades culturais transformou-se em um grande negócio, no entanto, a luta existencial permanece assim como as lutas de classes dominadas e dominantes. Segundo Pierre Bourdieu (2007):

As lutas, cujo pretexto consiste em tudo o que, no mundo social, se refere à crença, ao crédito e ao descrédito, à percepção e à apreciação, ao conhecimento e ao reconhecimento – nome, reputação, prestígio, honra, glória e autoridade –, em tudo que torna o poder simbólico em poder reconhecido, dizem respeito forçosamente aos detentores “distintos” e aos pretendentes “pretensiosos”. Reconhecimento da distinção que se afirma no esforço para se apropriar dela, nem que fosse sob a aparência ilusória do blefe ou do símile, e para se distanciar em relação aos que estão desprovidos dela, a pretensão inspira a aquisição, por si banalizante, das propriedades até então mais distintivas, além de contribuir, por conseguinte, para apoiar continuamente a tensão do mercado dos bens simbólicos, obrigando os detentores das propriedades distintivas, ameaçadas de divulgação e vulgarização, a procurar indefinidamente a afirmação de sua raridade nas novas propriedades. (BOURDIEU, 2007, p. 235).

Com as palavras de Bourdieu, é notado que as culturas populares possuem sua sobrevivência ameaçada pelo movimento da globalização, que com o poder da informação e mídia vem criando padrões estéticos e comportamentais comuns a grandes populações. Com isso deve-se considerar as influências deste efeito no

carnaval de Salvador, nota-se que as vestimentas dos blocos de trio (abadá) já se adequam a uma moda americanizada, distante das características das antigas “mortalhas”, além da música que se rende as tendências do *pop music* e *show business*. É importante ressaltar esta influência da globalização, pois ela participa diretamente do sentido de esvaziamento de alguns signos culturais. Um dos exemplos vivos disso são as “contas”³⁶ utilizadas pelos filhos de Gandhy que deixaram de ter um caráter religioso para absorver o caráter profano, sendo moeda de troca por beijos entre os associados do bloco e foliões.

Este é o contexto atual que envolve o debate sobre “apropriação cultural”. As tensões não se dão pela utilização de signos culturais, mas, por pessoas de grupos culturais diferentes utilizarem estes signos sem conhecimento prévio ou com desvio de “função”. Este hábito acaba esvaziando a riqueza embutida nos mesmos.

A emergência de expressões, comportamentos, vestimentas e músicas que surgem em espaços onde até pouco tempo eram desprezados é, no mínimo, vista com desconfiança pelos grupos que sempre procuraram se legitimar politicamente e buscar pelo menos a minimização das desigualdades sociais, e que mostram que sua cultura é a arma que se impunha contra a opressão e marginalidade. Por isso as críticas contra a apropriação não são somente pela apropriação cultural em si, em uma forma mais literal: não é o ato de usar turbante que ofendem esses grupos, mas o fato de usar o turbante sem ter consciência de que para muitas comunidades o significado do turbante se mostra para além da estética, possuindo um valor simbólico no âmbito da religiosidade, de crença ou de posição social dentro dessas comunidades. E mais ofensivo ainda é utilizar-se desse símbolo para fins econômicos, como mercadoria ou valor de troca, dentro da lógica capitalista de inovação de produtos, surgimento de modas ou objetos de consumo que alimentam e empoderam o referido sistema. (PINHEIRO, 2015, p. 8).

A cultura afro-brasileira é historicamente desprezada e diversas estratégias foram utilizadas para provocar o seu apagamento, permitir que gestos culturais sejam transpostos a novos sentidos, sem aprovação do povo negro soteropolitano pode representar um afronto, ou desrespeito. No caso de Daniela Mercury parte da comunidade preta alega não precisar de uma branca para ganhar espaço, respeito e representatividade. Assim se torna dicotômico um bloco onde não é permitido o desfile de brancos, alegando que naquele espaço não se cabe referências brancas, permitir que uma cantora branca regrave suas músicas objetivando o “show business”. Em complemento a esta situação Canclini (1999) afirma que signos de um povo perseguido demarcam a sua existência e distinção de grupos dominantes. Deste

³⁶ Nome popular dado as “guias” do Candomblé. São missangas que representam proteção e suas cores vão de acordo com cada Orixá

modo, acreditamos que ao fazer de uma cantora como Daniela uma porta-voz capaz de cantar, falar e representar a cultura negra, paradoxalmente há uma maior divulgação desses elementos culturais negros e, ao mesmo tempo, uma forma de branqueamento e invisibilização dos artistas negros.

quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos com que nos integramos e nos distinguimos na sociedade, com que combinamos o pragmático e o aprazível. (CANCLINI, 1999, p. 45).

Para finalizar este subcapítulo, como pesquisador afirmo que escrever sobre o Swing Afro Baiano revisitando todas as suas “motrizes”, dentre elas os blocos afro, é reforçar a história partindo de sua “afrocentricidade”.

Nesta perspectiva entenda-se “afrocentricidade” a partir do conceito de Nascimento (2009) retirado do livro – Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. Para os autores, estudos “afrocêntricos” são uma forma de existência da ciência gerada pela ótica dos afrodescendentes, é a quebra da ciência monopolizada e imposta pelo branco que conta a história do mundo a partir de sua ótica. Para Nascimento (2009):

[...] a abordagem afrocentrada vem evoluindo sempre no sentido de incorporar progressivamente, além das obras elaboradas na tradição ocidental, a ética e a filosofia dos seus ancestrais e a produção de conhecimento por africanos no seu próprio contexto de vida, antes e/ou independente do domínio colonial e escravista mercantil. (NASCIMENTO, 2009, p. 41).

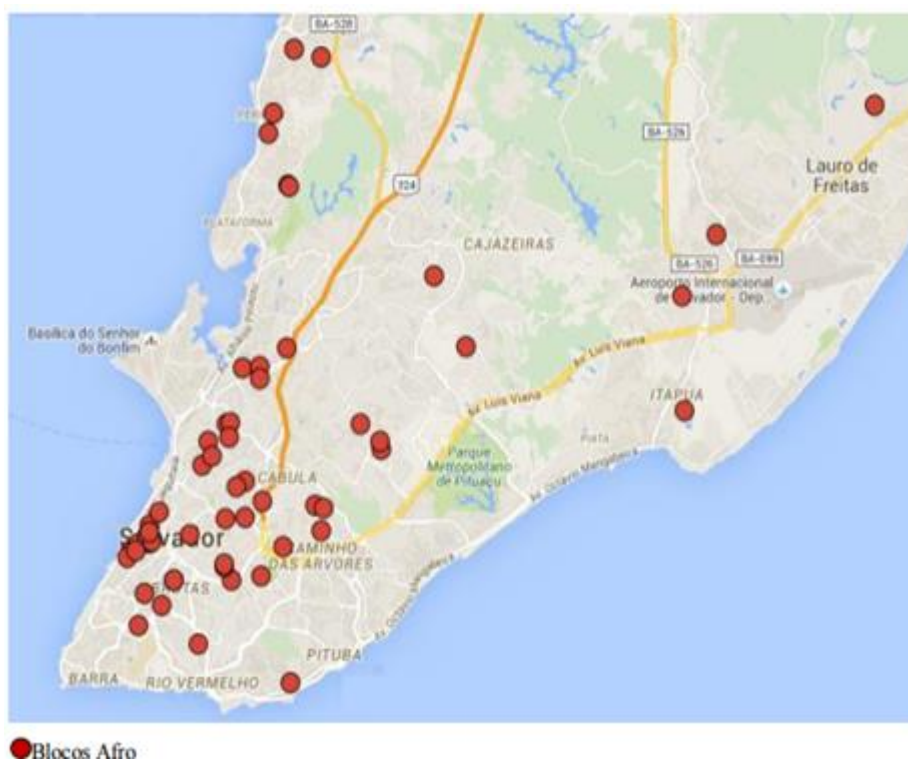
Sabe-se que, como país colonizado, o domínio da educação e informação sempre fora usada como controle da massa de manobra e domínio populacional, onde uma minoria numérica precisava se sobrepôr a uma maioria subordinada. Segundo o historiador afro, norte americano John Henrik Clarke (apud NASCIMENTO, 2009, p. 60-61): “Os estudiosos brancos, mais que os negros, sempre entenderam a importância de controlar o pensamento histórico e social. A melhor maneira de controlar um povo é controlar o que ele pensa sobre si mesmo”.

Ter e buscar escritas de reafirmação da cultura popular negra é se posicionar politicamente lutando contra as constantes invisibilizações e apagamentos.

Na década de 70 surgem os primeiros blocos afro, em busca de conquistas políticas, sociais, culturais e históricas, estes blocos nascem em diversos bairros populares da capital baiana.

Os blocos muitas vezes não tinham conexões diretas, o foco inicial destes era se fazer presente em seus bairros com ações que ultrapassavam o carnaval e se ampliavam para o resto do ano. Uma das principais características destas instituições era a busca de representar uma determinada região das diásporas africanas; o caráter religioso estava embutido, mas diferente do Afoxé os Blocos Afro possuem uma preocupação com a representação estética negra no carnaval.

FIGURA 6: Mapa geolocalizador dos blocos afro em Salvador



Fonte: Martins (2017, p. 201).

A figura acima expressa a distribuição geográfica dos blocos afro na cidade de Salvador. Os próximos parágrafos irão expressar a história de alguns deles.

Era 1974 quando surge o primeiro bloco afro do carnaval. Sua sede ainda hoje é no bairro de nascimento, Liberdade, mais precisamente no Curuzu. O bairro era um antigo Quilombo e tem a fama de ser o bairro com maior população negra do Brasil, o que virou uma lenda, pois em 2012 o bairro de Pernambués assumiu esse posto segundo o Sensus-IBGE.

Dois amigos, jovens, negros e residentes do bairro: Antônio Carlos dos Santos (Vovô) e Apolônio de Jesus, ambos colegas de trabalho no polo petroquímico, que se uniram a mais dois que ainda hoje são diretores do bloco: Jailson dos Santos e Macalé dos Santos. Em depoimentos dados a Antônio Risério no livro Carnaval Ijexá os

amigos relataram que existia na época uma “publicidade” da cultura *black* dos Estados Unidos vistos através dos seriados e cinemas. Então, ambos optaram em fazer a transição do BLACK (negritude estadunidense) para o AFRO (negritude brasileira); e é essa a principal proposta do bloco.

Para “Vovô” o Ilê Aiyê veio ser a “reafricanização” do carnaval, porque cultivar a cultura indígena se poderia cultivar a negritude, a “afrocentricidade”? Então o Ilê vai para além de um bloco carnavalesco, certamente é um gesto estético político que busca legitimar o espaço dos pretos nas ruas da cidade, a proposta era apresentar-se através do bloco e estimular nas pessoas o orgulho da cultura africana trazida para o Brasil. Para Oliveira, estes blocos afro:

[...] dinamizam e renovam o carnaval baiano através de suas danças, de suas músicas, suas fantasias, suas alegorias e de seus cabelos trançados, enfim, com o seu jeito baiano de brincar o carnaval. Contraditoriamente, os dias de carnaval são especiais para estes blocos afro, pois são vistos pelos patrocinadores como manifestações expressivas que protestam contra discriminações e preconceitos raciais. Mas, ao mesmo tempo, estes mesmos patrocinadores não financiam toda a produção artística deles como fazem com aqueles blocos de classe média, considerados de elite. (OLIVEIRA, 2013, p.119).

Historicamente ocorreram diversos momentos nos quais processos de “reafricanização” foram estabelecidos no campo cultural afro-brasileiro, como por exemplo, ocasiões nas quais se deram a reconexão com o continente africano, feitas pelas sacerdotisas de tradição Ketu na virada do século XIX para o XX, para o aprofundamento de preceitos litúrgicos em Salvador (SILVEIRA, 2006). No entanto, o processo de reafricanização, citado por “Vovô”, refere-se ao processo histórico ocorrido a partir da década de 70 através da música afro, impulsionada na época pelo movimento *Black Power* estadunidense, que trouxe aos negros uma possibilidade de autoafirmação. O orgulho negro extrapola os atos estéticos promovidos pelos cortes de cabelo e pelas roupas, atinge os aspectos políticos, culturais e sociais ao começar pelo questionamento da retórica ideológica em torno da suposta “democracia racial”.

O Ilê tem duas características que extrapulam as de um bloco afro: é o único bloco a negar a presença de brancos no seu desfile e o único a cultivar o candomblé nos desfiles. Por muitos anos a mídia e a população encarou isso como um ato de racismo reverso:

O racismo reverso seria uma espécie de “racismo ao contrário”, ou seja, um racismo das minorias dirigido às majorias. Há um grande equívoco nessa ideia porque membros de grupos raciais minoritários podem até ser preconceituosos ou praticar discriminação [racismo individual], mas não podem impor desvantagens sociais a membros de outros grupos majoritários,

seja direta, seja indiretamente. Homens brancos não perdem vagas de emprego pelo fato de serem brancos, pessoas brancas não são “suspeitas” de atos criminosos por sua condição racial, tampouco têm sua inteligência ou sua capacidade profissional questionada devido à cor da pele. (ALMEIDA, 2019, p.53).

Em concordância com Almeida (2019), entende-se que estes atos promovidos pelo Ilê reforçam as características de “quilombo”, e coloca o negro em lugar de preservação, unidade e privilégio. Ressalta-se que este não é um lugar de ataque do negro contra o branco, mas um local de valorização do negro.

Segundo Vovô, esta é uma forma de apresentar ao negro a sua afirmação, a sua beleza, a sua cultura e a capacidade do seu poder agenciados para um propósito afirmativo. Sansone (2003) escreve sobre os traços definidores do Movimento Negro:

Este período assistiu ao surgimento de um novo movimento negro, que vê como sua principal tarefa desarticular a ideia de que o Brasil é uma democracia racial. Para esses ativistas, o Brasil, que vive um sistema racial baseado num continuum de cor, deve ser reinterpretado segundo um divisor claro nos moldes da cor (negros vs. brancos). (SANSONE, 2004, p. 99).

Este ato político da negação da presença de participantes brancos nos desfiles do bloco, trouxe uma série de problematizações, dentre elas, notícias criticando e deslegitimando a ação.

BLOCO RACISTA – NOTA DESTOANTE - Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: Mundo Negro, Black Power, Negro para você etc., o Bloco Ilê Aiyê, apelidado de Bloco do Racismo, proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte americano, revelando enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do Ilê Aiyê, todos de cor, chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de esperar que os integrantes do Ilê voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto característica do carnaval. (Jornal A Tarde, 12 de fevereiro de 1975 apud ARAÚJO, 2002, p. 7).

Logicamente uma reportagem escrita por um branco, para a elite soteropolitana não poderia ter empatia e entender a complexidade e o clamor do gesto proferido pelo bloco, ao negar a presença dos brancos em seu desfile. O Brasil sofre há séculos com o racismo estrutural, que levam negros e não negros a reforçarem diariamente o lugar de inferioridade de sua raça. A ideia do Ilê era criar um espaço no qual o negro tivesse a possibilidade de estar dentro das “cordas”. Era o momento de poder curtir o seu carnaval. Felizmente esta ideia se ampliou e angariou perspectivas estéticas, culturais e políticas. O objetivo é tornar este universo essencialmente negro, uma espécie de quilombo, onde crianças e adultos possam ver se destacar as belezas do corpo e da

moda preta. Em um país onde: galãs, bonecos(as), heróis, políticos, dentre outras referências são brancas, é difícil que o negro tenha protagonismo, e tenha lugares que possam estar encontrando suas peculiaridades. Uma nota de jornal patética, reduzida a criação de um “racismo reverso” não se fez potente a ponto de atrapalhar a caminhada do Ilê. É válido ressaltar que no carnaval de Salvador historicamente o branco tem seus espaços garantidos pela seleção financeira além de que alguns blocos de trio exigiam cadastros com fotos e endereços para selecionarem seus foliões, medidas muitas vezes racistas que garantiam a “exclusividade” dos blocos.

Como característico dos blocos afro o Ilê traz consigo o aspecto religioso. No entanto, amplia o seu sentido religioso do representacional para a prática. Na sua saída no bairro da Liberdade é feito o “Padê” – ritual do candomblé para proteger e pedir paz aos seus filhos – o ritual é feito pelas Mães de Santo com pipoca e “pemba” (pó santo). Após este ritual o bloco está “autorizado” a sair em segurança.

Os blocos afro utilizam a representação religiosa apenas no caráter estético, o Ilê ultrapassa, o bloco celebra! Em entrevistas concedidas a Risério (1981), Vovô do “Ilê” afirma que o caráter estético e político soava como prioridade para a entidade, no entanto, a religiosidade sempre esteve representada pela Matriarca Yalorixá Hilda Dias dos Santos ou comumente conhecida como Mão Hilda, do Terreiro Ilê Axé Jitolu. Mãe Hilda sempre atuou como guardiã das crenças e se tornou conselheira do Bloco, sendo então a responsável pelas celebrações religiosas do bloco. Além de tal responsabilidade, a matriarca em 1988 criou a Escola de Ensino Fundamental Comunitária Mãe Hilda, que juntamente ao bloco faz parte de suas ações sociais.

Além do padê, outras representações religiosas apareciam nos desfiles. Segundo Oliveira (2013), outros signos e cultos ao candomblé são expostos pelo bloco:

As danças apresentadas pelos atores sociais dos Blocos Afro, também são carregadas de símbolos e signos das religiões afro-baianas, são danças que estão “imbuídas de um gestual e de um dinamismo próprios, cuja simbologia não pode ser dissociada de sua matriz cultural, em especial a africana, onde o dançar se traduz como poder de comunicação em sentidos mais profundos”. (OLIVEIRA, 2013, p. 62).

O Ilê Aiyê é responsável por ter tornado o bairro conhecido e desejado aos olhos dos turistas, o que ajuda a movimentar bastante a economia local. Outro aspecto é que o bloco mantém um importante trabalho social na sua sede onde se têm cursos profissionalizantes, oficinas, creche, escola e toda essa movimentação atende até 4

mil crianças da comunidade. Então o bloco se torna modelo para criação de outros, e seu sucesso é notório ao ver grandes estrelas da música baiana cantando músicas do Ilê ou repertórios para o Ilê em sua homenagem.

Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?
E é a coisa mais linda de se ver, é o Ilê Aiyê
O mais belo dos belos, sou eu, sou eu
Bata no peito mais forte e diga: eu sou Ilê
Não me pegue não, me deixe a vontade
Deixe eu curtir o Ilê, o charme da Liberdade...
(O MAIS BELO DOS BELOS, 1992).

Entre os grandes feitos da valoração estética negra no Ilê é o concurso da “Noite da beleza Negra”, mais conhecido como concurso da Deusa do Ébano que são dançarinas de 15 a 25 anos cujo motivo da escolha, além de critérios estéticos é o domínio e habilidade na dança afro³⁷. Durante a entrevista as candidatas são indagadas para avaliarem seus conhecimentos e envolvimento com causas negras.

FIGURA 7: Matéria do Jornal A Tarde, divulgada em 13 de fevereiro de 2015, sob manchete: “Deusa de Ébano se purifica antes do desfile do Ilê Aiyê”



Fonte: Azevedo, 2015.

Até os dias atuais o Ilê é um dos blocos afro de maior destaque. No ano de 2020 o Bloco não conseguiu a totalidade de apoio financeiro provindo de verbas públicas e durante a pandemia provocada pelo “corona vírus” o Ilê Aiyê lança uma campanha para arrecadação de verbas alegando passar por dificuldade financeira. Até quando movimentos como este não serão devidamente valorizados?

³⁷ Danças baseadas nas representações da tradição africana, nas quais encontramos simbologias, estéticas e arranjos coreográficos singulares, elaborando reinvenções da cultura negra brasileira.

A mais de 20 quilômetros de distância, o Malê Debalê foi fundado. Em 1980, no bairro de Itapuã que além de possuir uma das mais bonitas enseadas da cidade a região abrigou as residências de referências baianas como Vinícius de Moraes e Dorival Caymmi. Outra peculiaridade do bairro é a presença da lagoa do Abaeté. Na lagoa o trabalho das famosas lavadeiras é realizado. Em referência a lagoa, o Orixá patrono do bloco é Oxum, que segundo a mitologia, reside nas águas doces.

O Malê tem como objetivo trabalhar a *África Mística* (GUERREIRO, 2000, p. 40) (próxima ao Saara, Marrocos), também conhecida como África branca; composta pela presença do islamismo e outras religiões africanas. Assim como no Ilê o Malê tem uma luta antirracista onde, através da música e estética expostas durante o carnaval declamava o estímulo ao orgulho negro. É importante ressaltar que o movimento antirracista possui inúmeras críticas a África branca e a este movimento de uma representação hollywoodiana de um Egito Branco. No entanto o Malê busca o reforço de representações negras dentro deste contexto histórico. Os africanos mulçumanos foram repreendidos primeiro através da extinção de sua religiosidade no território brasileiro, Mesquitas eram destruídas e o Catolicismo se tornava obrigatório. É válido ressaltar que algumas revoluções políticas e sociais em território brasileiro foram lideradas por escravos desta África, dentre elas a Revolta dos Malês na Bahia.

Uma das características mais marcantes do bloco foi o “investimento” na ala de dança, com coreografias inspiradas nas movimentações de Oxum. Sempre na sede do bloco ocorriam ensaios específicos para os dançarinos, assim como no próprio desfile que existiam coreógrafos “regentes” que eram responsáveis por transmitirem a informação coreográfica ao grupo e a qualquer pessoa que desejasse participar/aprender as danças.

Em 1980 no seu desfile o Malê teve no seu desfile mais de 1200 dançarinos que lhe rendeu uma nota em um dos jornais mais lidos do mundo, o The New York Times, que lhe concedeu o título de “O maior Ballet Afro do Mundo”. (LOBATO, 2018).

O bloco também possui atividades pré-carnaval como, ensaios, principalmente no verão, o Festival de Música Malê e o Concurso Negro e Negra do Malê que são eventos que movimentam toda a comunidade ao entorno. Outra ação social de grande importância é que o bloco cedeu parte de sua sede para que a prefeitura montasse uma escola municipal que atende cerca de 300 alunos, do pré-escolar até a segunda

série. Além das aulas os estudantes têm acesso a cursos de dança, música e teatro. Esta escola foi nomeada Escola Municipal Malê Debalê.

O enfraquecimento do Malê Debalê se deu com a inabilidade dos seus gestores. Em uma disputa interna ocorreu um racha do bloco onde nasceu o bloco Nigerokan. Esta entidade possui um caráter exclusivamente político sem atividades carnavalescas e/ou culturais. Com a divisão o bloco perdeu muitos associados e com isso diminuiu sua força para negociar com os órgãos públicos, os principais financiadores dos blocos afro.

Outro bloco que também sofreu um racha interno foi o Muzenza, fundado em 1981, também conhecido como “Muzenza do *Reggae*” foi mais um bloco oriundo do bairro da Liberdade; nasceu de um racha ocorrido no bloco Olodum. Suas cores principais são: verde, amarelo e preto, cores que formam a bandeira da Jamaica, país do *reggae* e de Bob Marley considerado o “patrono” do bloco.

Sem dúvidas a música é o *reggae*, os trajés, adereços e penteados são inspirados no movimento Rastafari, trazidos da “África Atlântica”. Peter Burke analisa este movimento a partir do hibridismo cultural na perspectiva da “hibridação múltipla”. Segundo Burke (2003) essa forma de hibridização é justificada pelos fluxos de pessoas que carregam consigo sua cultura, a qual irá ser compartilhada em um novo território. O autor ilustra a ocasião ao contexto multiétnico dos bairros ingleses, mas que certamente se aplicam a realidade desta África em diáspora nas américas:

O *reggae* foi introduzido na Grã-Bretanha por imigrantes jamaicanos, que vez por outra moravam na mesma parte de Londres que outros indianos recém-chegados. Um inglês do Punjab, Steve Kapur, que se denomina ‘indiano-apache’, cresceu nesse ambiente e passou a combinar a tradição do *reggae* com a música *bhangra* indiana. (BURKE, 2003, p. 31-22).

Por sua vez a Jamaica enquanto território localizado na diáspora africana torna-se símbolo dessas dinâmicas culturais e passa a ser celebrada nos carnavais de Salvador pelo Muzenza. Outro fator que na sua história fez o bloco se destoar dos demais foi no seu início não possuir uma sede fixa, o bloco já sediou seus ensaios em diversos bairros como: Ribeira, Largo do Tanque até retomar com sede fixa na Liberdade (bairro onde foi fundado). Segundo entrevista do antropólogo Ericivaldo Veiga (antropólogo) (apud GUERREIRO, 2000, p. 45), esse princípio nômade do bloco busca representar a África e suas diásporas, que sempre buscam seu equilíbrio e seu reencontro com seu “lar”. No entanto, esse caráter nômade trouxe uma fama negativa

ao bloco; Veiga (GUERREIRO, 2000, p. 47) afirma que por onde o Muzenza passava ocorriam badernas, brigas e confusões, o que trouxe certa estigmatização ao bloco.

No mesmo ano de criação do Muzenza, em 1981, surge o Ara Ketu, no subúrbio ferroviário da cidade. Diferente dos outros blocos este situa-se no lado oposto da capital, na Cidade Baixa. Segundo Guerreiro (2000), Vera Lacerda, historiadora, fundadora e presidente afirma que assim como o Ilê, o Ara Ketu tem uma relação direta com a Africanidade, o nome vem do ioruba (língua africana) que traduzido significa “povo de Ketu”, região da África Ocidental que corresponde atualmente aos territórios da Nigéria e Senegal. O santo protetor e “patrono” do bloco é Oxóssi, santo caçador, e o símbolo “A” do Ara Ketu, remete um “arco e flecha” que na realidade é a reprodução do Ofá (símbolo de Oxóssi).

As práticas do bloco eram resultantes dos diálogos entre Vera, historiadora, e Augusto César Lacerda, Pai de Santo e artista plástico. Desta forma, ambos acreditavam que o projeto teria consistência enquanto meio de emancipação política: “Nosso trabalho é muito em cima da religião africana, como maior força de resistência da cultura negra neste país” (Vera Lacerda apud GUERREIRO, 2000, p. 35).

O Ara Ketu tinha como objetivo buscar apresentar uma África Moderna e fugir do pensamento da existência de uma África Primitiva. Com isso os pesquisadores do bloco faziam viagens como fonte de pesquisa desta almejada África, e foi nesta perspectiva de África Moderna que o Ara Ketu conseguiu abranger um espaço para além de bloco afro mantenedor e incentivador cultural. Ao se permitir misturar instrumentos harmônicos à percussão, o bloco apostou no talento de cantor e compositor de Tatau que foi responsável por criar uma nova perspectiva no Axé *Music*, o Ara Ketu trouxe o romantismo ao carnaval. Com isso, o bloco passou a ser visto também como Banda de trio, envolvido no *show business*. Em 1998 ganhou premiação: Troféu do Planeta Xuxa como melhor música, 2001 troféu Caymmi como melhor CD, 2006 Troféu Dodô e Osmar como melhor bloco Barra/Ondina (bloco de axé), dentre outras dezenas de premiações.

Assim como o Ilê Aiyê, o Ara Ketu possui uma base de trabalho social voltado à comunidade, principalmente para crianças: eram apresentadas oficinas de capoeira, futsal, dança, teatro dentre outras. A presidente também tentou se envolver na política, no entanto, sem sucesso. No âmbito musical a banda segue sob a voz de Dan Miranda

fazendo shows comerciais, porém sem a mesma expressão já atingida no final dos anos 90.

Também com um sucesso comercial absurdo o Olodum se tornou um dos maiores “cartões postais” da Bahia. Já virou parte do elenco da maior emissora de Tv do país nos maiores eventos esportivos como: Copa do Mundo e as Olimpíadas, ouvir Galvão Bueno chamar: “Vamos ao Pelourinho, vamos à Bahia, chama o Olodum!”

A criação do bloco pode ser dividida em duas etapas, em 1979 começou a organização, porém sem despertar muito interesse das pessoas; nem os residentes do Pelourinho frequentavam os ensaios do Olodum. Em 1981, uma divergência entre os diretores provocou um grande racha no bloco, no qual a maioria seguiu para fundar o bloco afro Muzenza; com isso, o Olodum sofreu uma queda quantitativa tamanha que, em 1983, quase não conseguiu desfilar no carnaval. Após este ano de extrema dificuldade o bloco resolveu recrutar no Ilê Aiyê pessoas que pudessem desinstalar a tal crise. Nesse recrutamento vieram duas peças-chaves: João Jorge, atual presidente, e o mestre Neguinho do Samba que, no Olodum, ganhou a liberdade de propor sua identidade musical no grupo.

Neguinho do Samba até então era músico do Ilê, o bloco já possuía uma ideologia musical definida a partir do Samba Duro, isto limitava as ânsias criativas do músico. Se apoderando desta informação a diretoria do Olodum lhe convida para reger a banda, e ministrar cursos de formação no projeto social.

No livro de Goli Guerreiro (2000) ao fazer referência à biografia de Neguinho do Samba, ele afirma que sua primeira escola percussiva foi o Candomblé, e sua maior influência musical foi o Samba Duro vivenciado no Ilê. Com sua rotina profissional agora no Pelourinho o músico passou a ter contato direto com a comunidade rastafári do bairro, e com isso absorveu muito do *reggae* oriundo da Jamaica. A partir destas fontes musicais Neguinho então propõe a utilização dos instrumentos do samba com uma nova vertente de utilização; a sua proposta consistia na base sonora provocada pelos repiques e os surdos entrariam sempre nos contratempos. Para Neguinho do Samba a proposta musical trazida pelo Samba *reggae* não foi premeditada, foi algo que surgiu na prática dos ensaios, baseada em erros e acertos além de palpites e improvisos, sendo assim, Neguinho não se considera criador do ritmo *Samba Reggae*.

Quando o Olodum foi se sediar no Pelourinho o bairro era habitado por traficantes, prostitutas, mendigos e vagabundos que viviam em torno do turismo, cada qual com sua devida intenção. Perante este cenário o Olodum, assim como Ilê e o Ara Ketu, vem com uma proposta social muito forte. São realizados inúmeros trabalhos com foco nas crianças, investindo na educação básica ao construir uma biblioteca com mais de 200 exemplares, além de vídeos e documentários focados no negro e sua cultura.

Em 1987 o Olodum ganha popularidade com a música “Faraó”. Em depoimento no documentário “Axé o canto de um povo”, o cantor Gerônimo demonstra surpresa ao descer a rua Castro Alves, um dos circuitos do carnaval, e ver todos cantando uma letra com alto grau de complexidade, naquele momento a letra falando do Egito sem repetição de estrofes, não parecia ser o apropriado ao *Show business*. No entanto, o Olodum veio para contrariar todas as regras e se mostrar tendência musical onde inúmeras bandas resolveram copiar aquelas batidas em forma de “*sampler*” (gravar de forma eletrônica a sonora percussiva). Em 1988, o grupo já excursionava turnês internacionais entre quase toda América do Sul, Japão e grande parte da Europa.

Em 1990 o Olodum grava uma faixa no disco de Paul Simon e é convidado para fazer abertura dos *shows* de lançamento do disco, isso veio somado a gravação do clipe que deu uma notoriedade internacional mais forte ao grupo. Cinco anos depois, o grupo recebe o maior *pop star* do mundo, Michael Jackson, para gravação de seu clipe no Pelourinho; então o Olodum respira mais um grande momento de sua existência.

Visto como uma das referências turísticas baianas o grupo tem durante o verão dois ensaios semanais, um aberto ao público e um segundo numa área privada, ambos ainda são muito disputados; durante o ano existe o FEMADUM – Festival de música e artes do Olodum – onde o maior foco está na apresentação de músicas com os temas relacionados a Africanidade e a Bahia; todo ano os temas são alterados e as músicas eleitas pelo público e pelos jurados tornam-se parte do repertório do Olodum. Além da música, dança, artesanatos e outras propostas artísticas são expostas no evento.

É incontestável o sucesso do bloco Olodum, com suas letras de protesto e afirmação negra, atingiu o ápice da esfera musical, foi um dos responsáveis pela revitalização do Pelourinho, atuaram na alfabetização de inúmeras crianças; além de

ter contribuído na formação de inúmeros músicos e atores de sucesso como Wagner Moura e Lázaro Ramos, oriundos do Bando Teatro Olodum que por sua vez, apesar de estar sediado no Teatro Vila Velha, pertence ao grupo.

Criada no início da década de 90, é um dos blocos afro mais recentes. Intitulada pelo seu criador Carlinhos Brown³⁸ como um bloco Afro-ameríndio a Timbalada é um mix entre projeto social, banda de trio e bloco afro. Liderada por Carlinhos Brown que, embora não seja integrante, está sempre ativamente participando. O grupo tem seu nome atrelado ao seu principal instrumento o timbau (Timbalada = timbau + balada). Segundo Denny Denan³⁹ (cantor desde a primeira formação) a Timbalada mudou a fórmula musical baseada no samba *reggae*. Antes o timbau era usado em rodas de samba na horizontal (deitado), na Timbalada ele passou a ser utilizado em pé onde é tocado com duas mãos e possui uma afinação mais aguda. Ainda segundo o artista a banda possui a seguinte fórmula musical: 80% da composição sonora é percussão, enquanto 20% é harmônico. Com isso, a banda conseguiu promover um “*swing*” mais acelerado, uma verdadeira orquestra percussiva regida por Carlinhos Brown.

Uma das maiores identidades visuais da banda é o seu “figurino”. São corpos negros pintados com tintas brancas onde expressam a estética de tribos africanas. É muito comum, ainda hoje, ao frequentar bairros turísticos e encontrar pessoas se pintando com as famosas tintas brancas. Outros dois grandes fatos que promoveram as pinturas foram: a capa do álbum Timbalada em 1993 que era uma fotografia dos seios de Patrícia Gomes (cantora da banda) pintados. O outro *marketing* ativo foi uma cena no início do filme “Opaió” com a seguinte frase: “Me pinte aqui pra timbalada!”

O projeto se inicia no Candeal Pequeno, uma comunidade entre prédios da alta classe média de Salvador, ainda no chão de barro rodeado da “selva de pedra” os ensaios aconteciam aos domingos e os frequentadores sempre da alta classe, afinal se tratava de um dos mais caros ensaios do verão. Sim, os frequentadores precisavam passar andando pela comunidade que sempre foi muito receptiva. Por trás da banda de bloco Brown utilizou dessa visibilidade para fundar o projeto PRACATUM que oferece oficinas de arte e cursos profissionalizantes à comunidade jovem, parte dos músicos da Timbalada são provenientes deste projeto. Também através da banda

³⁸ Cantor, compositor e artista de reconhecimento mundial, também é embaixador da Unesco.

³⁹ Cantor da Timbalada desde os 12 anos, foi selecionado por Carlinhos Brown em um projeto social para se formar musicalmente na Timbalada, banda a qual canta por mais de 30 anos.

veio o projeto “Tá rebocado!” que buscava recursos para pintar todas as casas da comunidade.

Estes traços entre o sucesso do palco, a expressão da identidade estética e musical negra além do ativismo sociopolítico envolvendo Carlinhos Brown e Timbalada fazem dos mesmos um mix entre Banda de Trio, Bloco Afro e projetos sociais. Mesmo com as perspectivas empresariais estes blocos continuam trazendo noções políticas, estéticas e culturais, favorecendo a uma preservação da cultura afro-brasileira. Segundo Nadir Nobrega Oliveira (2012):

As poéticas musicais dos blocos retratam não só os desejos como as reflexões de uma realidade em que estamos imersos, no vivido e no concebido. Obviamente, o chamado para erguer a cabeça e bater os pés no chão é uma convocação, para negros e brancos, não recalcarem a nossa civilização africana milenar que alimenta e ressignifica os valores ensinados nas comunidades-terreiros. (OLIVEIRA, 2012, p. 113).

Oliveira (2012), ainda reforça que os ancestres africanos priorizavam e utilizavam da tradição e comunicação oral como vetor de multiplicação e preservação de seus saberes. Entende-se então a importância de preservar todos estes blocos aqui citados e outros que não couberam neste trabalho como fonte de cuidado à matriz afro-brasileira.

Neste capítulo tentamos contribuir para o entendimento do ambiente sócio, político e cultural em que as danças de carnaval foram propostas; neste cenário existiram muitos interesses, atravessamentos e lutas por espaço, capital, existência e identidade. É notório entender que a continuidade de estruturas coloniais no Brasil faz com que os processos de hibridização cultural (HALL, 2003; CANCLINI, 2003) sejam experienciados a partir de situações de desigualdade, racismo e injustiça social.

Os povos não brancos precisam continuar lutando pela sobrevivência de sua cultura e buscar seu entendimento histórico a partir dos inúmeros aspectos que compõem essa “colcha de retalhos”. Este trabalho busca ser mais um ponto desta costura, enaltecendo movimentos culturais provenientes das classes menos abastadas.

E foi neste caldeirão de congruências e incongruências que o Swing Afro Baiano surgiu. É importante sempre estar atento que muitas dessas manifestações ocorreram ao mesmo tempo e em locais diferentes da cidade de Salvador.

Ressalta-se que nem todos os artistas, grupos e agremiações responsáveis pelo processo foram citados, assim como ritmos provenientes do movimento como o Pagode Baiano ainda não foram analisados, estes serão tratados em um próximo capítulo.

O próximo capítulo irá retratar personagens que diretamente contribuíram para o surgimento e desenvolvimento do Swing Afro Baiano. O ator principal desta história, Antônio Cozido relata sobre seu processo de descoberta da dança, sua formação com Mestre King e no balé Ebateca, até as suas experiências em companhias de dança que lhe permitiram ter vivências em blocos afro como Malê Debalê e Ara Ketu. Por sua vez, esses coletivos serviram como base para a nova perspectiva dada por essa dança que sai do “chão” dos blocos para o alto dos trios elétricos e dos palcos, bem como, sai das ruas para ocupar as academias de ginástica.

CAPITULO 2: OS PRINCIPAIS AGENTES DESTA DANÇA

Segundo Hall (1996), diáspora é uma extensão da África além dos seus limites geográficos. Esses locais possuem populações que carregam em um novo território heranças sociais, políticas e culturais. Viver na diáspora não significa um desejo de retornar a uma África primitiva; as mudanças são aspectos obrigatórios pois, em um novo ambiente, com novas convivências, muitas vezes opressoras, o sujeito é exposto a processos de ressignificações. O Brasil como diáspora se caracteriza com a existência desses encontros culturais, sendo assim, muitos de seus modelos são provenientes da interação de diversas manifestações adaptadas as suas novas condições nos territórios colonizados, dominado pelos padrões hegemônicos. Segundo Guerreiro (2009):

As culturas negras vivem um processo de recriação cultural diverso e cosmopolita baseado na troca de informações entre repertórios artísticos, comportamentais e ideológicos moldados em combinações particulares nos diversos “portos” da diáspora, ao mesmo tempo semelhantes e diferenciados. (GUERREIRO, 2009, p. 1).

O Brasil foi uma colônia escravocrata na qual ocorreu a caça e o extermínio de populações “não brancas”. As diversas povoações indígenas foram dizimadas ou afugentadas para o interior do continente enquanto a população preta serviu à escravidão e através da imposição política e religiosa teve seus costumes, crenças e valores parcialmente extintos.

Zeca Ligiero (2011) traz uma nova ótica para as performances produzidas na diáspora. Na literatura se tem a referência como de “matrizes africanas”, remetendo a toda produção de conhecimento que traga referência à cultura africana. O autor sugere a essa noção matricial a de que as performances afrobrasileiras seriam como “motrizes culturais”. Desta forma, entende-se que a origem, referência e influência deixa de ser exclusivamente africana, bem como, que seus elementos tradicionais seriam simplesmente reproduzidos como cópia. Para o autor as motrizes resultariam de dinâmicas culturais geradas em um novo território e com novas perspectivas.

O adjetivo motriz do Latim *motrice* de *motore*, que faz mover; é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento. Portanto, quando procuro definir motrizes africanas, estou me referindo não somente a uma força que provoca ação como também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move, neste caso, estou adjetivando-a. Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que a distingue das demais. (LIGIERO, 2011, p. 132).

Se apropriando de Ligiero (2011), esta dissertação transcreve a história da cultura afro-brasileira a partir do corpo, da prática, visando preencher uma lacuna existente sobre o Swing Afro Baiano. Para Ligiero(2011):

As dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do performer como um todo. Neste sentido o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição. Frases contemporâneas de cunho acadêmico como “pensamento do corpo”, “fala do corpo” etc. (LIGIERO, 2011, p. 132).

Na diáspora a cultura precisa se mover para garantir a sua existência e permanência. O movimento, adaptação e evolução são constantes, assim é contextualizado o conceito de motriz cultural. Neste aspecto o Swing Afro Baiano é um misto dos atravessamentos vívidos entre o coletivo e o pessoal, partindo do pressuposto de Antônio Cozido ser um dos principais interlocutores.

É válido ressaltar que as “motrizes culturais” são compreendidas como elementos que se movimentam e se conectam com várias possibilidades, assim, se transformam e permutam entre pessoas e ambientes. Este movimento não caracteriza o apagamento das “origens” ou das referências, apenas busca entender novas possibilidades performáticas dadas a partir de uma cultura.

A questão proposta do estudo das motrizes culturais pretende apontar não para o desaparecimento de raízes africanas, como pode parecer, mas para consciência de que as dinâmicas trazidas pelos africanos se afirmam tão poderosas que parecem seduzir a um número cada vez maior de performers interessados em descobrir suas linguagens com os grandes mestres das inúmeras tradições trazidas por africanos, desenvolvidas por afro-brasileiros e simpatizantes. (LIGIERO, 2011, p. 142).

Afim de facilitar o entendimento, os dois primeiros capítulos foram divididos em: fatores macro e micro. Os fatores macro expostos no primeiro capítulo; correspondem ao contexto e história do território, considerando seus fatores socio-políticos. Já o segundo capítulo é destinado aos fatores micro, que são: pessoas, ações e movimentos que “corpo a corpo” intervêm e influenciaram as possibilidades de desenvolvimento e configuração do Swing Afro Baiano. É válido ressaltar que os tópicos deste capítulo não seguem necessariamente uma cronologia perfeita, muitos dos acontecimentos citados dividiam o mesmo espaço de tempo, mas não o mesmo espaço geográfico.

2.1 O AVÔ – MESTRE KING

Raimundo Bispo dos Santos, nascido em Santa Inês, interior da Bahia no ano de 1943, é aqui considerado personagem central no desenvolvimento desse cenário artístico. Oriundo de família humilde, aos sete anos se mudou para capital baiana onde foi adotado por um casal de Árabes pertencentes a classe média alta. Sim! Naquela época era muito comum os pais “doarem” seus filhos, a adoção na esperança de uma vida melhor aos mesmos. Diante de tal situação a mãe biológica nunca perdeu contato, sempre que possível iria visitar seu filho.

Com sua nova família, sua moradia passou a ser o Pelourinho. Seu pai era comerciante e sua mãe dona de casa. Uma família extremamente católica que lhe deu uma criação mais reservada. Em relato retirado de Oliveira (2018, p. 40), King relata que foi criado no Pelourinho mas sem conviver com os meninos de sua rua; seus pais não lhe davam permissão para se “misturar” com os “traquinas”.

Eu fui criado no Pelourinho, mas eu não conhecia os meninos da rua. Meus pais tinham um poder aquisitivo muito bom e aí eles não deixavam eu me misturar com aquele pessoal, não... Apesar de que eles faziam muita caridade [...]. Eram muito religiosos (BISPO apud OLIVEIRA, 2018, p.5).

Seu primeiro contato com a Africanidade veio através da capoeira, onde foi lhe dado o apelido de King. Em entrevista a Dourado (2016, 8min e 10seg) King relata: *“Até os 27 anos eu não conhecia a minha cultura direito! Alias, eu não conhecia; porque tudo era pecado!”*. O fato de sair recrutando todas as crianças possíveis até a aula de capoeira lhe concedeu este apelido. Por meio da capoeira King teve contato com Emília Biancardi, folclorista e musicóloga, que lhe apresentou o maculê e suas bases folcóricas (samba de roda, puxada de rede e cancomblé). Este contato demonstrou a King a sua facilidade em dançar o que lhe despertou interesse em estudar a dança e outras nuances da cultura afro-brasileira inscritas na capoeira e no maculê (KING, 2016).

Mesmo pertencendo a uma família tradicionalista e católica, King nunca teve seus interesses podados, sempre teve a liberdade de traçar os seus caminhos. Com isso teve o incentivo para seguir em busca dos seus propósitos. Dentre eles, lutar pelo (re)conhecimento dessa afrocentricidade e trilhar seu desenvolvimento na Dança.

O fato de ter sido um povo violentado e geograficamente desterritorializado contribuiu para que elementos da cultura africana fossem diluídos e disseminados em terras ameríndias, agregando novas conformações a partir do processo colonial.

Segundo o filósofo Afro-Americano Molefi Kete Asante, a ideia Afrocêntrica corresponde a:

Tendo sido os africanos descolados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora.[...] a afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos. (ASANTE, 2009, p. 93).

Apesar de uma maior parte da população ser oriunda de negros africanos a história, cultura e ciência brasileira é lastreada em conceitos eurocêntricos que por sua vez sempre marginalizaram, desconhecaram e/ou descreditaram os conhecimentos da África na diáspora. Para Asante, estudar e multiplicar conhecimentos a partir da afrocentricidade representa: “Afrocentricidade é a conscientização sobre a agência dos povos africanos. Essa é a chave para a reorientação e a recentralização, de modo que a pessoa possa atuar como agente, e não como vítima ou dependente” (ASANTE, 2009, p. 94).

Com isso, entende-se a necessidade de estudos como este, que buscam entender o desenvolvimento da cultura em diáspora, afim de libertar o pensamento de um povo historicamente caçado e marginalizado.

FIGURA 8: Raimundo Bispo dos Santos em sua primeira comunhão na Igreja Católica



Fonte: Oliveira (2018)

Em 1972 King recebeu o convite para uma turnê na Alemanha junto ao projeto Olodumaré, a data coincidia com o processo do vestibular e a sua escolha foi feita. Em entrevista concedida a Oliveira (2018), King relata: “eles diziam que eu deveria conhecer o mundo... que a escola do dançarino é o mundo. Eu dizia que essa época estava passando, que a minha arte só estava começando... eu queria aprender mais sobre minha cultura, sobre minha origem”.

No mesmo ano King foi aprovado no vestibular da Faculdade de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e se torna o primeiro homem negro do Brasil a ingressar numa faculdade de Dança.

“[...] Me inscrevi para Dança, no primeiro vestibular único da Bahia, do Brasil, me inscrevi para Dança! Todo mundo diz, como você foi o primeiro?! Eu fui o primeiro homem a fazer vestibular de Dança no Brasil! Primeiro vestibular único, que iniciou em 1970 ou 71, a primeira reforma universitária que teve [...]” (KING, 2016, 3min e 11seg)

Na Universidade King deparou-se com varias indagações, uma das maiores talvez tenham ocorrido durante seu curso da matéria “Estética”. Segundo Oliveira (2008), King se interrogava sobre que seria considerado “belo” e que perspectiva de estética seria esta?! E como a sua dança de movimentos grandes e vigorosos se adequaria ao padrão estético europeu adotado na Universidade? Interrogações como estas impulsionaram o acadêmico a seguir buscando respostas para suas inquietações e convicções.

Na década de 70 a Universidade vinha passando por uma série de alterações; uma delas foi a chegada de Clyde Morgan, professor bailarino estadunidense que assume o GDC “Grupo de Dança Contemporânea”, trazendo perspectivas de autores negros e Danças Negras. Este seria o cenário perfeito para King que aprofundou seus estudos na cultura afro-brasileira, principalmente no Candomblé e seus elementos. King desenvolve conhecimento na dança dos Orixás e aprende a tocar instrumentos pertencentes a religiosidade: *“Hoje eu danço todos os Orixás e toco também. Toco tudo... Jeje, Congo, Angola, toco Ketu (linhas do candomblé)... antes eu não tocava nada.”* (KING apud OLIVEIRA, 2008, p. 7). Mesmo com todo o envolvimento no candomblé King se afirmava católico, no entanto, pesquisador das afrocentricidades brasileiras.

FIGURA 9: Raimundo Bispo em ensaio com o grupo GDC na Escola de Dança da UFBA



Fonte: Acervo Fotógrafo Alberto Bulgarin (apud OLIVEIRA, 2018).

A partir deste momento, Mestre King inicia uma metodologia de ensino no campo das Danças Afro-Brasileiras. Esta Dança é vista como algo transformacional da diáspora (HALL, 2003), entende-se essa proposta de King como fruto do diálogo entre os saberes ocidentais vividos na Universidade (UFBA) e EBATECA (Escola de Balé do Teatro Castro Alves) e suas vivências nas práticas afro-diaspóricas como a Capoeira, o Maculêlê, os grupos de dança folclóricos, além de sua vasta pesquisa baseada nas Danças dos Orixás.

FIGURA 10: Mestre King possuía diversas qualidades artísticas, dentre elas o domínio da percussão, aprendida na capoeira e nos terreiros de candomblé



Fonte: Arquivo Pessoal de King

Neste contexto, convocamos a noção de “afrocentricidade” a partir de Nascimento (2009, p 41), essa abordagem incorpora às obras de tradição ocidental, as éticas e as filosofias ancestrais, além da produção de conhecimento por africanos em seu contexto de vida, priorizando a agência dos povos negros na produção da narrativa.

Segundo Nobrega (1991) a Dança proposta por King surgiu de forma empírica. Nesse momento, baseado nas práticas de Domingos Campos⁴⁰ (coreógrafo do Brasil Tropical), Mercedes Baptista⁴¹ e Katherine Dunham⁴². Após sua vivência na Universidade King desenvolve uma vasta pesquisa a partir do Candomblé, observando os signos e gestos dos Orixás. Com intensas pesquisas o artista traz

⁴⁰ Domingos Campos foi um bailarino e coreógrafo mato-grossense que dirigiu o Grupo Folclórico Olodumaré, posteriormente nomeado Brasil Tropical

⁴¹ Mercedes Baptista foi a primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Também foi a criadora do balé Afro-Brasileiro.

⁴² Katherine Dunham foi dançarina afro americana de sucesso, sua carreira se ampliou como escritora, ativista, educadora e antropóloga. Referência em danças afro-americanas nos EUA.

conhecimentos teóricos e práticos da religião Afro-Brasileira junto aos conceitos e técnicas da Dança Moderna fundamentando a sua monografia.

Com uma metodologia em desenvolvimento, Raimundo inicia sua carreira como professor/educador em escolas públicas e logo em seguida, King leciona para o SESC (Serviço Social do Comércio). O contrato no SESC deveria durar 6 meses, no entanto, se estendeu até a sua aposentadoria. Ministrando essas aulas King foi um grande formador, daí o prefixo Mestre é estabelecido e parte dos seus alunos logo ganharam notoriedade dentro e fora do país. Dentre os relatos de King dados a Oliveira (2008) encontramos:

Ele diz: Flecha, Augusto Omulu, Pequeno, Gilberto Bahia, Rosângela Silvestre, Tânia Bispo, todos foram meus alunos aqui no SESC... Esse pessoal e outros, eu comecei a fazer um trabalho na escola, depois que eu trouxe pro SESC. Na época não tinha muitos professores de dança. Logo, meus alunos fizeram faculdade de dança e se tornaram meus colegas de trabalho. Foi de propósito que eu fiz esse trabalho. (OLIVEIRA, 2008, p. 8-9).

FIGURA 11: Apresentação do Grupo Balú – SESC, em Salvador



Fonte: Acervo Fotógrafo Alberto Bulgarin (apud Oliveira, 2018).

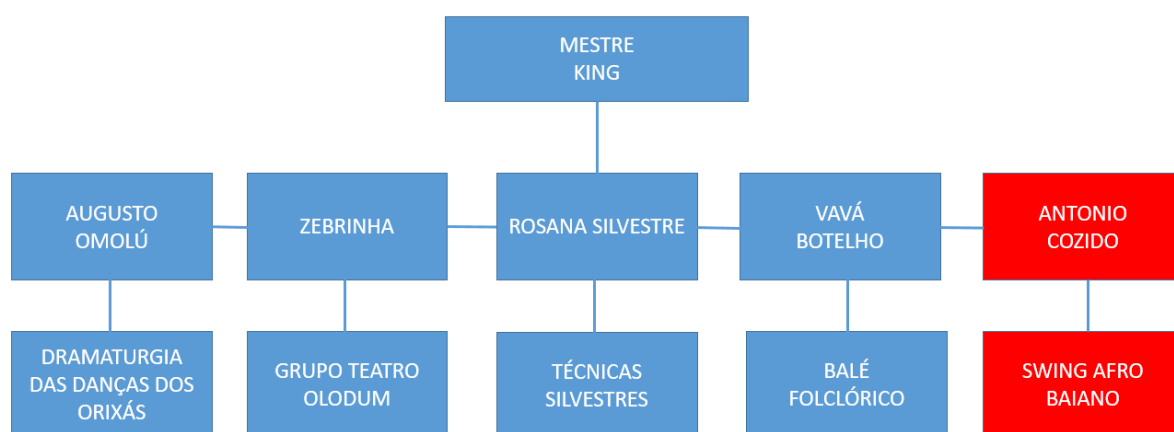
Para King, o intuito das aulas extrapolavam o caráter físico e motor. Em entrevista a Oliveira (2018), o Mestre afirma que o seu encontro com a negritude foi dado a partir do seu contato com a Dança Afro. Com isso parte do objetivo das aulas esta na valorização a identificação e disseminação da cultura Negra, além de possibilitar novas formas dos alunos enfrentarem e enxergarem o mundo. Para King a dança forma cidadãos, e por isso sua escolha foi sempre trabalhar em escolas de bairros periféricos.

Certamente Mestre King foi um divisor de águas na cultura baiana, inúmeros nomes de alta representatividade passaram nas suas classes: Rosângela Silvestre,

Nildinha Fonseca, Zebrinha, Augusto Omolú, Vavá Botelho, Tânia Bispo, Gilberto Bahia, Armando Pequeno, Jorge Silva, dentre outras centenas, possivelmente milhares de artistas dançarinos. Muitos destes nomes fundaram companhias, escolas, ou brilham nos palcos nacionais e internacionais; se tornando profissionais do alto gabarito com grandes premiações em seus currículos.

Como pioneiro nas Danças Afro Brasileiras não faltariam motivos para enaltecer a história de King nesta dissertação. Mas durante as coletas de informações notou-se que a sua relação com o Swing Afro Baiano é mais próxima que o imaginado. Antonio Cozido, precursor do movimento foi integrante de uma das primeiras gerações de alunos formados por Mestre King no SESC, e o considera o avô do Swing Afro Baiano. A relação entre ambos é tão estreita que o nome artístico “Cozido” foi o próprio King que concedeu. Afim de melhor entendimento desta “árvore genealógica” foi montado uma figura ilustrativa para facilitar essa compreensão. Os nomes expostos não representam uma totalidade ou grau de importância; foram nomes selecionados de forma aleatória para expor parte do alcance e disseminação das Danças Negras a partir do trabalho de King.

FIGURA 12: Esboço Genealógico Parcial das Danças Afro-Brasileiras



Fonte: Autoria própria

As práticas desenvolvidas por King no Sesc foram o início dos estudos e investigações voltados a esta proposta de Dança e a estes corpos que o praticam. A partir daí as Danças Afro-Brasileiras passaram a ter um laboratório prático e essas vivências traziam interesses para que outros dessem continuidade e multiplicassem

novas investigações. Alunos de King entrevistados por Oliveira (2008) em seu trabalho relatam a importância e o pioneirismo do Mestre.

[...] e primeiro que em Salvador não existe dança africana... essa é uma resposta até do próprio Mestre King quando ele fala que em Salvador não existe dança africana. A dança desenvolvida aqui hoje foi baseada na pesquisa do próprio Mestre King em relação à monografia de formação da UFBA pelo ano de 1974, 75, aonde ele fundamentizou a dança dos orixás, na movimentação dos orixás, na perspectiva da dança moderna contemporânea... e aí ele começou a desenvolver em cima da dança dos orixás, pesquisa feita em terreiros de candomblé, em casas de candomblé... essas movimentações que ele conseguiu colocar dentro da composição de Martha Graham, que é americana, e de Isadora Duncan, a mãe da dança moderna e de outras técnicas.

Coisas que ninguém aqui fazia King começou a fazer... até porque todos associavam a dança afro como dança de candomblé, dança dos orixás, e ele já tinha essa idéia de desmitificar essa idéia das pessoas... que a dança afro era dança de candomblé... e daí veio a idéia de misturar o contemporâneo, o moderno, junto com o afro... daí trazendo o afro moderno. Hoje, depois de amadurecido e crescido a idéia, a grande maioria dos professores baianos de dança afro usam essa técnica, que King desenvolveu de afro moderno. (OLIVEIRA, 2008, p. 10).

Como visto Mestre King foi formador de uma geração de grandes profissionais da dança na cidade de Salvador. Com trabalho focado em indivíduos de famílias mais carentes, King certamente mudou a vida de muitos, tendo o papel de formador e também educador. É importante frisar que centenas de seus alunos, mesmo que não tenham seguido o caminho da dança, reconhecem a importância do Mestre em suas vidas.

FIGURA 13: Raimundo Bispo dos Santos, lecionando cursos no exterior



Fonte: OLIVEIRA (2018)

Em entrevistas concedidas durante o processo de construção deste trabalho Antônio Cozido remete a Mestre King como seu grande mentor. Com isso se fez necessário este tópico, relatando sobre a história de King e seus trabalhos, assim, fica de melhor entendimento a conceituação do Swing Afro Baiano como motriz (LIGIERO, 2011) das Danças afro-brasileiras. Nessa perspectiva podemos apontar Cozido e o Swing Afro Baiano como mais uma ramificação genealógica do legado de Mestre King e seu trabalho de fusão e recriação poética das Danças dos Orixás.

Os próximos subtópicos serão destinados a pessoas que foram diretamente responsáveis pela promoção do Swing Afro Baiano. Com estes pares foram realizadas entrevistas semiestruturadas e análises documentais de acervos pessoais dos artistas, fotografias, certificados, recortes de jornais e vídeos. É importante ressaltar as vivências e as diferentes perspectivas dos acontecimentos passados para que possamos construir uma historiografia sem um único viés. Segundo o pesquisador de Danças Afro-diaspóricas Fernando Ferraz (2012):

[...] este olhar corrobora a ideia de que os documentos e registros históricos não possuem significado por eles mesmos – seus significados são atribuídos através de vários quadros interpretativos e pontos de vista. Portanto, a construção do conhecimento histórico não é livre de valorações – ela privilegia certos tipos de atividade e personagens, criando cânones, celebrando alguns e esquecendo outros. O registro histórico não é algo passivo, não é retenção pura e simples ou um resgate literal do que se passou, um duplo do real – é construído por escolhas, por lembranças e esquecimentos, reformulações, retenções nas quais os significados são reelaborados. Assim ocorre também com a memória da nossa dança [...] (FERRAZ, 2012, p. 33).

É válido ressaltar que os entrevistados não representam a totalidade dos diversos nomes de importância que corroboraram com a multiplicação desta dança.

2.2 ANTÔNIO COZIDO: OS PRIMEIROS PASSOS DO PRIMEIRO PROFESSOR

Antônio Carlos Lopes; eis o nome de batismo do principal interlocutor desta pesquisa; popularmente conhecido como Antônio Cozido, ou simplesmente, Cozido. A partir do dia 15 de julho de 2020, diversos “encontros” formais e informais fizeram parte da construção desse tópico. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas, além disso, o artista cedeu acesso ao seu acervo pessoal contendo fotos e documentos que serviram como base para este trabalho.

Terceiro filho de Dona Benedita Lopes Gomes e José Carlos Lopes uma família composta por seis filhos. Cozido cresceu no bairro da Saúde, no centro antigo da capital baiana.

Desde criança Cozido entendeu que seu caminho seria trabalhar com algo que envolvesse o corpo, mas sempre se direcionou ao esporte. Seu pai é proprietário de um time de futebol, chamado *Estrela de Março* e por sua influência iniciou carreira no clube e chegou a jogar nas divisões de base de clubes baianos como Galícia e

Catuense. Sua relação com o esporte era além do futebol, na escola disputou campeonatos de handball, sua segunda paixão.

“Tonico”, assim era chamado na época da escola. Estudou no Colégio Estadual Severino Vieira, e lá teve sua formação em Desportos, curso técnico correspondente a atual Educação Física. Em entrevista concedida ao “Programa Nomes⁴³” (2015), Cozido rememora esta etapa de sua vida:

[...] e eu não tinha nenhuma expectativa de ser dançarino, eu já sabia que tinha alguma coisa como corpo, com o esporte, meu pai queria que eu jogasse futebol, eu joguei futebol, meu pai tem um time, o Estrela de Março, tem até hoje, e aí eu comecei no time, comecei, comecei, depois até fazer handball no colégio, depois joguei no Galícia, Catuense, aí a dança me puxou! Aí meu pai, ‘então você não vai mais jogar futebol!?’ Eu, não meu pai, eu vou dançar! Aí depois ele me viu mudar o nome de “Tonhico” para “Cozido”, comecei a usar brinco, comecei a criar cabelo, aí ele começou a ficar preocupado, aí me via sair com umas roupas assim, de repente ele perguntava: ‘Meu filho tá de saia!’ E aí depois de um tempo ele começou a descobrir que não tinha nada a ver, começou a ir para os teatros e os tantos espetáculos que eu fiz de balé, de dança moderna, de dança afro, afro contemporâneo, afro primitivo. (PROGRAMA NOMES, 2015).

Dentre os irmãos Cozido foi o primeiro a entrar em uma Universidade, além disso, foi através dele que parte de sua família foi residir em território Europeu.

[...] Eu tenho dois irmãos mais velhos, Luiz e Laelson, depois de mim vem Rita, Rosemar, e o último, não menos importante, o que nasceu por último, Raimundo! Raimundo mora em São Paulo há alguns anos, casado com Raquel, também uma prima nossa. Raimundo tem um filho que está na Suécia, onde eu abri as portas para parte da minha família. Rita é a quarta filha, ela está com um filho também na Suécia que é o Ricardo. Luzimar que vem depois de Rita tá com outro filho na Suécia que também está na Suécia Luzimar, minha irmã e Raimundo tem o Raí que está na Suécia. [...] Ricardo e Igor, eles foram para Espanha, como eu estava na Suécia eu levei Igor primeiro, filho de Luzimar, depois de um certo tempo o Ricardo veio através de uma aluna minha e a partir daí começou a jornada de parte de minha família na Suécia. (COZIDO, 2020).

Ainda em entrevista Cozido relata que esta transição de sua família para Europa foi consequência dos seus contatos desenvolvidos a partir da Dança, onde realizou diversas apresentações e cursos em países como: Suécia, Alemanha, Itália, Suíça e Portugal.

Seu primeiro contato com a dança foi no final da década de 70. Perambulando pelas ruas de Salvador com sua irmã avistou uma propaganda referente a um concurso de dança a ser realizado na Concha Acústica da cidade. O concurso se chamava “*Dancing Days*”, e o tema era: danças de discoteca. A pedido de sua irmã

⁴³ Programa de TV que ficou no ar por mais de 17 anos em diversas emissoras baianas. Em 2017 estreou na internet ao comando de Luzia Santhana. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=uK2AdMF1p2Q>

ambos se inscreveram no concurso e logo começaram a ensaiar da sua forma, amadora com as possibilidades e entendimentos de dança bem particulares. Sem experiência com dança certamente a dupla composta pelos irmãos Lopes não saiu vitoriosa do concurso, no entanto, o concurso pôde proporcionar a Antônio a oportunidade de conhecer o trabalho de Ajax Viana e Melaine Adam, o casal despertou a sua atenção, mudando seu olhar em relação a dança.

Mas ali eu pude ver duas pessoas que me encheram os olhos, era o Ajax Viana e a Melaine Adam, jovem, dançando essas músicas de discoteca que eles dançavam muito bem. E aí ele pegava girava, pirueta, jogava ela pra cima, pra baixo, e ali aquilo me encantou, o meu contato com a dança assim mais preciso, foi nessa época nesse concurso ao qual participamos. (COZIDO, 2020).

O segundo contato marcante com a dança só aconteceu na década seguinte. Mais precisamente em 1982, dentro da sala de aula do colégio Severino Vieira. Em um momento de descontração, seu colega de classe Raimundo, apelidado por “Lê” fez um movimento que lhe chamou a atenção, e quando questionado onde tinha aprendido aquilo, “Lê” explana que o movimento se tratava de Dança Afro e que tinha aprendido com Mestre King no SESC⁴⁴. A partir disso Cozido cria interesse em conhecer a aula.

Curiosamente Mestre King dava aula na sua escola, Cozido já tinha ouvido falar na aula, no entanto, nunca teve interesse em conhecer, a partir do gesto visto através de “Lê”, Cozido vai buscar o encontro com a Dança Afro no Sesc, que ficava próximo da sua residência e da escola.

“... Quando cheguei lá no SESC, eu vi a percussão alta, eu vi um monte de homens negros fazendo aula, mulheres obviamente também, mas assim; muito mais homens, fazendo aula. Aquilo me encantou! Nunca tinha visto; e olha que King, ele dava aula no Severino Vieira, eu ouvia falar das aulas dele mas nunca tinha visto nada, até que eu fui pro SESC, ali no SESC eu tive a minha terceira relação com a dança, porque a primeira foi no festival que eu participei, a segunda com o Lê dançando na sala, e a terceira a minha presença lá *in loco* com Mestre King na aula, olhando aquilo tudo, e a quarta eu estou até hoje que foi entrar começar um movimento e não parar...” (COZIDO, 2020)

⁴⁴ Sigla referente a “Serviço Social do Comércio”, instituição privada mantida por empresários do comércio de bens, serviços e turismo. Atuam em todo âmbito nacional voltada prioritariamente para o bem estar dos seus empregados e familiares, porem aberto a sociedade geral.

Cozido considera que seu processo de formação em Dança surgiu a partir de Mestre King em 1982, o qual denomina King como seu grande mentor, ressaltando que também houve outros profissionais de extrema relevância que contribuíram no seu processo de construção, dentre eles: Conceição Castro⁴⁵, Cida⁴⁶, Augusto Omolú⁴⁷ e outros. Diante de uma riqueza incrível no processo de formação do artista, uma declaração chama a atenção, Cozido relata que iniciou seu processo de construção na arte dentro das escolas para depois ter o encontro com as danças de rua. Certamente este não é o fluxo comum entre os artistas desse campo. Em entrevista Cozido afirma:

“[...] Quando eu comecei com King, eu ali estava dentro de uma instituição que era o SESC, a gente fez várias coisas, e quando a gente fez coisas na rua, eu já estava dentro da escola, fazendo um movimento, eu não fui para as ruas para eu voltar, entre as aulas, as academias de balé, entre os grupos que eu participei obviamente a gente tinha lavagem do Teatro Castro Alves, a Lavagem da Fundação, a gente tinha enquanto artista, eu comecei a conhecer todo o *métier* artístico, todos os bailarinos mais famosos, que já dançavam e que já faziam todo o trabalho profissional, ai eu fui me engajando na área de dança, participando das aulas, de grupos, mas ainda nada tão rua. A gente só ia para as ruas no final, quando a gente montava alguma coisa para dançar nos blocos afros.” (COZIDO, 2020)

Cozido relata que sua relação com King era algo muito próxima, por isso o denomina como seu “pai da dança”. King é lembrado pelo seu jeito “duro” que tratava sempre a dança como um objeto de ação transformacional, muitas crianças carentes sem maiores perspectivas viam na dança novas possibilidades de desenvolvimento pessoal e profissional.

É necessário comentar que o Teatro Castro Alves (TCA) é o maior do estado da Bahia, nele os maiores espetáculos se apresentam para a alta elite social e cultural da cidade. Estas características faziam com que o espaço do TCA privilegiasse manifestações culturais de uma elite branca, burguesa e conservadora. Notar no relato de Cozido a existência de uma “Lavagem do Teatro” é uma quebra de paradigma para época, visto que, “lavagem” é um termo para classificar celebrações

⁴⁵ Maria Conceição Castro, Docente na Universidade Federal da Bahia, Fundadora e Diretora do Grupo Odundê e pesquisadora do movimento na Dança Afro Brasileira

⁴⁶ Maria Aparecida Linhares, dançarina, coreógrafa, docente na Universidade Federal da Bahia, atualmente ministra a disciplina Expressão Corporal I

⁴⁷ Coreógrafo, ator, dançarino, foi professor de Dança da FUNCEB (Fundação Cultural do Estado do Bahia), pesquisador da Dança dos Orixás

populares inter-religiosas no estado da Bahia, onde se tem como principais agentes o Candomblé e o Catolicismo.

Outra análise a ser feita em cima do relato de Cozido (2020), é notar a existência de uma comunidade artística e intelectual formada nos espaços do TCA, ou seja, uma comunidade artística se projetando em espaços elitistas. É notório perceber local é cobiçado por artistas; entendia-se ser um espaço de capitalização de novos artistas à comunidade ou ao *métier* artístico como dito pelo próprio Cozido.

Até então chamado de “Tônico”, King lhe proporciona o seu nome artístico: Cozido!

“Aos sábados nós tínhamos um ensaio no início da tarde, por volta de uma e meia da tarde. Aí, uma certa feita minha mãe deu um cozido no almoço para receber visita em casa. Com o leve atraso da visita o almoço demorou a sair. Foi o suficiente para meu atraso. Quando fui explicar o motivo a King, ele me disse que para compensar minha mãe iria ter de fazer um cozido para a turma da dança, e assim foi feito na semana seguinte e daí ele e todos os outros começaram a me chamar de Cozido.” (COZIDO, 2020)

As aulas com Mestre King só ampliaram o interesse de Cozido com a Dança que começou a expandir suas relações de corpo e movimento, o que te levou a buscar novas possibilidades.

[...] Mestre King, meu grande mestre, foi ali que eu pude perceber e ver o quanto o movimento corporal era abrangente e não tinha limites para que você pudesse exercer o seu direito, o seu dom de expandir o seu dom do movimento, então ali com Mestre King eu pude perceber que eu poderia dançar o que eu quisesse.” (COZIDO, 2017)

Buscando novas perspectivas e entendimentos em Dança Cozido ingressa Faculdade de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) no ano de 1986. Dentro da universidade além do conhecimento teórico pôde ter vivências com diversas possibilidades de dança como: Balé, Jazz, Dança Moderna, Dança Contemporânea, Grupos Folclóricos. Em entrevista ao Programa Nomes, Cozido fala de suas outras experiências práticas adquiridas:

[...] Quando comecei a fazer os espetáculos nos teatros, de balé, dança moderna, dança afro, afro contemporâneo, afro primitivo, nossa! Acho que eu fiz de tudo nessa terra. Dancei com todos os grupos, do balé clássico, dança moderna na faculdade, só na faculdade eu dancei no grupo Odundê, no Prisma que era o grupo de alunos, dancei nos Frutos Tropicais, dancei no Exaltação a Bahia Grupo folclórico, dancei no grupo Chama afro-contemporâneo com Armando Pequeno, Augusto Omolú, finado, o meu Mestre Augusto Omolú, grupo Flecha, que mais? Eram tantos grupos? Balé Rural de Marcelo Moacir, Dança Moderna, eram muitos, a gente tem muita história para poder passar. (PROGRAMA NOMES, 2015).

O Grupo Exaltação a Bahia coordenado por Neide Aquino, merece um destaque nesta escrita, pois através desta vivência Cozido despertou o seu interesse pela dança popular e danças de rua. Com o grupo Cozido pôde ampliar os conhecimentos adquiridos com King a uma nova proposta de dança.

O grupo era sediado no Colégio Duque de Caxias formou inúmeros dançarinos como: Zebrinha⁴⁸, Elísio Pitta⁴⁹, Sueli Ramos⁵⁰, Edileusa Santos⁵¹, dentre outros. Neide além de dançarina era musicista o que lhe permitia ter uma ampla visão sobre a dança. Assim como King, a professora Neide se coloca como formadora de cidadãos através de sua dança, em entrevista Cozido (2020) relata a importância do Grupo Exaltação a Bahia e Neide na sua carreira:

“[...] a grande mentora que eu tive, Neide Aquino, do Duque de Caxias que lá teve o grupo Exaltação a Bahia, que teve a formação de Zebrinha, Elísio Pita e vários outros, Sueli Ramos, Edileusa Santos e vários outros artistas baianos passaram pelo Duque de Caxias, então, com essa minha orientação do popular e da professora Neide Aquino que ela tinha uma visão, ela era musicista, então ela tinha uma visão muito da coisa do folclore, eu tenho um livro que ela me deu até hoje, maravilhoso, é um livro grosso assim, sobre o folclore do Brasil. Então ela foi uma das minhas orientadoras nesse sentido do popular, do que fazer com a questão de ser do povo, do folclore, então ali eu comecei a tomar gosto pelas questões da rua, do povo, do popular. (COZIDO, 2020)

As vivências e estudos respaldados por Neide Aquino fortaleceram Cozido a retomar às ruas com novos olhares. Seus novos entendimentos agora teóricos e práticos lhe impulsionaram ao carnaval, e permitiram-lhe entender que o seu caminho divergia da maioria de seus colegas de faculdade e que seu grande laboratório de pesquisa seriam as vivências de rua.

A fim de desenvolver estas novas buscas pelas danças populares e danças de rua Cozido se insere em novos contextos que pudessem lhe levar aos seus objetivos, suas vivências nos Blocos Afro se deram inicialmente com a união de alguns dançarinos que montaram o “Bloco das Malhas”. O bloco buscava expor a realidade

⁴⁸ José Carlos Arandiba, Dançarino, bailarino e coreógrafo internacionalmente premiado, formado em Dança na Holanda dirigiu grandes espetáculos. Formado por King e foi diretor artístico do Balé Folclórico, Bando Teatro Olodum e Cia dos Comuns no Rio de Janeiro.

⁴⁹ Professor, bailarino e diretor artístico com mais de 45 anos de atividades ininterruptas, atua como artista convidado em diversas Companhias Internacionais. Chegou a ser Conselheiro de Cultura do Estado da Bahia (2007-2011)

⁵⁰ Graduada, Pós-graduada e Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia, uma das primeiras mulheres a subir em um trio elétrico como dançarina, de banda de trio.

⁵¹ Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia, professora, bailaria e pesquisadora em arte e expressão negra

da dança dentro do carnaval de Salvador. Entre os principais componentes estavam: Jorge Silva, Neguinho, Keno, Augusto Omolú, Calixto. Cozido estabeleceu contato com estas pessoas a partir da Lavagem do Teatro Castro Alves, local onde ele fazia aula de Balé (EBATECA). Nessas lavagens ele começou a conhecer artistas que ele tinha como referência, e daí ele foi convidado a participar do Bloco das Malhas.

A gente montou o Bloco das Malhas. Eu Jorge Silva, Neguinho, Keno, Augusto Omolú, Calixto, vários bailarinos, a gente montou esse bloco, que era o Bloco das Malhas, que era um bloco para a gente falar das verdades da dança no carnaval. (COZIDO, 2020).

O Bloco das Malhas tinha o interesse de celebrar a arte da Dança, era o momento que se dançava por puro prazer sem preocupações técnicas com os movimentos, no entanto era também uma ferramenta política que visava demonstrar a força da dança no carnaval. Ali dançarinos sem apoio de bandas, empresariado ou poder público mostravam a autonomia da arte. O nome “Bloco das Malhas” faz menção ao ato dos participantes serem bailarinos que traziam suas vestimentas da aula de Moderno, e Clássico. Eram homens negros que estavam inseridos em ambientes altamente racistas e segregados como a Escola de Balé EBATECA e teatros doarem suas malhas (vestimentas) ao evento do carnaval.

Aí eu fala que era o bloco das Malhas, bloco constituído por bailarinos que após um ano inteiro de ensaios, de aulas de dança, a gente se reúne no carnaval para comemorar e celebrar a nossa arte! Ne?! A nossa arte onde a gente pega as nossas malhas e coloca elas a disposição do carnaval, esse movimento espontâneo e descontraído que é o carnaval, sem tanto compromisso técnico das academias, dos compromissos dos grupos de dança! (COZIDO, 2020).

O Bloco das Malhas foi responsável por permitir que Cozido tivesse relação com outros dançarinos que viviam a realidade das danças de rua, eram grupos que circulavam diferentes espaços como: bloco afro, afoxé, danças e brincadeiras dinâmicas de rua e os grupos profissionais que se apresentavam nos grandes teatros da cidade. Essa convivência lhe permitiu conhecer Ninho Reis, que naquele momento era o responsável pelo grupo de dança Frutos Tropicais. O grupo originariamente foi um coletivo de bailarinos e artistas da dança negros, que vinham de formações diversas e conseguiram provocar o cenário conservador e racista de dança do final dos anos 70. Deste modo compartilhava um modo autônomo e coletivo de criação. Eles foram o primeiro grupo a dançar na sala do coro do TCA, antes usada como depósito e oferecida para eles como único local disponível para ensaio e apresentação.

Para Cozido (2020), o grupo tinha como principal característica um elenco composto exclusivamente por homens, que transmitiam “ar de virilidade”. Mas entende-se que a percepção se torna muito mais ampla pois o grupo teve uma breve duração, e seu primeiro espetáculo que deu nome ao grupo explorava visualmente seus corpos semi nus podem ser lidos de diversas maneiras, desde uma exploração estratégica sobre a sensualidade de seus corpos, utilizando os clichês e as expectativas de consumo e objetificação ao seu favor e até como um ato de desprendimento e valorização de seus próprios corpos, frequentemente desvalorizados nos espaços de dança da cidade.

Como autor me cabe fazer a reflexão de que o grupo se utilizava dos clichês comerciais em torno da masculinidade e exploração imagética destes corpos masculinos.

O grupo Frutos Tropicais ao longo da sua história passou por algumas etapas, quando Ninho Reis assume a direção o grupo já era conhecido e por dois anos seguidos fizeram puxadas⁵² no bloco Ara Ketu, isto possibilitou Cozido a ter sua primeira experiência profissional com uma entidade afro-carnavalesca.

Com o Ara Ketu, eu fazia parte de um grupo de dança chamado, só de homem! Chamado Frutos Tropicais, foi a última versão dos Frutos Tropicais. Vários bailarinos da Bahia já passam por várias formações dos Frutos Tropicais. Então, Ninho que era um dos donos do grupo, Frutos Tropicais, ele me chamou que eu fui levado por outros bailarinos né?! Negro, bonito, pernã! Os Frutos Tropicais era um grupo de homens com virilidade, com pegada, tal! E... a gente, como ele tinha um vínculo forte com o Ara Ketu, ele levou a gente para fazer uma, uns ensaios lá com o Ara Ketu e fazer o carnaval! E foi feito isso, então a gente fez uns dois anos a puxada do bloco Ara Ketu, através do Ninho, então eu comecei a me inteirar e ter contato com os blocos afro, por que até então eu não tinha nenhum contado com bloco afro, eu comecei porque envolvido com a dança eu fui tento contato com pessoas que tinham contato com o bloco afro, aí eu comecei a me inteirar. (COZIDO, 2020).

A relação de Cozido com o Ara Ketu se deu em dois momentos. O Grupo Frutos Tropicais teve seu encerramento e anos depois o artista retorna ao bloco ministrando aulas de dança para os músicos, e o cantor, Tatau.

Cozido (2020) expandiu sua relação com o bloco Ara Ketu sendo componente da direção artística do bloco e da banda, que tinham aula com o mesmo. Essas aulas

⁵² Danças com sequencias de passos acessíveis criadas no improviso no intuito de envolver todos na dança. Perspectiva de dança interativa.

consistiam tanto em sequências básicas de movimentos coreografados, quanto em postura e formação de palco.

“Passei alguns anos trabalhando com Vera Lacerda, lá no Ara Ketu, tanto é.... que depois eu fui dar aula e coreografar para a banda Ara Ketu, anos depois eu virei coreógrafo, eu montava aula para toda a banda Ara Ketu. Tatau fala até disso nos shows dele. Ele e Xandy que era tecladista do show dele na época. Todo aquele pessoal da banda Ara Ketu antiga, eu dei aula. Eu dava para que eles melhorassem a performance deles. Então a minha ida aos blocos afro, ela já se deu com a coisa acadêmica. Depois que eu estava preparado, pra ter o entendimento do que fazer com eles. Ali eu já tinha a visão de norteamto de palco, norteamto do movimento artístico do cantor.” (COZIDO, 2020)

Na opinião de Cozido (2020) os blocos afro vão muito além do que se pode ver, sentir ou curtir no carnaval. A importância é muito maior, as mensagens escritas a cada desfile compõem o fortalecimento da experiência diaspórica e cultural, além da necessidade de se olhar para o sofrimento presente ainda do povo negro.

Porque a música leva um movimento e o movimento é reflexo dessa música que leva uma indumentária. Então você descobrir porque que aquele bloco veio com aquela indumentária, então os Filhos de Gandhy homenageou Gandi, os estivadores vieram homenageando na época o Gandhi. Os blocos afro com todo o sofrimento dos negros africanos vieram homenageando, você vê, o Olodum, cada ano tinha um tema de homenagear, cada ano um país africano, o Ilê idem, o Muzenza idem. Então assim, que contexto histórico está por trás disso tudo? Da indumentária à música, porque cada seguimento desse de bloco afro tem a ver um pouquinho, ou se não 100% a sua origem dentro do candomblé! Então assim o Ilê é do candomblé, o Muzenza tem traços dentro do Candomblé, o Ilê é 100%, 100%, o Ilê nasceu dentro de um terreiro! O Ilê nasceu dentro do terreiro de mãe Hilda, que é a mãe de Vovô. Nasceu lá dentro, da Senzala do Barro Preto! Nasceu lá no terreiro de Mãe Hilda. O Muzenza também é da Liberdade, perto de lá! É da São Cristóvão, a comunidade e gigantesca! O Malê, todos os blocos afro, tem a dança como um elo de força. Por causa das alas que já vem na consequência das escolas de samba. (COZIDO, 2020).

Com tudo isso se percebe que Cozido teve o complemento de sua formação em danças populares composto por suas vivências nas ruas de Salvador, incluindo a sua relação com o Bloco Afro Ara Ketu, que perdurou por alguns anos. É necessário reforçar que o artista já começa essa relação com o bloco de forma profissional, e que através dessa experiência ele pode levar seu trabalho a outros artistas e blocos de trio.

O consultor corporal é aquele que vai dar o norteamto ao artista, ou a banda. Fiz isso com o Ara Ketu, fiz isso com Margareth Menezes, fiz isso com o Joca (Banda Pinote), fiz isso com o Saulo, Claudia Leite, Tomate, Banda Coco Bambu, André Lelys, Renan Ribeiro, Jorge Zarath e por ai vai! Então a ideia era dar aula para eles, para ter um norte. Então assim, voltando para os blocos afro. Eu primeiro fui para vida acadêmica para depois me inserir na rua, só que quando eu cheguei na rua, eu me encontrei! Eu vi que ali tinha tudo que eu queria para desenvolver um trabalho que eu já estava desenvolvendo, mas que eu não sabia o que era ainda. (COZIDO, 2020).

Assim como no Ara Ketu, foi através do “Bloco das Malhas” que ocorreu uma prestação de serviço ao bloco Muzenza, onde estes dançarinos faziam parte da ala de dança fazendo puxadas dentro das cordas, porém com o intuito de buscar entretenimento com a pipoca.

2.3 O SURGIMENTO DO NOME – SUINGUE AFRO BAIANO

Cozido começa a notar no final da década de 80 o surgimento de novas composições musicais. Com a chegada de Nequinho do Samba no Olodum, foi trazida uma identidade rítmica ao bloco que lhe deu destaque nos carnavais. Com isso cada entidade afro-carnavalesca buscou se especializar investindo em composições e fórmulas musicais próprias, profissionalizando estes blocos. Em paralelo vem o surgimento do Axé Music.

[...] Antes a gente dançava com as músicas que eram tocadas nos blocos de batucada, a gente botava a mortalha ou o *pirot*, e saía com o dedinho para cima e acabou! Desfilava, era de boa! Ou você ia nos clubes e ficava dando volta para paquerar! Era só isso! Ali não existia a relação dança, a relação dança quando ela veio, ela veio com o Axé! O Axé veio em detrimento da lambada, ou do reggae! [...] Todas as bandas da Bahia! Todas” no seu Cd tinha assim: merengue, frevo, lambada, reggae e forró! Tinha que ter! Então as pessoas não entendem que a gente que esta por trás nós somos os bastidores do músico, mas nós vendemos a ideia do norteamento do palco junto com o músico. Ou como bailarino, ou como coreografo, ou diretor artístico [...]. (COZIDO, 2020).

Cozido não se declara criador do Suingue Afro Baiano, porém o mesmo se diz responsável por entender, reconhecer e batizar esta dança que já vinha acontecendo nas ruas e no carnaval. Com isso não se tem uma data específica para o surgimento do Suingue Afro Baiano, o processo de entendimento dado por Cozido levou alguns anos, mas podemos entender que esta dança ganhou força com o surgimento do Axé em 1985.

“o Swing Afro Baiano; as três palavras juntas não existiam antes de Cozido. O que existia eram movimentos isolados de pessoas dançando nas ruas. O bloco das Malhas surgiu justamente no período que eu já estava montando o Swing Afro Baiano, foi de lá com meus colegas bailarinos. Mas não existia um nome [...] obviamente já existia um movimento de dança antes de mim, eu apenas tive a visão de buscar o que era da rua e levar para dentro das academias [...] o transeunte normal, fora do bloco afro começou a fazer movimentos diferentes que não tinha nada a ver com bloco afro [...] o que eu percebi que fora o bloco de travestidos, os blocos de índio, existia uma movimentação quando ouviam aquela música de Luiz Caldas, cada um se expressava de um jeito e outros iam colando como mímica gozando e repetindo, sendo repetidores daquele movimento. E cada um que ia

repetindo, ia dando um eco diferente ao seu movimento por não saber fazer direito o que o outro fez. Isso ia gerando uma informação de efeito dominó [...] Então eu fui observando a coisa ali surgindo, mas a coisa organizada como Swing Afro Baiano, uma dança levada para as academias não existia. Um outro ponto que deve ser dito: não existia dança em cima do trio, existia aula de ginástica aeróbica em cima do trio, o cara ficava lá em cima porque estava na tônica, na moda a ginástica aeróbica, até que a gente conseguiu subir no trio como dançarino, de mostrar o movimento mais completo da dança.” (COZIDO, 2020).

Segundo Cozido tudo se deu a partir de sua observação. Com toda bagagem acadêmica e prática o artista percebe que a pessoas perdem a timidez, com isso se sentem à vontade em participar da dança. Naquele momento, as danças ultrapassavam os padrões do samba, das danças dos blocos afro e das danças de batucadas, os movimentos simplesmente surgiam e outros copiavam, cada um da sua forma.

[...] Observando no carnaval quando chegávamos para dançar, eu comecei a ter uma observação mais clínica, o olho mais clínico de ver como as pessoas se comportavam sem ser bailarinos, sem ser com técnicas, sem ser com braço, sem ser nada disso. Existia um movimento que estava surgindo que era imperceptível, porque era muita gente se movimentando, mas não tinha ninguém fazendo pesquisa, a não ser meu olho que estava lá [...]. (COZIDO, 2020)

[...] o movimento como “aquele” fez. E isso ia gerando uma informação, efeito dominó de telefone sem fio do movimento. Onde cada um ia tentando reproduzir uma coisa que não dava certo e que achava engraçada e ia. E aí eu fui observando que tava ali surgindo. (COZIDO, 2020)

Com todo contexto percebido Antônio Cozido nota que nem todos tinham acesso a danças e acesso as quadras de blocos, por outro lado não existia um espaço exclusivo para prática dessas danças de rua. Esse cenário motivou o artista e apostar em uma proposta de aula que coubesse o Axé Music implementando aos poucos músicas e movimentações de Axé nas aulas de Lambada que ministrava em academias de ginástica. O experimento se iniciou com a utilização das músicas de Axé como exercício para soltura de quadril.

A Lambada era o ritmo mais popular do país naquele momento, oriunda do Carimbó, ritmo do norte brasileiro, a lambada propunha uma dança em duplas abraçadas. O ritmo ganha força e artistas como Sidney Magal e Beto Barbosa ganham visibilidade nacional. Após entrada de empresários franceses no negócio, a Banda Kaoma ganha uma visibilidade mundial dando ao ritmo presença nos carnavais, programas de TV e rádio, ampliando a visibilidade da música que sempre vinha

acompanhada da dança, com isso era muito comum a realização de concursos de dança e abertura de lambaterias⁵³ o que causou uma promoção da dança. É válido ressaltar que houve por parte desses empresários uma exploração mercadológica onde a busca pelo sucesso internacional distancia o ritmo e o contexto da lambada proposta no norte do Brasil. A exposição do corpo feminino se torna cada vez maior, a identidade visual fica mais próxima de uma cultura caribenha e o ritmo se torna mais acelerado com mais presença de instrumentos harmônicos.

Já conhecido como professor de lambada Antônio Cozido começa a perceber a queda do ritmo. Os espaços em rádio e TV vinham sendo cada vez menores, os concursos que promoviam coreografias cada vez mais complexas afastavam o grande público da prática desta dança e o artista cita o processo da “pornofonia musical”. Segundo ele, as músicas eram cada vez mais apelativas e a exploração do cunho sexual expunha a figura feminina e esses foram sinais que permitiram fazer com que Cozido tentasse uma nova possibilidade de aula através do Axé Music.

O artista implementa pouco a pouco nas suas aulas de lambada músicas e passos do Axé Music, os alunos tiveram uma boa aceitação e Cozido entendeu que caberia uma aula inteira com essas músicas.

É válido ressaltar que já existia um público que acompanhava o trabalho de Cozido como professor; sua proposta do Swing Afro Baiano dentro de uma academia veio sendo testada em um produto já consolidado – as aulas de lambada – que como dito anteriormente tinham seu espaço consolidado.

Em entrevista ao Programa Nomes, no ano de 2015, o dançarino relata:

[...] houve a necessidade de se mostrar o porquê e como se dança essa música, e as pessoas não sabiam como eu já estava ali na minha ferramenta de trabalho, que era a dança, eu comecei a tomar posse disso! Alguém precisa levar isso para as academias. Como eu já começava a dar aula de lambada, e nas aulas de lambada eu colocava Dança da Galinha, Deboche, Fricote, Tititi, pra soltar o quadril das pessoas que já gostavam desse tipo de dança [...] Lembra da dança do tortinho? Dança do tortinho! Final dos anos 80! [...] Naquela época você tinha a dança do carnaval, de lá pra cá passaram-se alguns anos, continuaram os passos, a gente continuava só em bloco afro, que você via coreografia, que eram aquelas alas de dança que você via no Ara Ketu, quando o Ara Ketu ainda era só percussivo. Quando as bandas começaram a perceber que o que era cantado em cima o povo sozinho fazia em baixo, eles começaram do meio da década de 90 pra cá a inserir na letra o comando da coreografia. (PROGRAMA NOMES, 2015).

⁵³ Casas de dança destinadas exclusivamente a lambada, aonde as pessoas iam para curtir e dançar.

Já com experimentações realizadas nas aulas de Lambada, Cozido propõe na academia Paulo Fraga a implementação de uma nova modalidade, Swing Afro Baiano. Mesmo não acreditando muito na ideia, em respeito ao profissional, Paulo Fraga se disponibiliza a fazer um teste, fazendo daquela aula um “ensaio de carnaval” onde os alunos pudessem aprender as “dancinhas do verão”. Com a certeza de sucesso, Antônio Cozido solicita que seja divulgada a aula em uma nota em um jornal escrito de grande circulação da cidade.

É importante se atentar que este processo foi composto por inúmeras etapas e observações, não foi uma simples ideia colocada em prática, houve todo um processo de construção a começar pela escolha do nome.

[...] porque que surgiu o Swing Baiano? Por essa necessidade de ao invés de ficar fazendo passinho, ter uma dança para as pessoas aprenderem, eu descobri que tinha a necessidade! Então quando eu criei o Swing Baiano, que não era Swing Afro Baiano, era Afro de Rua, coloquei o primeiro nome e não gostei, Afro Carnavalesco, também não gostei, porque a minha história começou no Afro, depois que eu fui para Universidade fiz faculdade e fiz pós graduação em Dança⁵⁴! Mas, antes disso a minha história começou na dança afro com Mestre King, então eu depois comecei com esses nomes não gostei, então peraê! Swing quer dizer ginga, molejo, mistura, tá aí um nome, Swing Afro Baiano, o Swing Afro da Bahia, que é o que a gente vê hoje na música, na dança, porque hoje todas essas bandas que chegaram ou copiaram o Tchan, ou copiaram Daniela ou copiaram Netinho, porque Ivete chegou depois que Daniela estava fazendo coreografia[...]. (COZIDO, 2020).

O nome foi pensado a partir de palavras que pudessem descrever parte da riqueza ali contida. Swing vem de movimento, dança, mistura; Afro remete a origem dessa dança, proveniente dos ensinamentos adquiridos com Mestre King, e Baiano para afirmar ao mundo qual ponto geográfico surgiu esse movimento. Com o nome definido e novas possibilidades dadas a esta dança Cozido parte para um novo desafio. O Bloco Suingue Afro Baiano.

Nesse momento, final da década de 80 os blocos afro ganharam força através do sucesso internacional obtido pelo Olodum. Em paralelo surgia um novo ritmo denominado *Axé Music*, então o carnaval vinha em intensas transformações, e a dança certamente vinha em ascendência se encaixando cada vez mais nesses novos cenários.

Atento as transformações e objetivando ter uma representação exclusiva da dança no carnaval, Cozido sai do Bloco das Malhas e funda o seu bloco chamado

⁵⁴ Curso de Especialização em coreografia na Universidade Federal da Bahia

Bloco de Dança Swing Afro Baiano. O dançarino fez questão de seguir todos os processos cadastrais e formais na prefeitura e na Associação de Blocos de Salvador (ABS), garantindo assim lugar de desfile nos dois maiores circuitos do carnaval (Campo Grande / Barra).

“... A dança da Bahia, ela é tão desvalorizada. A música da Bahia ela vende a dança, a dança da Bahia, vende a música, e eu não me lembro de um concurso de dança no carnaval, premiado! [...] O Ilê quando entra na avenida ele vem com dança, vem com a música, mas se você botar a música e todo mundo desfilar sem dança, não é um bloco afro, você tem um bloco de samba! As pessoas sambam! Você tem um bloco de trio! As pessoas pulam! É a dança!” (COZIDO, 2020).

Este bloco tinha como um dos principais objetivos chamar atenção para o poder da dança e garantir o espaço exclusivo da mesma. Este bloco foi o grande laboratório prático para Cozido entender que a dança tinha um potencial acima do entendido naquele momento.

Nesse momento evidenciam-se no cenário das danças de rua as “puxadas”, que seriam são passos de condução, passos acessíveis que almejam a participação popular. As puxadas foram inspiradas nas alas de Dança dos Blocos Afro, sabe-se que todos possuem dança, mas nesse momento é necessário fazer destaque para o Malê Debalê. O bloco possui ala exclusiva de dança e dentro destas alas eram feitas puxadas.

Na década de 90 o empresariado percebe o quão a dança agregava e passam a contratar profissionais de dança para dentro das “cordas”. Cozido era a referência que o mercado tinha, e fazia um processo de formação de dançarinos durante o ano para que pudessem atender a nova demanda.

[...] Mas quando nós começamos a botar a dança dentro dos blocos de fato, a gente começou a ir para baixo, contato com as pessoas e aí começou a se criar os movimentos de condução: fileira, círculo, abre, fecha, apito. A gente começou a ter um mapeamento de condução para massa, para um bloco. Então a gente saía de cima. (COZIDO, 2020).

FIGURA 14: Cozido fazendo puxada no carnaval de Salvador



Fonte: Arquivo Pessoal

Cozido sentiu mais uma vez a necessidade de especializar dançarinos para as novas propostas que começavam a surgir. Tudo era novo, o ritmo, o formato do carnaval, a disposição das pessoas. A cada ano se via um carnaval diferente, o que não mudava era a presença da dança neste contexto.

Neste momento o Suingue Afro Baiano já era uma realidade, precisava-se então de um espaço físico próprio para sua prática e um local para qual Cozido conseguisse pôr em prática um ambiente que promovesse formação de mão de obra; daí vem a criação da Casa de Dança Antônio Cozido.

Fundada juridicamente no dia 6 de setembro de 1994 a Casa de Dança Antônio Cozido era localizada no bairro da Pituba, bairro nobre de Salvador, chegou a se instalar em 3 andares de um prédio com diversas salas. A casa oferecia uma grande diversidade de aulas entre balé, dança do ventre, street dance, hip hop, dança de salão etc. mas a principal certamente eram as aulas de Suingue Afro-Baiano, parte delas ministrada pelo próprio Cozido.

Porque eu comecei a ensinar? Porque eu senti a necessidade da prática! Eu chegava lá e eu via que não tinha como comandar com o som do trio elétrico! Eu tinha o apito, mas com o apito eu dava os comandos curto, breve e longo para que as pessoas entendessem os gestos: girar, abrir, então as pessoas abriam, uma coluna vai para um lado, outra vai pro outro! Separa! Juntar! Então a gente começou a criar códigos e começou a ensinar isso para as pessoas, as aulas, se você observar aquelas fotos, tem várias meninas, então desde aquela época eu já treinava mulheres para serem professoras de Swing Afro Baiano como foram: Renilda Ramos, Daiana, muita gente, muitas meninas, os rapazes todos: Roberto Mesquita, Zig, muitos, Mauricio Araponga, Milau, então assim, a gente via a necessidade do mercado e a gente ia preparando para esse mercado que estava crescendo. (COZIDO, 2020).

Além da formação de mão de obra, esse espaço ampliou a prática dessa dança de forma democrática, e uma coisa curiosa, a escola de dança tinha como produto principal uma dança de rua recém compreendida e essa casa dava espaço para outros tipos de dança, inclusive as clássicas. Ao que se percebe pelos relatos do interlocutor era um ambiente democrático onde alunos, professores, admiradores e praticantes beneficiavam de diversas experiências e possibilidades de dança. Mas, a Casa de Dança foi também responsável pela criação de um dos primeiros grupos de dança dedicados exclusivamente a Dança de rua baiana, o Suingue Raça que tem Cozido com um dos seus cofundadores.

[...] Bom, quando começaram a surgir as necessidades de botar dançarino em banda, de botar dançarino em bloco para fazer a puxada eu dava aulas perto do carnaval, uns me acompanhavam o ano todo, como o Gilmar que ta na Suécia, o Milau, iam para todas as minhas aulas, eu dava duas aulas de manhã ou três e três aulas a tarde sem parar, as três da tarde: 5 as 6h, 6 as 7h, 7 as 8h. Na minha casa de dança. Ou seja, essas pessoas colavam comigo e ali tinha o horário dos ensaios para eles, que era o ensaio onde eu ensinava os comandos, que em ensinava o que fazer no carnaval, eu ensinava os comandos: correr, abrir fileira, duas colunas, de um lado e do outro, abre e fecha, então a gente começou a criar os códigos de animação para evento, para festa e ali eles começaram a aprender. Por que eu comecei a ensinar? Porque eu senti a necessidade da prática! Eu chegava lá e eu via que não tinha como comandar com o som do trio elétrico! Eu tinha o apito, mas com o apito eu dava os comandos curto, breve e longo para que as pessoas entendessem os gestos: girar, abrir, então as pessoas abriam, uma coluna vai para um lado, outra vai pro outro! Separa! Juntar! Então a gente começou a criar códigos e começou a ensinar isso para as pessoas, as aulas, se você observar aquelas fotos, tem várias meninas, então desde aquela época eu já treinava mulheres para serem professoras de Swing Afro Baiano como foram: Renilda Ramos, Daiana, muita gente, muitas meninas, os rapazes todos: Roberto Mesquita, Zig, muitos, Mauricio Araponga, Milau, então assim, a gente via a necessidade do mercado e a gente ia preparando para esse mercado que estava crescendo. Mas diante mão, para você ter uma noção, ninguém queria dar aula. Eles queriam dançar, queriam ir se divertir, queriam ir pro Olodum, dançar porque lá podia pegar mulher, dançando, a ideia era essa. Quem ia dançar no carnaval, ninguém estava pensando em ganhar dinheiro. (COZIDO, 2020).

Nota-se a necessidade de Cozido em capitalizar novos talentos, pessoas que muitas vezes não tinham contato profissional com a dança para que pudesse participar dos seus trabalhos. Mas como imaginar que Salvador, talvez uma das cidades mais “dançantes” do país não tivessem dançarinos profissionais de prontidão para o trabalho?! Fica claro que grande parte dos bailarinos, estudiosos da dança ainda não reconheciam aquela possibilidade de dança como trabalho. Uma dança, ainda nos primórdios, provinda de uma manifestação popular, não gerava interesse aos profissionais da Dança. Isso reforça a visão preconceituosa dentro da própria classe, e reforça um dos motivos pelos quais Cozido direcionou o seu trabalho ao mercado da Educação Física.

Ao contrário do que se imagina a relação do Suingue Afro Baiano com o *Fitness* não se dá apenas pelo local onde suas aulas foram iniciadas. Entre a década de 80 e 90 as academias viveram o *boom* das aulas coletivas; os ambientes deixaram de ser exclusivamente masculinos e os halteres passam a dividir espaço com novas possibilidades de trabalho corporal. Aulas de ginástica conduzidas com o apoio musical e sequências de movimentos programados eram febre. Todos os anos “programas de aulas” eram lançados e as feiras *fitness* estavam sedentas por lançarem novos produtos. “Programas de aulas” são pacotes de aulas com “metodologias próprias” desenvolvidos por empresas. Profissionais fazem seus cursos e pagam mensalidades para o direito de uso de marca do programa, assim recebendo periodicamente novos conteúdos de aulas propostos pela central da empresa. Este é um formato questionado, uma vez que as aulas são preparadas com foco no atendimento de massa, assim, não há preocupação em conhecer as necessidades individuais de cada turma ou aluno. No Brasil, no início da década de 90, o grupo Neozelândes Les Mills inaugura seu escritório em São Paulo se tornando o maior franqueador de “programas de aula” através do Sistema *Body Sistem* com suas diversas modalidades de aula.

Nesse contexto, Cozido começa a ser assediado pelas feiras, congressos e convenções do *fitness*. Dentre os principais está o ENAF (Encontro Nacional de Atividade Física), este um dos maiores da época.

[...]Eu levei 10 anos dando aula no ENAF, ou seja, ali você tem turmas de 400 pessoas. Eram três dias, quatro horas, você tinha 12 horas só comigo. Fora os outros cursos, e além disso eu tinha um ou dois *Master Class* de uma hora ou duas no palco[...]. (COZIDO, 2020).

As aulas do ENAF aconteciam para um público bastante diverso, as convenções eram frequentadas por pessoas do Brasil e da América Latina inteira. Estes eventos buscavam trazer as novidades do mercado, e com esta perspectiva mercadológica o ENAF aposta no Swing Afro Baiano, enquanto perspectiva de modalidade de Dança.

Neste contexto, a indústria *fitness* entende a dança como uma possibilidade lúdica de alto consumo energético, através da repetição de movimentos padronizados. Cozido por sua vez, sempre acreditou na Dança como agente de transformação com perspectiva artística e cultural. Por muitas vezes essas diferenças geravam confronto de ideais e interesses entre o mesmo e os eventos. Mesmo assim, o artista buscava formas de driblar os padrões estabelecidos pela indústria e tentava valorizar e multiplicar seu conceito de Dança.

Se tem uma coisa que eu não gosto de fazer é o *Master Class*. Porque é tipo *Workout*, porque era coisa rápida, e meu trabalho era de dança, compreensão, entendimento do movimento. Ele não dá para ser rápido. Porque se eu subo no palco e começo a dançar eu virei artista. Eu não virei professor! Minha bronca com o pessoal é essa, “- não copiem meu movimento, experimentem meu movimento! Experimentem, se utilizem, podem fazer o que quiserem com ele, faça uso, mas faça o bom uso desse movimento! Tentem descobrir, tentem me descobrir, tentem perceber, tentem se perceber, fazendo o movimento Esse movimento ele nasce comigo, mas ele não é meu! Ele não é meu! Ele nasceu aqui comigo para passar para vocês. Mas ele não é meu! Eu copiei de alguém, só que quando ele cai no meu corpo ele se transforma! Que ele tem a minha energia, eu quero que vocês entendam isso, pois quando esse movimento cair no corpo de vocês, eu quero que vocês assumam a energia de vocês! A energia do Pará, a energia de Sergipe, a energia de Alagoas, a energia de Pernambuco, a energia do Rio de Janeiro! Cada estado desse, cada região do país, tem.... eu defendia muito a do Ceará, naquela época, nos eventos de Fortaleza no Especial Lazer, eu estou trazendo para vocês o Swing Afro Baiano, mas vocês um ritmo aqui muito forte que é o forró, usem a aula de forró como aula de aeróbica, eu dizia isso naquela época para as pessoas. E eu trazia de vez em quando umas aulas que eu preparava, uns movimentos. Eu digo, ó, faz o seguinte: eu tenho uma coisa comigo chamada sabatina, que é um evento que eu faço dentro da minha aula, onde eu coloco uma música de qualquer ritmo e todas as pessoas que estão na minha aula vão ter que primeiro colar nos meus quatro movimentos e depois que colar nos meus movimentos, cada um vai ter que criar mais quatro movimentos e assim vai virando uma sequência que cada um vai parindo em cima do que foi feito. Sem sair do tema, sem sair da proposta, sem sair do ritmo. Ou seja, você está ali na sabatina, tendo que entrar no ritmo, na proposta se for forró, a coisa sertaneja ou regional, voltada nessa proposta, não pode sair para o funk. Você pode colocar o passo do funk dentro do andamento do forró. Seja galope, seja xote, baião, o que for! Mas você tem que botar dentro dessa proposta. E, a interpretação! Ou seja, com isso você já ensina seu aluno a ser criador, você ensina ele a interpretar e a valorizar as coisas regionais. Para não ficar só importando, pegando as coisas de fora. Então com isso você está deixando informações para que seja valorizado tudo que tem na sua cultura. E eu batia

muito nisso na época para que fossem valorizadas essas coisas regionais. (COZIDO, 2020).

Cozido entendeu que cada local do país, tinha sua cultura e enraizamentos os quais muitas vezes impedia e/ou dificultava a aceitação das suas danças. Sabe-se que a cultura machista a patriarcal presente no Brasil coloca o corpo como objeto muitas vezes engessado. Com isso o artista revela histórias que expõem a dificuldade de aceitação e preconceito que encontrou diversas vezes ao longo de sua trajetória, dentre elas:

Quando estive no Pará por quatro anos, eu falava muito do carimbó, muito! Até que um dia, um cara chegou para mim com uma garrafa de caninha 51 debaixo do braço, eu estava dando aula em Santa Maria das Barreiras, aí o palco era armado dentro do Rio Araguaia, arquibancada era aqui, aqui e o palco de frente para cidade, aí o cara chegou e falou: “- Esse negão é viado!!!!” Aí eu falei: -“ porra amigo, um colega aqui disse que eu vim da Bahia, e que eu sou viado! Dj, eu separei uma música aí da banda Fruta Quente, que é uma música do Pará, que todo mundo conhecia; bota aí essa música, da Banda Fruta Quente, que eu vou mostrar o que é uma dança de viado!” eu no Pará, terra de matador... aí quando entrou a música Fruta Quente, começou a tocar carimbó, eu destruí no palco! Dançando carimbó! Aí o povo começou a bater palma, gritar e gritar, aí eu falei: “ – Gente eu vim da Bahia sou profissional de dança, sou coreógrafo, eu estudo dança, eu vim aqui aprender (aí eu fiz a política ne?!), eu vim aqui dar aula, mas primeiro eu vim aqui aprender o que era o carimbó, conhecer a cultura de vocês para poder levar isso para o resto do país!”. Aí todo mundo começou a bater palma, e o cara falava: “É meu amigo! Aí é meu brother!”. Mas você tem que ter coragem para fazer algumas coisas nessa profissão, porque senão a coisa pega. (COZIDO, 2020).

Esses eventos foram responsáveis por espalhar a dança como possibilidade de aula dentro de uma academia de musculação. O sucesso foi tamanho que fez o artista se apresentar por mais de dez anos seguidos nos maiores eventos. Uma curiosidade é que Cozido atribui as práticas e vivências propostas nessas feiras ao surgimento de um termo que surge no sudeste, Lambaeróbica. A terminologia final da palavra afirma o objetivo *fitness* da aula e o prefixo sugere a lambada, ritmo ainda forte naquela época, lembrando que naquele momento o Axé ainda vinha ganhando força nacional. Quando questionado sobre o surgimento da Lambaeróbica, Cozido responde:

Bom, eu posso lhe dizer categoricamente que esse movimento todo... eu fui no Rio de Janeiro com Netinho, e eu não estou lembrando agora o ano, mas eu tive o contato com uma galera da banda Filhos do Sol. Uma banda de percussão e lá eu encontrei Marcão. Marcão foi um dos precursores da lambaeróbica no Rio de Janeiro. E lá eu comecei a fazer um movimento, mas já existia o Swing Baiano, então foi um eco, do Swing Baiano que chegou ao

Rio de Janeiro, que não existia esse trabalho de música. A lambaeróbica era uma reprodução do que existia na Bahia do que se fazia na Bahia. Tanto que eles trabalhavam muito com música baiana, eles trabalhavam com axé! Mas como eu rodava muito as convenções de *fitness* do Rio, de Búzios, Mauricio Fernandes, São Paulo, *Fitness Brasil* – São Paulo, ENAF – Minas Gerais, tudo ali no Sudeste. Eu estava por ali, em Minas, São Paulo capital, Ribeirão Preto, Rio de Janeiro, Búzios, ali tem o pessoal do Rio percebendo que tem um movimento chegando, como precisava criar um nome, eles criaram um nome: lambaeróbica. Isso foi proveniente de um movimento que já estava acontecendo[...]. (COZIDO, 2020).

Ainda falando sobre sua trajetória nas convenções o artista traz uma dúvida e uma sugestão por um tema muito polêmico. Sabe-se que o Swing Baiano veio antes da Zumba, mas a questão é! Beto Perez⁵⁵ criador da Zumba já teve algum contato com o Swing Afro Baiano proposto por Cozido, ou foi uma mera coincidência? Cozido afirma:

“Eu tenho para mim que o criador da Zumba, o Beto, ele frequentou muitos eventos da gente em Minas Gerais, eu posso dizer que em 10 anos de ENAF tinha muita gente da América do Sul inteira fazendo aula lá, do Uruguai, da Argentina, do Chile, muita gente ia, porque não tinham tantas convenções naquela época. [...]eu não tenho a certeza se ele (Beto Perez) veio no meu curso, mas assim... Vinha muita gente de fora. Antes da zumba estourar no mundo a gente recebia no ENAF muita gente de fora, e eram muitas danças que tinham. A gente oferecia muitos cursos de dança. O ENAF oferecia muitas aulas de dança. Eu sempre tive desconfiança de que ele (Beto Perez) perambulava por aqui.” (COZIDO, 2020)

Nota-se que Cozido nunca teve uma pretensão em direcionar a sua Dança ao *fitness* ou a Educação Física. A relação do Swing Afro Baiano com essa área começou a se dar pela boa aceitação das academias de musculação, e com isso a indústria *fitness* percebe a dança como um produto. Esta aceitação acabou direcionando Cozido às feiras *fitness*, onde ministrava seu curso de *Swing System's*. Essa nomenclatura americanizada veio seguindo a tendência de mercado da época a exemplo do “*Body Sistem's*”, empresa líder no mercado de “programas de aula”.

O curso consistia em multiplicar a metodologia desenvolvida nas aulas de Swing Afro Baiano. Os cursos não se resumiam as músicas e danças baianas, segundo Cozido através do seu método e o respeito às identidades locais se poderia ministrar aulas com inúmeras possibilidades.

Eu criei o Swing System, que é o sistema de dança Swing Afro Baiano! Swing forró, Swing Lambada, Swing Jazz, Swing Samba Reggae, Swing! O termo

⁵⁵ Nascido na Colômbia foi o idealizador da Zumba Fitness, o maior programa de dança do mundo.

era Swing e eu colocava o nome do ritmo. Swing Frevo, Swing Carimbó! A ideia era Swing. O sistema Swing de dança. (COZIDO, 2020).

As inscrições dos cursos eram pagas e a utilização da marca “Swing System” e suas variações eram pagas pelos donos de academias que optassem em ter a modalidade no seu quadro de aulas. Segundo Cozido, essa ideia do curso era uma maneira de controlar a qualidade dos profissionais que ministravam aulas pelo mundo, o crescimento já era tamanho que ele não tinha mais conhecimento de quem utilizava a identidade do Swing Afro Baiano nas academias, e a patente da marca junto aos cursos era uma forma de controle e manutenção desta dança. Cozido afirmou:

“Claro que tudo que cresce demais você perde o controle. Na época eu registrei para justamente ter o controle. Eu sabia de tudo! Eu sabia que iria crescer, eu sabia que era uma tendência, eu sabia de tudo! Eu criei o Swing System, que é o sistema de dança Swing Afro Baiano!” (COZIDO, 2020).

Originalmente o nome Swing Afro Baiano, foi registrado no INPI⁵⁶ em 1992, com a escrita “abrasileirada”, Suingue Afro Baiano. Com a presença de Cozido nas feiras *Fitness* “acidentalmente” a escrita foi sendo substituída pela forma americanizada com o “W”, Swing, afinal a ideia comercial era seguir o país que determinava as tendências do mercado, os Estados Unidos, que são referência em produção de conteúdo para a Educação Física. No entanto, independente das variações de escrita, nota-se que todas estas formas acabaram sendo aceitas e reconhecidas por Antônio Cozido.

⁵⁶ Instituto Nacional de Propriedade Intelectual, estatal responsável por registro de marcas e patentes.

FIGURA 15: Certificado de Registro da marca “Suingue Afro Baiano”, feito em 11 de novembro de 1992.



Fonte: Arquivo pessoal de Antônio Cozido

2.3.1 Do chão para o Trio Elétrico

O trio elétrico teve inúmeros processos de transformação. Estes processos se davam entre novas tecnologias e as necessidades que surgiam. Com limitação do espaço físico, só ficava no alto do trio elétrico o considerado indispensável, com isso cantores e instrumentos harmônicos que possuíam seus sons microfônados tinham seus lugares garantidos. A percussão no início ocupava o chão dos blocos, e para “equalizar” o som percussivo a potência dos amplificadores sonoros dos trios elétricos era necessária uma ala inteira de percussionistas. Esse formato não permitia uma boa qualidade sonora e o custo de se manter uma ala de percussão era alto. Com o tempo e apoio tecnológico foi possível microfonar toda a percussão, assim reduzindo a

quantidade de músicos, finalmente controlando a equalização entre sons percussivos, instrumentos de harmonia e vozes.

Todo este processo demandou aumento do espaço físico dos trios elétricos, e isto certamente favoreceu a chegada de uma “nova ala” ao topo do “palco andante”. No início eram colocados professores de ginásticas coletivas nas “varandas dos trios”. Estes faziam sequências de movimentos de aulas *fitness*, na época existia uma febre dessas aulas nas academias, e estes professores eram convidados a estarem no trio elétrico interagindo com o público. Cozido então recebe o convite de Daniela Mercury a compor o primeiro corpo de baile de uma banda de axé em um trio elétrico.

[...] Mas aqui em Salvador eu posso te dizer categórico: não existia nada! O que existia em cima do trio não era dança. Era aeróbico, a gente começou... quando Daniela começou a querer colocar dançarino que era eu e o Erivaldo, Eri. Nós dois entramos no primeiro CD de Daniela chamado Swing da Cor. Ela tinha dois dançarinos, foi ali que nós começamos a abrir as portas dos palcos para bailarinos, e eu na época falava assim! Olhe só! Eu estou falando da rua para o palco. A primeira cantora a botar dançarino, quiçá no Brasil, foi Daniela Mercury. Depois entrou com a gente Sueli⁵⁷ que era minha ex esposa e Estelinha, depois logo em seguida que elas entraram Daniela optou pela formação com três mulheres. Ela e mais duas back vocals, e aí entrou Sueli como bailarina e Estelinha, as duas back vocals e dançarinas. Então ficaram as duas e nós dois saímos. Quando nós saímos eu fui a partir dali, opa! Vou pegar esse rumo, e aí virei coreógrafo de algumas outras bandas: Cheiro de Amor, Bandabá, comecei com essas experiência que eu tive com Daniela, comecei a fazer o trabalho de norteamo de palco e criação de coreografia para algumas bandas, como o meu nome era um nome que era muito falado na época, década de 90, então eu fui chamado para várias bandas, nisso eu já era professor de Saulo, Claudia Leite, Tomate, Andre Lelys, Adriana Ribeiro, Joca, Jorge Zarath, Margareth, Tatau, Kátia Guima. Então a vida é muito boa com a gente, então se você faz a coisa certa você vai ter o retorno. (COZIDO, 2020).

Neste aspecto é necessário ressaltar a fundamental importância que Daniela Mercury teve em apoiar a dança dentro do Axé Music. A artista foi pioneira, antes desse acontecimento não existiam dançarinos em palcos, a cantora também é bailarina e até os dias atuais seus shows são sempre munidos de dançarinos.

Após o trabalho com Daniela Mercury, Cozido se torna dançarino e coreógrafo de Netinho um artista também com marcas históricas no Axé Music. Depois desta experiência Cozido inicia uma nova possibilidade de trabalho, decidindo comercializar aulas de Swing Afro Baiano em grandes eventos e micaretas do Brasil inteiro. A proposta era ir antes das festas a fim de ensinar a população a dançar as músicas de

⁵⁷ Sueli Machado Ramos: Mestranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia, primeira dançarina de banda de axé – Daniela Mercury

carnaval. Isso servia como uma prévia e divulgação dos eventos. É válido ressaltar que o artista fazia isso de forma independente, se autogerindo, sem apoio de bandas ou empresários soteropolitanos.

[...] Eu já dancei muito em trio tanto aqui em Salvador, quanto nos carnavais fora de época, que lá eu não conhecia ninguém, era sozinho, então lá eu ficava em cima do trio, aí era o meu show. Eu dançava só para poder mostrar! Eu saía dali arrasado, eram 7 horas, 8 horas dançando em cima de um trio. (COZIDO, 2020).

Sobre a remuneração Cozido afirma:

[...] Não! Quem me remunerava era os contratantes da cidade. Se eu dependesse das bandas eu tava lenhado! Eu fazia a minha ponte por fora! Zero internet! Naquele tempo não tinha aquela acessibilidade toda, negócio de Orkut, nada disso! Era tudo telefone, as pessoas entravam em contato comigo. “- Você é o coreógrafo de Netinho?! Dá para o senhor vim dar um curso aqui?! Vai ter o Pará Folia.”. Olha, eu abri o Pará Folia, o Carna Belém, eu fui a pessoa que fui levar aula e ensinar o povo como dançar, como fazer as puxadas de rua, tudo isso! (COZIDO, 2020).

Segundo Cozido este trabalho foi de uma importância fundamental para a difusão da música e da dança baiana, certamente essa soma resultava na divulgação do Axé Music. O artista revela em entrevista uma passagem de sua vida aonde precisa explicar aos artistas a importância desse seu trabalho.

Isso! Isso é uma coisa muito importante, porque teve uma vez que Ricardo Chaves⁵⁸ chegou no Pará e falou: “- Pô Cozido você aí! Você tá aqui também?!” aí eu: “- É! Eu venho antes para poder mostrar o pessoal como se dança o que você toca. (COZIDO, 2020).

Ricardo Chaves foi um cantor de grande sucesso na década de 90, com a música chamada “É o bicho!” o artista ganhou o Brasil, e sua surpresa com o encontro com Cozido demonstra o quanto alguns artistas estavam desconectados do poder e da influência que a dança possuía junto ao movimento do Axé Music.

Ações como esta demonstram que desde o início o *show business* desvalorizou a dança. Empresários e artistas sempre se beneficiaram do fazer da dança, no entanto, a informalidade profissional se faz presente, e os discursos se repetem por mais de 30 anos. É muito comum a multiplicação da ideia de que o trabalho em banda será uma grande oportunidade ao dançarino para que sua carreira em particular possa evoluir, é como se estivessem fazendo um favor dando oportunidade ao dançarino de expor seu trabalho junto a banda. Infelizmente muitos dançarinos se submetem a

⁵⁸ Cantor de Axé Music, fez enorme sucesso na década de 90.

trabalhar reforçando estas ideias fragilizando a dança em aspectos que serão posteriormente debatidos neste trabalho.

Para fugir um pouco desta métrica e tentar valorizar o seu trabalho Antônio Cozido se coloca no lugar de coreógrafo, desta maneira agregaria valor artístico ao seu trabalho além de assumir um papel de gestão na admissão e manutenção dos dançarinos das bandas.

O desenvolvimento de trabalho como coreógrafo se deu a partir da sua saída do projeto de Daniela Mercury. Sendo precursor naquela possibilidade de dança não faltaram convites para Antônio Cozido, esta demanda jamais conseguiria ser atendida caso ele optasse em exercer a função de dançarino. Com isto o artista entendeu novas possibilidades de trabalho, como professor dos cantores e coreógrafo do corpo de baile das bandas, assim o Suingue Afro Baiano poderia estar presente em diversos palcos “ao mesmo tempo”. Cozido relata que a partir da saída do corpo de baile de Daniela Mercury ele se atenta em ampliar o seu horizonte para além do trabalho como dançarino.

Com isso Cozido ainda configura uma outra nova possibilidade de trabalho, intitulada como *Consultor Corporal*. Para além de dançarino, coreógrafo, o artista prepara cantores para suas apresentações. Em entrevista concedida em 2020 ao autor deste trabalho, Cozido afirmou: “O meu trabalho *como Personal Dance* era esse, ou eu usei outro termo que eu chamo de Consultor Corporal na época. O consultor corporal é aquele que vai dar o norteamento ao artista.”

Para o artista essa separação de funções ou “hierarquização” é um traço de uma tentativa de profissionalizar cada vez mais o fazer da dança no Axé Music. No entanto, Cozido afirma que a sua tentativa de profissionalizar ia na contramão do empresariado que entendia a dança como custo e não como investimento. Em entrevista Cozido denuncia:

“Então as vezes as pessoas não entendem que a gente que está por trás, nós somos os bastidores do músico, mas nós vendemos a ideia do norteamento do palco do músico. Ou com a equipe de bailarinos, ou como coreógrafo, diretor artístico do movimento do palco. Então a gente está ali, para dar norteamento ao movimento do palco. Quando você vê um filme, uma película de Hollywood ou de outro lugar você tem diretor musical, diretor de fotografia, diretor de som, diretor de imagem, o coreógrafo, para tudo tem diretor! Essa coisa minimizada que existe na Bahia, não só minimizada como desvalorizar o trabalho dos profissionais, pois quando você desdenha você não quer pagar. Então é mais fácil você dizer: “eu não preciso tanto disso, eu

vou botar só para lhe ajudar!” Usam muito isso; então, a gente tenta mostrar a coisa de uma outra forma!” (COZIDO, 2020)

Como pesquisador vejo que artistas e empresários utilizaram Cozido e outros profissionais para desenvolverem um perfil para os fazeres artísticos que dessem uma identidade visual ao Axé. Após a prática inicial destes profissionais o empresariado acredita que apenas a repetição do que foi feito por esses dançarinos seria suficiente para o sucesso. Eles nunca entenderam a dança como área de conhecimento, a limitando apenas como um complemento estético de um show musical. Esta ideia não se aplica a todos os artistas, porém a grande maioria reproduzia esta ideia. Talvez este fato tenha afastado pessoas com formação acadêmica em Dança, que viessem assim como Cozido no intuito de aplicar a ciência e o seu conhecimento, muitas vezes podados pelos interesses meramente mercadológicos dos empresários.

2.4 ENTENDENDO GERAÇÕES: ENTRE RUAS, BLOCOS E ACADEMIAS

Para compreender o contexto histórico da produção do Suingue Afro Baiano destacaremos a atuação de três profissionais da dança, desejando fornecer informações que possam localizá-los culturalmente e étnico-racialmente no contexto soteropolitano

Foi pensado na escolha destes interlocutores o aspecto cronológico de cada voz aqui transcrita, ressaltando que na história da Dança de Rua Baiana houve outros atores de igual importância para constituição e replicação desta história. Por um aspecto metodológico e por ter um espaço finito na fala deste trabalho os nomes foram divididos nesse caráter temporal:

Edson Gomes Cardoso Santos, eis o nome da maior representatividade masculina da dança de rua baiana! Nascido em 1972 ganha o apelido de Jacaré ainda criança no bairro onde passou a infância, Cabula V.

A origem desse apelido é algo inusitado; Edson nasceu com um encurtamento de 3cm em uma das pernas, essa patologia o obrigou a utilizar nos seus primeiros anos de vida um aparelho ortopédico que tinha por função estacionar o crescimento de um dos membros. Além disso precisou utilizar por muitos anos, botas ortopédicas, que tinham por função auxiliar na simetria das pernas.

Esse apelido vem com minha infância, eu tenho esse apelido por causa de uma bota ortopédica que quando eu nasci, eu nasci com uma deficiência física, segundo meu pai e minha mãe, uma perna maior que a outra, se eu não me engano 3cm, então eu usei aparelho [...] esse aparelho ele estacionava uma perna e deixava a outra crescer e aí depois desse aparelho eu fui usar uma bota ortopédica. (JACARÉ, 2021)

Com o passar do tempo a bota não resistiu as traquinagens de uma criança e logo os sinais do excesso de uso apareceram, sendo esse o motivo do apelido que futuramente se tornaria o seu nome artístico.

[...] e aí depois eu fui para o Cabula e no Cabula eu já fui usando bota ortopédica e essa bota abriu o solado, abriu um bocão na frente, e esse bocão os meninos na época, os meus amigos, colegas e amigos de pai, falava: “ah, boca de jacaré! Boca de jacaré!”, eu não gostava de usar a bota porque aquela bota era pesada, bota ortopédica, meu deus do céu, era uma loucura! Enfim, eu voltava, xingava e corria para minha mãe: “eu não quero mais usar essa bota, ainda com essa boca aberta o pessoal fica chamando de boca de jacaré”, e depois eu mesmo falava Jacaré, então esse apelido veio do Cabula V! (JACARÉ, 2021).

Jacaré vem de uma família de classe média, composta por mais 4 irmãos, sendo uma mulher, a artista da Dança, professora e pesquisadora, Edeise Gomes. Além da dança o mesmo possuía uma relação muito forte com o Vôlei.

somos em 5 irmãos, sendo um desses cinco, uma menina Edeise, eu sou o caçula dos homens, eu tenho 4 irmãos mais velhos, meu pai e minha mãe viveram juntos até a gente ficar adulto, depois meu pai e minha mãe se separaram, eu tive uma infância maravilhosa, infância que eu joguei muito, tentei jogar futebol, mas eu não sou bom de futebol, joguei futebol porque todo mundo jogava futebol, depois eu mesmo escolhi o vôlei, então sou jogador de vôlei vamos dizer aposentado, até parece que ganhei dinheiro com vôlei, mas não! Eu joguei muito vôlei, eu joguei muito vôlei e uma das coisas que eu gosto muito é jogar vôlei. (JACARÉ, 2021)

A paixão de Jacaré pelo vôlei, foi além da sua infância, até a sua adolescência se dedicou a ponto de participar da seleção baiana de vôlei. E ainda hoje é praticante do esporte.

Fui crescendo dentro desse mundo da dança, mas muito também do esporte, que é o vôlei, que o vôlei e a dança foram a primeira paixão, joguei, fui até para seleção baiana de vôlei infantil mas eu tive uma contusão no ombro e eu fui cortado. Eu joguei pela Associação Atlética da Bahia. Por muito tempo. Quando joguei pelo campeonato baiano, joguei pela Escola Técnica da Bahia. (JACARÉ, 2021).

Academicamente Edson tem formação em eletrotécnica, pela Escola Técnica da Bahia. Sua carreira profissional na área foi até o processo de estágio prático, quando logo começou sua carreira como dançarino e não conseguiu mais conciliar as agendas, sendo assim, escolheu a dança como profissão. “Eu já tinha me formado na Escola Técnica Federal da Bahia, estava fazendo um estágio na CBTU, Companhia

de Trens Urbanos de Salvador, estava fazendo o estágio de eletrotécnica e aí eu larguei o estágio” (JACARÉ, 2021).

Sem sombra de dúvidas, em termos midiáticos, Jacaré é o maior dançarino de dança de rua da Bahia, com mais de uma década sendo linha de frente de uma das mais populares bandas da década de 90, Gera Samba/ É o Tchan. O dançarino teve visibilidade em todas as grandes mídias do país além de turnês internacionais passando por países como: Estados Unidos, Angola, África do Sul, Espanha, Argentina, Japão, dentre outras dezenas.

Após sua saída do grupo É o Tchan, o dançarino trabalhou por mais de 11 anos (2002 – 2013) no elenco da “Turma do Didi”, um dos maiores programas de humor da Rede Globo. Atrelado a isso vieram participações em filmes e quadros em outros diversos programas da emissora.

Desde 2016 Jacaré reside no Canadá com seus dois filhos e sua esposa. Em Vancouver, segue investindo na carreira de ator onde tem feito figurações em comerciais e filmes.

Nascido e criado em Campinas de Brotas, bairro popular da capital baiana, ao longo dos seus 51 anos muito bem vividos, Sinaldo Aragão, vulgo Nonga afirma que seu contato com a dança começou de maneira informal. Por volta dos seus 10 anos como uma brincadeira de criança junto a sua vizinha, mais abastada, que possuía um som “Gradiente”, ambos brincavam de dançar imitando os passos de Michael Jackson. Ali seu corpo começava a se organizar junto as batidas das músicas, visto que eles não falavam ou entendiam uma palavra em inglês, tornando assim o ritmo e as batidas o condutor daqueles movimentos que fluíam naturalmente. O entrevistado acredita muito no dom divino, hoje Nonga afirma ser um estudioso da bíblia e afirma que Deus concebeu esse dom para a dança.

[...] a dança Deus me deu o dom, e a dança me chamou e desde os 10, 12 anos eu já começava a balançar o corpo em Campinas de Brotas, a minha vizinha lá do lado tinha um som Gradiente, botava do lado de fora e botava aquelas músicas de Michael Jackson, e a gente não se aguentava, a gente ficava brincando, ficava dançando, aquelas musiquinhas gostosas. (NONGA, 2021).

Depois de alguns anos com a mudança de bairro a brincadeira dança esfriou, mas nunca se apagou, ao final da década de 80 o programa dominical do Faustão trazia competições de ginástica aeróbicas, na época houve um *boom* desses

programas de aulas *fitness* coreografadas, e a TV promovia apresentações e campeonatos destas modalidades, daí então a dança ganha força novamente.

[...] e aí, a dança de novo na minha vida com aquela aeróbica de Faustão, aquela coisa linda, lembra que as pessoas dançavam, aqueles concursos de aeróbica dançante, e ficava olhando também muito bonito aquelas aeróbicas de competição, as coreografias tudo bem feitas, e fui gostando mas até então sem compromisso de nada, e minha vida começou de uma maneira muito natural na dança, eu não tenho datas assim firmadas, mas a dança ela veio comigo. (NONGA, 2021).

Nesse tempo a cidade ainda respirava a era “disco”, as boates eram embaladas por músicas dançantes e em sua grande maioria internacionais e Nonga sempre via os passinhos das competições e tentava reproduzir nas boates em que frequentava. Naquele momento o objetivo era curtir e logicamente dançar o quanto puder. Como se fala em bom “baianês” aos finais de semana Nonga “batia ponto” em duas boates que ficavam localizadas no bairro da Barra, área nobre da cidade, Boate Tropicália e Close Up, era comum inclusive frequentar as duas na mesma noite.

[...] a dança ela veio comigo quando eu comecei em uma boate chamada Close Up e Tropicália, na Barra, foi quando eu comecei a dançar realmente, eu ia todo domingo, e depois disso começaram as dancinhas as lavagens, as festas de rua, a gente dançava mix, era dancing, discoteca, era bom demais aquilo ali, época da dançar coladinho, rosto com rosto, essa era a melhor parte, só alegria. Era Close Up e Tropicália, a gente saía de uma e ia para outra, era bom demais aquilo ali. (NONGA, 2021).

Nesse contexto a dança começa a fazer parte da rotina de Nonga, de forma leve, ainda distante de qualquer expectativa profissional, o prazer e o amor pela dança eram o suficiente. Após isso, no começo da década de 90 com o sucesso do Olodum no carnaval baiano, a convite de um amigo Nonga começa a frequentar os ensaios do bloco, suas terças se tornaram sagradas, e lá iniciou seus primeiros passos para adentrar uma vida como profissional da dança. Nas quadras do Olodum formou seu grupo de dança e ganhou vitrine para fechar seus primeiros trabalhos remunerados até viver exclusivamente da dança de rua baiana.

Nonga é um dos precursores desta dança de rua baiana, criador de um dos maiores grupos de dança, a Troupe Dance, grupo que exportou dançarinos para bandas de trio como Ivete Sangalo, Banda Eva, Cheiro de Amor, Psirico, Parangolé, Leo Santanna, dentre outras. Além disso o grupo se tornou referência de dança em Porto Seguro e conta com turnês por todo o Brasil além da Argentina. Nonga atualmente é sócio fundador da *Fitdance*, o maior programa de dança do país com mais de 14 milhões de inscritos no *Youtube*.

Criado na comunidade do Garcia, Danilo dos Santos, artisticamente conhecido como Dhan Imperador é uma das grandes representações atuais da dança de rua baiana. Formado em Educação Física e pela Escola de Dança da Funceb, este artista é o grande responsável por colocar o Suingue Afro Baiano nas possibilidades de cursos certificados pela Escola de Dança da FUNCEB. Este movimento tem uma representatividade potente, tanto para a manutenção, quanto para expansão dessa dança a outras instituições formadoras e/ou acadêmicas.

O contato de Dhan com a dança se deu desde sua infância, seus pais frequentaram as festas populares da capital baiana onde a dança se fazia presente, ele sempre foi aquela criança que todo mundo parava para ver dançando.

A dança ela vem para mim desde pequeno quando meus pais frequentavam as festas de largo, essas festas tradicionais, religiosas, então eles têm sempre o contexto dentro do meu caminhar, e foi a primeira ne?! Oportunidade de contato, era quando meu pai tocava, então a gente sempre ia para as rodas de samba, então isso basicamente é Dhan, e a gente vai seguindo aí ... tenho um irmão, mas só eu sou dançarino. (DHAM, 2021).

O caminhar da dança começa a tomar um novo rumo com o sucesso da banda É o Tchan, onde o dançarino Jacaré serviu de inspiração para Dhan. Jacaré traz a dança coreografada, era dança que todos queriam copiar, assim o artista utilizava os encontros de família e amigos como palco.

A dança chegou como uma forma de manifestação popular e de reunião de família onde nas festas de aniversário a gente estava lá e essa dança acontecia, nos encontros de amigos, agora quando eu falo essa dança que eu acredito que é a de hoje, ela surge justamente com a banda É o Tchan! Foi o primeiro contato acredito que para maioria dessa população, foi realmente a banda que fez com que essa sonoridade do pagode baiano, essa dança entrasse realmente no meu corpo! Era nas festas de aniversário que a gente dançava, montava as coreografias, a gente replicava essas coreografias e a partir daí com o período, essa dança ela foi me levando para outros lugares e aí ela foi começando a conhecer outras danças, ne?! (DHAN, 2021).

Dhan afirma nunca ter participado efetivamente de nenhum grupo de dança, sua mãe lhe deu uma criação mais rígida onde não permitia que ele fosse para rua sozinho o que acabou podendo naquele momento a oportunidade de vivenciar a dança em grupos.

“A gente não podia sair, para poder ensaiar, para poder dançar, minha mãe era muito regrada nessa questão, o que acontecia era. Sempre eram nos aniversários ou quando minhas primas vinham aqui para casa, então sempre era nessa questão, então por essa questão de minha mãe me prender, eu não tive muito essa liberdade estar com os meninos que já participavam de grupos de dança, isso foi muito mais depois do ensino médio quando comecei a sair mais só, aí foi quando eu ia para biblioteca estudar, aí estudava depois ia fazer esses paralelos, mas até então não! Até então era tudo somente

diversão, eu não tinha nem a pretensão de me tornar profissional, mas eu tinha o sonho em ser Jacaré do É o Tchan! Já naquela época! Acho que todo mundo tinha essa vontade!” (DHAM, 2021).

Sendo assim teremos pontos de vista da década de 80, 90 e anos 2000 expostos através destes. Além disso, desejamos evidenciar os contrastes de atuação nos fazeres de Nonga e Cozido a partir da avaliação de seus processos formativos e trajetórias profissionais na dança.

2.5 QUE DANÇA É ESSA?

No campo da Dança, historicamente algumas de suas áreas de prática foram excluídas do campo acadêmico. Neste contexto reducionista encontra-se o Suingue Afro Baiano; uma dança preta proveniente de movimentos populares, constituída por danças de motrizes (LIGIERO, 2011) afro-brasileiras. Com isso, tornou-se necessária a interrogativa: “que dança é essa?”; onde seus atores lhe colocam e como o mundo lhe enxerga? O objetivo é compreender o papel do Swing Baiano na produção cultural artística baiana e nacional.

Primeiramente se viu a necessidade de buscar e apontar uma chave conceitual na qual a categoria de dançarinos se identifique, a fim de constituir uma memória comum com seus criadores e continuadores desse saber.

A terminologia Dança de Rua foi comum nos discursos dos entrevistados. Também se percebe que essa classificação não foi dada com base em nenhuma prerrogativa técnica ou acadêmica. A terminologia “Dança de Rua” neste caso é dada pelo simples entendimento de que as ruas foram os primeiros locais de prática e construção. Para lastrear o conceito de Dança de Rua aqui entendido trago Rafael Guarato (2020), historiador e professor da Universidade Federal de Goiás, sendo um dos maiores pesquisadores sobre o tema no Brasil. Guarato, realizou um estudo com trabalhos em diversas áreas de conhecimento analisando as aplicações e descrições dos termos: dança de rua e danças urbanas.

Ao levarmos em consideração que essa listagem de trabalhos supracitados encontram-se em áreas de conhecimento muito distintas como: Educação Física, Ciências Sociais, Artes, Comunicação Social, Educação, Dança, Desenho Industrial; acrescido ao diagnóstico de que o interesse dessas investigações possuem assuntos muito diversos relacionados à dança e vão de sociabilidades, práticas de ensino a processos de criação voltados para cena, é compreensível que o esforço em compreender os conceitos tenha sido alijado de atenção. E, por isso, os termos “dança de rua” e “danças

urbanas” são tratados como nomes descritivos e generalistas, agrupando um conjunto muito pluralizado de diferentes fazeres em dança. (GUARATO, 2020, p. 118).

De acordo com Guarato (2020) o termo Dança de Rua possui uma amplitude muito grande nas suas aplicações. Para compreendermos melhor a utilização do termo precisamos nos debruçar sobre o histórico dessa dança e dos seus principais autores.

Para podermos compreender as especificidades que a dança de rua adquiriu no contexto nacional, é preciso reconhecer seus fazedores como propositores de uma forma específica de dançar, a qual não encontra correspondente em técnicas e estéticas de danças específicas advindas do contexto periférico e urbano estadunidense. Em grosso modo, para entender a dança de rua é preciso conseguir tratar dançarinas(os) periféricos do sul do sul global, como produtores(as) de conhecimento e capazes de inventar suas sociabilidades em dança e modos de fazer com seus corpos. (GUARATO, 2020, p. 119).

Por muito tempo acreditava-se que o termo Dança de Rua viesse exclusivamente a representar manifestações culturais norte americanas provindas da cultura negra, as quais nas décadas de 60 e 70 inspiraram outras regiões do mundo com ajuda da mídia televisiva. Ressalta-se aqui que Dança de Rua traz uma característica georreferenciada do seu local de prática, seja no hemisfério norte ou no hemisfério sul. Para Guarato (2020), a dança de rua:

o termo dança de rua serviu para designar um modo de rearranjar outras técnicas e estéticas de dança, oferecendo resultados corporais e cênicos com aspecto borrado, que impossibilitava a vinculação direta e objetiva de seu fazer a outras danças que possuíam técnicas e estéticas delimitadas. (GUARATO, 2020, p. 120).

Sendo assim encontra-se no discurso dos entrevistados que essa dança é uma reorganização de movimentos provindos de diversas outras danças: afoxé, samba de roda, samba duro, lambada, mas também do break, street dance, e discoteca.

Todos os percussores do Swing Baiano aqui entrevistados citaram em algum momento a influência da dança norte americana impressa através dos programas televisivos. Cozido (2020), relembra que seu primeiro contato com a dança se deu com um concurso de dança com o tema “Disco” e/ou “discoteca”, trazido do contexto estadunidense.

“Foi na década de 70. Nos vimos uma matéria de um concurso de dança na Concha Acústica chamado Dancing Day... era um concurso de dança. A gente pensou em uma música que não lembro qual foi, a gente ensaiou do nosso jeito que a gente sabia, mas ali começou a minha primeira conexão com a dança. Aí nós fomos para este concurso, dançamos, obviamente não ganhamos, lógico! Mas ali eu pude ver duas pessoas que me encheram os olhos, era o Ajax Viana e a Melaine Adam, jovem, dançando essas músicas de discoteca que eles dançavam muito bem. E aí ele pegava girava, pirueta,

jogava ela pra cima, pra baixo, e ali aquilo me encantou, o meu contato com a dança assim mais preciso, foi nessa época nesse concurso ao qual participamos.” (COZIDO, 2020)

Nonga (2021), mais jovem que Cozido (2020), já encontrou influências diretas do astro pop americano Michael Jackson. Segundo ele, aos seus 10 ou 12 anos sua maior diversão era dançar com sua vizinha que colocava o seu som na janela e a dança então rolava solta.

Jacaré (2021), da mesma geração de Nonga (2021), também “bebeu da mesma água”; Michael Jackson se tornou sua referência de dança.

A minha primeira experiência com dança, eu não vou me recordar assim, mas eu sempre gostei de dançar e eu acredito que o meu primeiro contato com a dança foi por causa do break, o break, o tortinho, aí depois veio aquela coisa a febre do Michael Jackson, porque antigamente a gente cultivava muito a cultura norte americana né?! Tudo que vinha de fora, na verdade era o que mais nos apresentava né?! Então, eu dancei o que chamamos de discoteca. (JACARÉ, 2021).

Dham (2021) que já pertence a uma geração mais nova de profissionais destoa no seu discurso sobre as primeiras inspirações na dança, o mesmo afirma que seu ícone maior sempre foi Jacaré: “era tudo somente diversão, eu não tinha nem a pretensão de me tornar profissional, mas eu tinha o sonho em ser Jacaré do É o Tchan! Já naquela época! Acho que todo mundo tinha essa vontade!” (DHAM, 2021).

Pertencendo a mesma geração de Dham (2021) eu, autor deste trabalho, afirmo que minha primeira referência de dança foi, igualmente, Jacaré. “Me recordo claramente, eu era terceira série do ensino fundamental e me apresentei em um festival escolar sendo o Jacaré, ao lado de duas colegas mulheres que respectivamente representavam a loura e a morena do Tchan!” (DHAN, 2021).

Deixa-se claro que estes parágrafos anteriores não resumem o Swing Baiano a uma dança com inspirações estadunidenses, não! Apenas é ressaltado que os precursores tiveram como incentivo figuras da cultura americana; visto que no Brasil ainda era escasso homens superando os traços do preconceito a ponto de se tornarem referências midiáticas na dança. É interessante notar que as novas gerações já não precisam ter olhares para referências externas, visto que dentro da sua cultura, da sua cidade se encontram artistas reconhecidos que criam padrões de referência local.

Visto isso, os principais artistas entrevistados enfatizaram bastante a rua como ponto de encontro, palco e território de inspiração do Suingue Afro Baiano. Cozido um

dos principais autores desta dança relembra que mesmo com sua trajetória acadêmica parte de sua formação vinha das festas populares:

[...] Quando eu comecei com King, eu ali estava dentro de uma instituição que era o SESC, a gente fez várias coisas, e quando a gente fez coisas na rua, eu já estava dentro da escola. Fazendo um movimento. Eu não fui para as ruas para eu voltar, entre as aulas, as academias de balé, entre os grupos que eu participei obviamente a gente tinha lavagem do Teatro Castro Alves, a Lavagem da Fundação, a gente tinha enquanto artista, eu comecei a conhecer todo o *métier* artístico, todos os bailarinos mais famosos, que já dançavam e que já faziam todo o trabalho profissional, aí eu fui me engajando na área de dança, participando das aulas, de grupos, mas ainda nada tão rua. A gente só ia para as ruas no final, quando a gente montava alguma coisa para dançar nos blocos afros. (COZIDO, 2020)

De todos os entrevistados Cozido (2020) é o único que possui formação acadêmica em Dança e uma série de especializações; desta forma, ele cita também ter sido o único a trilhar o caminho reverso, de primeiramente ter vivenciado a escola, para a posteriori, buscar as vivências da cultura e dança de rua.

A experiência acadêmica de Cozido não lhe preencheu por completo, o que te levou a buscar e experimentar ao longo de sua trajetória caminhos e influências das danças formadoras da cultura local, frequentando todos os festejos populares contidos na capital baiana.

Nonga (2021) relembra que por questões de oportunidade no âmbito social, cultural e financeiro nunca frequentou escolas de dança, sua formação foi toda através da rua, e da própria televisão. Mas no quesito formação em dança o mestre relembra a sua presença nas festas de largo, ensaios de verão e blocos de carnaval.

Minha opção maior era por dança na rua, todo tipo de festa que tinha eu ia, eu estava colado, lavagem, festa em sítio, em bloco, bloco brother, bloco a barca no Pelourinho, as lavagens ali na faculdade, a lavagem de medicina se tornou um negócio enorme, saiu dali aquela coisa pequena, tocava Unskarai, aquela Banda Marreta, tocava Banda Odara. (NONGA, 2021).

Nonga (2021) também afirma que a dança de rua já existia em outras manifestações populares no estado da Bahia, samba, ijexá, dentre outros ritmos já compunham as festas populares e a rotina das comunidades baianas, segundo o dançarino a explosão do Axé na mídia promoveu a inserção de novos ritmos a dança de rua baiana, já existente.

Tanto que precisou o axé music explodir para poder vir outros ritmos. Já dançava samba reggae, afro e ijexá, não íamos a escola de dança, mas o corpo já falava sozinho, a gente via, de em quando, olhava, já via a galera dançando, “porra, que legal velho!”. E o corpo já pedia né?! A gente observava na televisão o povo dançando. Por mais pouco que a gente via, a gente sempre absorvia, era algo muito natural nessa época. (NONGA, 2021).

Jacaré (2021) também cita suas passagens nas festas populares, que por sua vez viriam a lhe construir um repertório de movimentos para que sua dança fosse desenvolvida.

o que sempre acontecia era, eu ia lá sei lá, no Beco de Gal, chegava no Beco de Gal, era um lugar que tocava samba de mesa, samba duro, samba de partido alto e aí eu ia pro Beco de Gal, chegava lá se tivesse algum cara ou alguma mulher dançando muito legal, eu falava: “ caralho, quero fazer igual!”, então eu vou tentar fazer, e aquela pessoa era que me inspirava, aquela pessoa naquele momento. (JACARÉ, 2021).

Então, o verão soteropolitano já era composto por diversas manifestações populares como sambas de roda, batucadas, lavagens, festas de candomblés, dentre outros eventos. Todos esses já compunham um repertório de movimentos e danças que serviram de base para que todos estes dançarinos aqui citados pudessem construir a dança de rua futuramente reconhecida como Swing Baiano.

Agora entendendo que a classificação desta Dança é: Dança de Rua, recorreremos a entender por que esta manifestação disseminou uma diversidade de nomes dentro de Salvador no decorrer dos anos: Dança de Rua, Swing Afro Baiano, Swing Baiano, Ritmos? Na realidade entendeu-se que todos estes nomes remetem ao movimento de Dança de Rua Baiana (Swing Baiano).

Cozido (2020) não se intitula criador de uma dança, ele afirma que apenas foi um estudioso observador que foi capaz de entender uma dinâmica que vinha acontecendo nas ruas de forma silenciosa. A partir desta observação Cozido nomeia, cria referências e abre novos locais para prática dessa dança.

Obviamente já existia um movimento de dança antes de mim. Na época a visão que eu tive foi buscar o que era da rua e levar para as academias. Que eu vi que estava surgindo um movimento de dança, as pessoas começaram a dançar mais do que antes, o transeunte normal, o folião normal, começou a fazer movimentos que não tinha nada a ver com bloco afro[...] Sendo repetidores daquele movimento, e cada um que ia repetindo ia dando um eco diferente no seu movimento, por não saber o movimento como “aquele” fez. E isso ia gerando uma informação, efeito dominó de telefone sem fio do movimento. Onde cada um ia tentando reproduzir uma coisa que não dava certo e que achava engraçada e ia. E aí eu fui observando que estava ali surgindo. (COZIDO, 2020).

Esta nova proposta foi levada para as academias e aos palcos das bandas de axé como Swing Afro Baiano. No decorrer dos anos Cozido (2020) passou a ter uma agenda intensa fora de Salvador, eram viagens nacionais e internacionais contemplando *shows* de entretenimento, *shows* com bandas, cursos, palestras, puxadas de trio entre outros trabalhos com o Swing Afro Baiano. Essa saída de Cozido

o distanciou um pouco dos trabalhos nas academias e a fim de criar um controle sobre estas o dançarino fez o registro de marca do Suingue Afro Baiano. Sim! Com essa escrita mesmo, baseada na fônica, alterando a grafia da língua inglesa e abrasileirando a palavra.

Para utilização da marca Cozido começou a cobrar taxas aos donos de academias; estes, de visão estritamente mercadológica se recusavam a pagar esta taxa obrigando assim profissionais desta dança a dar novos nomes a esta mesma prática de dança a fim de burlar o pagamento do direito de uso da marca Suingue Afro Baiano. Jacaré (2021) relata sobre este momento:

O nome da dança já tinha! Era Swing de Rua, Swing Baiano, porque Cozido registrou essa dança, eu não sei se até hoje tem esse problema, mas se você chega em uma academia e bota Swing Baiano, você tem que pagar alguma coisa para Cozido, você não pode usar esse nome! Isso teve uma época e não foi à toa que todo mundo começou a botar dança baiana, Dança de Rua Baiana, mas eu lembro que teve esse problema. (JACARÉ, 2021).

Nonga (2021) afirma algo diferente dos diversos, ele afirma que o nome Swing Baiano já era uma expressão popular utilizada, que Cozido adicionou o “Afro” a esta expressão popular e criou o seu registro de marca, no entanto, a expressão Swing Baiano logo foi levada por outros dançarinos como nome de modalidade de dança em academias.

Swing Baiano foi o primeiro nome que eu vi quanto dança de rua, Suingue Afro Baiano ouvi bem depois quando de fato eu vi Cozido registrar para poder dar aula, acho que o nome Swing Baiano era uma coisa assim meio popular, de domínio popular e ele colocou o Afro, que era da área dele, e aí ficou esse nome Suingue Afro Baiano. Ele tinha um estúdio, alguma coisa assim. Já sabia que o Swing Afro Baiano era alguma coisa organizada, já existia alguma coisa de dança organizada. Swing Baiano, todo mundo falava: “dá aula de que? Swing Baiano!” (NONGA, 2021)

É importante salientar que em termos cronológicos Cozido é mais velho e iniciou suas vivências com dança cerca de 10 anos antes de Nonga e Jacaré, lembrando que todos viveram o nascimento do axé e as últimas transformações do carnaval baiano.

Quando Nonga traz essa perspectiva da existência do nome Swing Baiano enquanto “domínio popular” (NONGA, 2021) uma discussão se torna válida nesse momento. A ação de dar às danças folclóricas e populares o conceito de domínio popular não revela o nosso desconhecimento e desvalorização dessas danças? Ou será que isso não é mais uma estratégia de uma sociedade higienista querendo diluir

toda cultura produzida pelo seu povo, validando apenas a produção cultural reconhecida como “erudita”?

O dito “domínio público”, portanto, pode ser visto em certos casos como fruto de uma ignorância nossa, de nós pesquisadores ou representantes da cultura letrada, oficial. Sally Price nos lembra também que muitas vezes, no campo da cultura oficial, se despendem anos de pesquisa e rios de dinheiro para descobrir, por exemplo se determinado quadro é afinal um legítimo Cellini ou apenas uma extraordinária imitação (Price, 2000:150.1). Ou seja, em determinados campos considera-se que vale a pena fazer um investimento para descobrir, para produzir este autor que não é dado; mas no campo da cultura popular se desconhece que é necessário o investimento de pesquisa para poder saber se existe ou não existe uma autoria possível. (SANDRONI, 2007, p. 66).

Nota-se através da fala de Nonga que a tentativa de apropriação desta dança de rua vem desde os seus primórdios, no entanto não se vê nenhuma ação pública que legitime e preserve essa dança. Sugere-se, nesse caso, a busca por um processo de “tombamento”, no qual fique registrado documentalmente o pertencimento comum à sociedade baiana, soteropolitana, dessa dança que se transforma e se amplia diariamente a novos territórios. Segundo Sandroni:

Ao registrar determinados repertórios e manifestações culturais como patrimônio imaterial do Brasil, o Estado brasileiro está também reconhecendo oficialmente (não sem certo paradoxo, aliás) o pertencimento destes bens culturais a determinadas comunidades ou grupos. O paradoxo se deve a que o reconhecimento como patrimônio nacional não têm sido bens com alto grau de difusão no território brasileiro, como se poderia pensar; os textos legais, para-legais e a prática, em vez disso, privilegiam (penso que com toda razão) bens bastante demarcados territorial e socialmente. (SANDRONI, 2007, p. 74).

Reforço que nasci no ano de 1987, ou seja, não pude vivenciar este movimento ocorrido, mas como soteropolitano desta geração afirmo que o nome mais proliferado para se remeter a esta dança foi Swing Baiano, nunca vi nenhuma academia, ou nenhum profissional se apresentar através da marca de Antônio Cozido, Suingue Afro Baiano. Ressalto que no meu primeiro encontro com Cozido, muito tempo antes de pensar em fazer Mestrado, me apresentei ao mesmo como professor de Swing Baiano, e isso já chamou atenção e causou muita surpresa ao mesmo, visto que a maioria dos profissionais da minha geração já se apresenta como professor de Ritmos.

A mudança do nome Swing Baiano para Ritmos se deu nos anos 2000. O *funk* carioca ganha força nacional, e outros ritmos começam a fazer parte das *playlists* de bandas e das academias, com isso sentia-se a necessidade de um novo nome que viesse a representar que aquela aula não se resumisse a música baiana, daí surge o

novo nome de Ritmos. Outro ponto que favoreceu essa mudança foi que músicas de pagode baiano começaram a vir com letras mais pesadas e o preconceito com aulas que continham essas músicas começou a aumentar. Mudar o nome de Swing Baiano para Ritmos era uma questão de sobrevivência, no entanto, também se estabelece um processo de “branqueamento” e elitização desse fazer de dança.

Por fim, trazemos uma outra derivação nominal desta Dança, a Lambaeróbica; nome este que foi adotado pelos estados do sul e sudeste do país.

Cozido (2020) afirma que sempre ocorreu o movimento de dança nas barracas de praia de Porto Seguro, antes mesmo do Swing Afro Baiano, com o movimento da lambada e do zouk. Anos depois grupos de dança de Salvador como Suingue Raça e Troupe Dance levaram o Swing Afro Baiano para lá, já na década de 90, com isso ele não consegue afirmar com precisão de onde surgiu a nomenclatura LAMBAERÓBICA, mas ressalta com muita precisão que o Swing Afro Baiano veio antes, e que Porto Seguro absorveu a dança no lugar da lambada e a cidade, por ser turística e ser próxima ao sudeste, tornou-se um polo de exportação da cultura baiana.

“Já existia um movimento nas barracas de se fazer movimento de dança, mas já estava rolando o movimento do Swing Afro Baiano a muito tempo. Lambada e Zouk era o ponto forte de Porto Seguro, a parte do Axé entrou depois, o Axé Moi, ela entrou depois. Tem até hoje! O Zouk lá é forte até hoje!” (COZIDO, 2020)

Nonga (2021) determina mais precisão sobre o conceito da Lambaeróbica. O dançarino reafirma a fala de Cozido (2020), no entendimento de que Porto Seguro promovia um grande movimento de dança com a Lambada, ritmo que foi sobreposto na *pop music* pelo Axé. Sendo assim, o entretenimento turístico de Porto Seguro migrou da lambada para o Axé Music importando grupos de dança da capital baiana para promover essas ações. O grupo pioneiro nisso foi a Troupe Dance, grupo fundado por Nonga.

As barracas elas, no auge da lambada, a lambada, teve o período dela com Kaoma, aquela banda, e os dançarinos eles tinham que continuar animando a galera e a lambada, era a lambada, por isso o nome LAM BA AERÓBICA, aeróbica de força de movimento, né!? Com a LAMBADA, e aí se criou esse nome lambaeróbica, e aí eu não me lembro, muito bem como se deu essa ida, mas no ano de 97, 98 foi quando a Barrava Vira Sol convidou. (NONGA, 2021).

A Troupe Dance inicia seus trabalhos em Porto Seguro em 1995 e manteve-se até 2014, passando pelas maiores barracas da cidade como: Vira Sol, Axé Moi e Toa Toa.

O acréscimo do sufixo “aeróbica” é um passaporte para que aquela dança invadisse as academias do sul e sudeste surfando a onda das aulas de aeróbica que eram febre naquela época.

Agora entende-se que o Suingue Afro Baiano está aqui classificado como Dança de Rua, e se disseminou pelo Brasil com diversas nomenclaturas, sendo as mais conhecidas: Swing Baiano, Ritmos e Lambaeróbica⁵⁹. Ressalta-se que existem outros nomes mais regionais que remetem a mesma dança aqui estudada, a exemplo de Swingueira, nome dado na região de Alagoas, Pernambuco e Rio Grande do Norte.

2.6 PAVIMENTANDO OS CAMINHOS DA DANÇA DE RUA BAIANA: GRUPOS DE DANÇA

Os grupos de dança tiveram papel fundamental na propagação da dança de rua baiana. Neste tópico será trazido a importância, historicidade e alguns relatos de parte dos principais grupos de dança de Swing Baiano. É importante ressaltar que serão citados aqueles que possuíram/possuem relação direta com os entrevistados desta pesquisa, então, grupos ausentes nessa escrita não se tornam menos importantes.

São diversas as ações de impacto dos grupos de dança, além da preservação e propagação do Swing Baiano. Estes grupos têm papel social, cultural, político e humano. Grande parte desses acabam sendo complementos da formação pessoal de seus componentes que muitos não possuem estrutura familiar e/ou social, e encontram nos grupos de dança um apoio e uma possibilidade de evolução na vida, através do que acreditam, neste caso: a dança.

É importante ressaltar que além dos grupos de dança em todo contexto houve formação de outros manifestos coletivos de dança, porém alguns eram temporários para atender algumas demandas específicas como o carnaval, após os festejos esses coletivos se desfaziam. Reconhecendo a importância e percebendo que essas uniões temporárias favoreceram o desenvolvimento e formação de grupos de dança se faz necessário ressaltá-los nesse trabalho.

⁵⁹ Na minha experiência como profissional das danças de rua soteropolitanas, embora o termo lambaeróbica, esteja mais conectado com os circuitos comerciais turísticos e das academias, são tratadas como sinônimos entre o público sudestino.

Na maioria das vezes os grupos eram formados por pessoas do mesmo bairro e/ou pessoas que se encontravam nas festas com o mesmo propósito de dançar.

No início da década de 90 um grupo foi formado com caráter temporal, apenas com a necessidade de atender uma demanda para o carnaval. A formação era uma espécie de “catado” de dançarinos que ensaiavam naquele momento para buscar tirar uma grana extra. Segundo Cristiano Rodrigues (fundador do Suingue Raça), o nome do Grupo Farol foi dado por Carlinhos Brown que contratou 4 desses dançarinos para fazerem puxadas no bloco da Timbalada, e Farol significa quem dá o horizonte, quem guia. (Burak, 2016, p. 26)

O Grupo Farol devido ao seu caráter temporal não se tinha uma identidade pronta, poderia ser apenas mais uma reunião de amigos, no entanto sua importância foi reforçada pois através do Grupo Farol foi originado o Suingue Raça, o primeiro grupo definitivamente assumido como grupo de Dança de Rua Baiana.

Grupo fundado em 1997 por Roberto Mesquita, Cristiano Rodrigues e Marcos (BURAK, 2016), com o apoio e conceito dado por Antônio Cozido, o grupo veio com a junção do Suingue (provindo do Suingue Afro Baiano de Cozido) e o Raça (provindo da equipe, da galera, de Roberto Mesquita). Raça também reforça a identidade racial dos seus participantes.

Existia o Grupo Farol, logo depois da saída dos meninos Cristiano, Roberto, esses que já eram meus alunos, começamos a montar a ideia do Suingue Raça! Eles trouxeram a proposta, como eu tinha o Suingue e eles tinham a Raça, nós transformamos em Suingue Raça! (COZIDO, 2020).

O grupo certamente é/foi um dos maiores formadores de professores de Suingue Baiano, em sua grande maioria composto por homens negros de média ou baixa renda que se dedicaram não só aos palcos, mas também como professores de Suingue Baiano em academias. O exemplo vem da liderança de Roberto Mesquita que como fundador, coreógrafo e gestor dos ensaios sempre atuou como professor dessa dança.

O Suingue Raça já prestou serviços e teve integrantes participando de grandes bandas do cenário musical baiano como: Tchan, Parangolé, Leva Noiz, Banda Caldeirão, Timbalada, dentre outras bandas.

O Suingue Raça teve diversas turnês pelo Brasil e parte dos seus componentes alcançaram palcos estrangeiros. Outro grande marco do grupo foram as suas turnês em Porto Seguro. A cidade sempre foi vista como maior vitrine da música baiana para

o Sudeste, visto que grande parte dos turistas vem de lá e as aulas de Lambaeróbica / Swing Baiano, fazem parte do roteiro turístico.

O Suingue Raça teve suas atividades encerradas com a debandada dos seus participantes para a Fitdance onde Roberto Mesquita foi convidado a participar como diretor coreográfico e fez parte da fundação do programa de dança, sendo assim o grupo se viu na obrigação de encerrar as suas atividades. Em 2021 após alguns problemas internos na Fitdance e a expulsão de alguns componentes ex Suingue Raça da equipe show da Fitdance o grupo Suingue Raça foi reativado e hoje retoma suas atividades nas redes do Youtube e Instagram postando semanalmente novas coreografias.

Pouco tempo depois surge mais um grupo assumidamente praticante da Dança de Rua Baiana, a Troupe Dance. O grupo fugiu um pouco à normalidade, sua formação não se deu por amigos de bairro, mas por amizades que se formaram a partir da dança nas quadras do Olodum. Sim! Pode-se dizer que a Troupe surgiu na quadra do Olodum, mas até então eram homens que frequentavam o ensaio com o compromisso de dançar e ser feliz. Depois de algum tempo aquele coletivo foi apelidado de “Turma do Puxa” pelos cantores do Olodum.

O grupo foi formalizado em 1997, a partir de um convite para trabalhar na micareta de Fortaleza com a Banda Cheiro de Amor, para que o trabalho fosse fechado era necessário ter o mínimo de profissionalismo, ou seja, ao menos um nome para que o grupo fosse apresentado.

A troupe dance, surgiu depois de muitos anos de puxada, de tudo, de vários blocos, a galera vendo a gente animando, aquela galera na quadra do Olodum, depois do Sapotizeiro, a gente foi para Tereza Batista. Aí a gente teve um brother meu, um amigo meu que se chama Joel, Joel Santos, Jojoba, mestre Jojoba, e aí Jojoba teve um convite de um cara de Fortaleza: “rapaz, Cheiro de Amor, tem uma galera não, para poder animar?!” , e Jojoba me faz o convite: “Rapaz, o cara quer levar vocês aí, como é?! Para Fortaleza, vai colar, vai descer?”; mas como é que vai rapaz?! Jojoba diz: “o cara vai alugar uma Topic, botar uma merreca, é para descer!”. Rapaz, foi a viagem mais divertida das nossas vidas, e aí pronto. Foram dez homens: Eu, Tenente, mestre Marquinhos, Celso, uma galera que foi! Dez homens de preto dançando no bloco, Cheiro de Amor em Fortaleza! Quando nós passávamos nos circuitos, parecia que éramos as celebridades, Michael Jackson, muito bonito, fazendo as puxadinhas, dançando com a galera, a galera acompanhando, e aí surge a Troupe Dance! (NONGA, 2021).

Nonga já tinha um papel de líder na organização da “Turma do Puxa”, e ele se incumbiu de selecionar o grupo e decidir finalmente qual o nome seria dado ao grupo.

Joel falou: “Nonga, tem que ir com o nome!”, aí eu disse, Nonga e sua Troupe, Nonga e sua galera... “rapaz bote dance aí”. Troupe significa uma galera de teatro né?! Troupe significa isso! Troupe de teatro, tanto que o troupe era T R U P Y, mas depois das pesquisas eu vi que o nome francês, Troupe, aí ficou Troupe Dance. (NONGA, 2021).

Segundo o fundador da Troupe Dance eles foram o primeiro grupo de dança de rua da Bahia, e a ida da Troupe à Fortaleza serviu de inspiração para que outros grupos viessem a se assumir como grupos de Swing Baiano.

Tinha um grupo de Binho, quando Binho soube do sucesso da gente em Fortaleza, aí se criaram outros grupos, eu lembro que vieram outros grupos. O grupo de Binho mesmo que ficava era Ginga de Rua! Um grupo que Binho dançava com uns quatro caras de Pernambués, aí logo depois era o grupo de Roberto que antes de Suingue Raça, acho que era Suingue de Rua, depois mudou para Suingue Raça, se eu me lembro bem! E aí de lá para cá, eu comecei a ver muitos grupos, até então eu não sabia que tinha grupo de dança na nossa pegada, no nosso estilo de dança de rua, de animar, de fazer entretenimento. (NONGA, 2021).

O Mestre Nonga ainda rememora que a formação do grupo desde o início se deu por pessoas que acreditavam naquela dança, naquela energia proposta nos ensaios do Olodum e, naquele momento, tudo era por prazer sem interesses financeiros.

Dessa galera de rua os primeiros que eu convivi são: Capitão América, Tenente, Binho, Jojoba não dançava, ele frequentava, era aquele frequentador, mestre Sérgio, mestre Sérgio foi também! Jerah, Celsinho, Marquinhos e Léo, toda a galera que frequentava e curtia a dança. A galera curtia, dançava com a gente, a gente foi chamando. Colou dançava, a gente chamava! “colé véi, vai colar com a gente?”. Colava com a gente, a gente chamava para fazer evento! Então essa galera que foi, foi convidada. (NONGA, 2021).

Todos esses nomes citados provinham de bairros completamente diferentes: Pituba, Itapuã, Liberdade e Pernambués, como as puxadas eram sempre improvisos os ensaios semanais não eram ainda necessários e as coisas aconteciam, e, segundo Nonga, depois do primeiro trabalho realizado as coisas naturalmente foram mudando.

Nessa época era mais puxada, não precisava ter um centro coreográfico organizado, era aquela coisa de 1,2,3, bate palminha e muita energia! A gente não se apegava a contagem, a gente se apegava ao ritmo, à batida, fazia os movimentos, via que cansava, foi pra lá, foi pra cá, batia! E ia de acordo com o que a música estava falando, se a música falava “vai pra lá, vai pra cá, subiu, desceu” a gente fazia também, ne!? Mas já existia algumas dancinhas, mas a galera antigamente não se apegava a dancinha não! (NONGA, 2021).

Em seguida a Troupe Dance é convidada para seguir para Porto Seguro nas altas estações. Porto Seguro, primeira capital do Brasil além do turismo histórico sempre teve muito forte o entretenimento antes da década de 90, já com

apresentações e campeonatos de lambada e zouk. Entendendo a tendência de crescimento do axé music, empresários levaram a Troupe como grande novidade nas barracas de praia.

Porto Seguro, 97, 98, Barraca Vira Sol, equipe Jerinha, Binho, André PT, Fabrício, foram os primeiros a chegar lá pela Troupe, eu e Tenente pelo lado de cá, e foi aonde aconteceu o grande auge, Gera Samba! As barracas elas, no auge da lambada, a lambada, teve o período dela com Kaoma, aquela banda, e os dançarinos eles tinham que continuar animando a galera e a lambada, era a lambada, por isso o nome LAM BA ERÓBICA, aeróbica de força de movimento, né!? Com a LAMBADA, e aí se criou esse nome lambaeróbica, e aí eu não me lembro muito bem como se deu essa ida, mas no ano de 97, 98 foi quando a Barraca Vira Sol convidou. Aí era trabalho, hotel, cachê guardado, tudo direitinho! A dança começou a ser valorizada, alta temporada lá, depois voltava para Salvador. (NONGA, 2021).

Então as experiências como o Fortal e as temporadas em Porto Seguro trazem para o grupo a necessidade de se profissionalizar cada vez mais, e Nonga relata então a necessidade de se entender as demandas de mercado e preparar o grupo para que pudessem atender cada uma delas.

[...] as pessoas pediam “posso ir ensaiar?” eu dizia venha, a gente ensina a sala, claro que ali se destacava uns, outros não, iam por hobby, por gostar ,as vezes ia e não voltava mais, começavam a trabalhar, uma série de coisas! Mas, na época da Troupe a gente começou a ver que depois de Porto Seguro o mercado começou a exigir sim, qualidade, perfil, disciplina, ética, tudo isso, então aí sim a gente começou a fazer um grupo fechado porque não dava para todo mundo, e dinheiro! Você não ia conseguir empregar dez pessoas para trabalhar, depois de Porto Seguro sim! As coisas começaram a andar e a gente começou a fazer todo tipo de trabalho, tínhamos tequileiros, animador, professor, a gente fazia muita formatura e assim, a gente não tinha noção de como a vida dessas pessoas foram transformadas com a dança. (NONGA, 2021).

Nonga sempre foi o responsável pela direção artística da empresa, sua relação sempre foi direta com os dançarinos e sempre chamado de Mestre se tornou unanimidade, todos, inclusive o autor deste trabalho o tem como um verdadeiro pai, um agente transformador na vida de cada componente de tal grupo Porém além dele existem mais dois sócios, Binho e Tenente que trabalhavam sempre na parte comercial e traziam, por sua vez, muitos olhares enviesados do mercado que interferiam diretamente no trabalho de Nonga. A fala acima citada sobre “perfis” de mão de obra expõe um pouco disso, visto que a Troupe Dance sempre foi vista como um grupo de maioria branca, com perfil de classe média e corpos atléticos, certamente um perfil bem diferente da sua primeira formação, na qual se tinha quase uma totalidade de componentes negros. Em minhas vivências dentro do grupo pude presenciar inúmeras vezes que o padrão estético do dançarino foi por muitas vezes

mais importante que a técnica de dança ou presença de palco. Chamava atenção, por exemplo, como o grupo sendo o primeiro grupo de dança de rua baiana, na capital onde todo o movimento surgiu se empenhava em alugar apartamento e manter dançarinos provindos de outros estados como Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo. Sim, por algum tempo tiveram o investimento para manter dançarinos com perfis estéticos eurocêntricos a fim de atender essa suposta demanda de mercado.

O trabalho foi cada vez mais reconhecido e a Troupe buscava se tornar cada vez mais profissional, assim como Antônio Cozido se preocuparam em fazer registro de marca, montar um escritório, criar um CNPJ.

Tudo partiu da profissionalização da mão de obra, aí a gente teve que abrir um escritório, abrimos um escritório virtual na avenida ACM, porque a gente precisava de CNPJ, empresa, tudo direitinho, e aí o mercado se abriu, mão de obra de bandas, coreografias, passar nota fiscal, e aí a gente sentiu essa necessidade quando a coisa cresceu! (NONGA, 2021).

Depois de formado o grupo seguiu trabalhando em eventos, micaretas, bandas, logo os fundadores Binho, Tenente e Nonga começaram a viver exclusivamente da dança, e o fundador do grupo lembra que o caminho não foi fácil, mas que o reconhecimento profissional veio sendo dado ao longo do tempo. Um dos maiores prêmios adquiridos da Troupe foi o prêmio do Festival Internacional de Dança.

A Troupe Dance em, 2001, 2002, não me lembro muito, mas foi quando nós ganhamos o segundo Festival de Dança, nós ganhamos em primeiro lugar, competimos com vários grupos bons, e nos dali em diante, conquistamos o primeiro lugar, nós tiramos 10 com todos os diretores que estavam lá e teve um da Bolívia que não deu, e nós fomos questionar ele porque ele não nos deu, ele fez: “aprenda uma coisa na vida, o seu 10 a gente sabe que teve, mas a gente precisa dar um 9 porque senão você nunca chega a eficiência, a ser prático, a ser bom”, e aquilo eu levo até hoje para vida! Foi um festival que teve, Festival Internacional de Dança, até hoje eu tenho esse troféuzinho lá em casa, tá guardadinho, aqui em Salvador, no Centro de Convenções, Teatro Iemanjá! (NONGA, 2021).

A Troupe também foi pioneira no empreendedorismo em torno da dança, seu principal produto de venda eram as fitas de vídeo que logo viraram DVD's, tudo era pensado prioritariamente para o mercado e Porto Seguro. As bandas investiam entre R\$ 1.000 a R\$5.000 mil reais para pôr no DVD uma música coreografada. Esses DVD's eram vendidos em Porto Seguro em um pequeno ponto de vendas e também os dançarinos vendiam por uma comissão de R\$5 a R\$10 reais cada por DVD. Além disso, eram vendidas camisas e *souvenirs* diversos que estampavam a marca do grupo.

O grupo também passou a atender bandas com clipes, coreografias, e preparo de palco, como: Cheiro de Amor, Psirico, Ivete Sangalo, Parangolé, Léo Santanna, Leva Noiz, dentre outras dezenas de bandas. Além disso a Troupe formou dançarinos que fizeram parte do corpo de baile de bandas como Ivete Sangalo, Cheiro de Amor, Psirico, Parangolé, Leva Noiz, Forroço, dentre outras.

Infelizmente assim como o Suingue Raça no ano de 2013, a Troupe Dance encerra suas atividades para fundar a Fitdance junto com Fábio Molejo (ex integrante do grupo) e com o Suingue Raça (através de Roberto Mesquita). Atualmente os fundadores da Troupe, Tenente, Binho e Nonga são sócios do programa de dança Fitdance e para se entrar no negócio uma das condicionantes foi o encerramento das atividades do grupo.

O Axé Music já estava já começando a mostrar seus sinais de fraqueza, de tudo, já começando a dar uma baixa, e fomos convidados no ano de 2013, finalzinho para 14, a criar um projeto, um programa, que fosse de aula, que fosse organizado, e aí Fábio convidou, a mim, a Tenente e a Binho, só que esse projeto fomos com vários dançarinos conhecer ali no Edifício Capeme, foi apresentado a todo mundo o projeto, o projeto enorme que a gente não tinha dimensão e aí se coloca o nome, qual vai ser o nome?! Troupe Fit, Fit Troupe, como é que ia ser? E se achou nesse liquidificador o nome Fitdance. (NONGA, 2021).

2.7 VIVÊNCIAS EM BLOCOS AFRO

Quando Cozido (2020) trouxe o termo “afro” ao nome de sua dança, foi no intuito de referenciar de onde vinha todo aquele conjunto de movimentos, remetendo-se ao conceito de diáspora, presente na dança de rua baiana. Como já dito, o artista teve seu primeiro contato aprofundado com a Dança através de Mestre King, o qual desenvolvia a Dança dos Orixás como proposta, além disso, Cozido (2020) via seu repertório crescendo a partir das suas relações acadêmicas e de suas relações com as manifestações populares.

“Com o Ara Ketu eu fazia parte de um grupo de dança chamado, só de homem! Chamado Frutos Tropicais, foi a última versão dos Frutos Tropicais. Vários bailarinos da Bahia, já passaram por várias formações dos Frutos Tropicais. Então, Ninho que era um dos donos do grupo, Frutos Tropicais, ele me chamou que eu fui levado por outros bailarinos [...]a gente, como ele tinha um vínculo forte com o Ara Ketu, ele levou a gente para fazer uma, uns ensaios lá com o Ara Ketu e fazer o carnaval! E foi feito isso, então a gente fez uns dois anos a puxada do bloco Ara Ketu, através do Ninho, então eu comecei a me inteirar e ter contato com os blocos afro! Porque até então eu não tinha nenhum contato com bloco afro, eu comecei porque envolvido com a dança eu fui tento contato com pessoas que tinham contato com o bloco afro, aí eu comecei a me inteirar.” (COZIDO, 2020)

Já com muitas experiências na faculdade de Dança e com uma boa bagagem construída o artista relata que seu primeiro contato dentro de um bloco Afro veio junto ao Ara Ketu através do grupo Frutos Tropicais, composto apenas por homens negros que também faziam puxadas dentro das cordas.

Nonga também teve uma relação com bloco afro, no início uma relação tímida, apenas por prazer. As quadras do Olodum se tornaram seu lugar de diversão.

Dos blocos afro eu não participava, com balé afro, essas coisas assim, não! Eu via admirava, gostava do ritmo, mas bloco afro... a única coisa que eu fazia era dançar no Olodum, fazer puxada com as músicas no Olodum, mas bloco afro me si, não me lembro de ter dançado não! (NONGA, 2021).

O dançarino teve poucos contatos com ambientes de formação em dança, seu contato veio de fato da rua e seu depoimento acima ainda transcreve a forma leve e sutil com a qual encarava a dança até aquele momento. O primeiro contato de Nonga com o Olodum partiu de um amigo que o chamou para curtir o ensaio; eram só amigos indo se animar em uma festa que vinha ganhando visibilidade com o sucesso da música Faraó, recém-lançada pelo Olodum.

O Olodum eu fui convidado por Mestre Sergio, nas terças feiras, a benção do Olodum. Mestre Sergio me chamou: “vumbora lá Mestre Nonga conhecer o Pelourinho, é massa” – ainda era lá no sapotizeiro, ali naquele Teatro Miguel Santana, rapaz eu fui uma vez e nunca mais deixei de ir, era o ensaio fechado, não era o domingo não! Era aquele que era pago, e aí eu chegava cedo lá! Trabalhava, fazia tudo, mas minha terça feira era de lei! Conheci Cabeça lá, que fazia puxada, era um rastafari que ficava animando a galera, coleí com ele e de lá para cá foi só alegria! Ele já dançava lá, esqueci até o nome dele, era um rasta gente boa. Ele era do Pelourinho, morava no Pelourinho e fazia as danças, já tinha a tradição dele lá. (NONGA, 2021).

Foi no Olodum que Nonga teve contato com Cabeça, morador do bairro que já realizava na quadra do bloco as puxadas que envolviam o público que ia curtir o ensaio. Ali Nonga teve seu primeiro contato com o conceito de puxada de carnaval.

Nonga nunca escondeu que sua relação com o Olodum foi baseada no sentimento de amor, para o mesmo era algo inexplicável. Ele organizava sua vida pessoal e profissional para que pudesse não faltar as terças do Olodum, e o amor se tornou cada vez mais forte a ponto de que esses encontros com a banda passaram a se expandir para outros eventos, mesmo que privados. E o que chama mais atenção é que a relação até então não era profissional, era pelo prazer em dançar pela banda, no chão, ressaltando que não existia acesso aos palcos nesse momento, o dançarino ainda fazia suas puxadas no solo junto ao público.

Eu não fui convidado pelo Olodum, primeiro eu ralei, comecei a dançar lá embaixo no Sapotizeiro, a gente dançava de 7 as 10h, não sei como conseguia, era o “amar”, quando você ama, você não cansa, a gente ficava animando a galera até.... Ai depois veio, né?! A galera dançava, era Jauperi, Pierry Onassis, Lazinho, Tânia, muito bom, lá no Pelourinho, Teatro Miguel Santana. Aí comecei lá, toda terça feira ali, daí, todo lugar que tinha uma lavagem, um Olodum, eu estava colado. Lavagem, tinha Olodum, eu ia! Festa tinha Olodum, eu ia! Tava colado! Comecei a fazer lavagem de faculdade, animar faculdade, animar shows, todo show de banda eu ia, começava a descer, e aí o bicho pegava! Nesse momento por amor, por hobby. A minha dança começou como hobby! (NONGA, 2021).

A presença de Nonga se tornou tão recorrente e marcante que logo passou a ser visto praticamente como componente da banda. Isso ao menos o proporcionou economizar nas entradas dos eventos, o que já colaborou bastante com ele.

O Olodum ia tocar, eu ia, eu comecei a pegar moral com a banda, com os caras, aí sim!!! Eu chegava lá naquela pegada nossa: “mano deixa eu entrar aí, como é que é? E aí?”. E lá nas terças feiras também chegou uma época que eu comecei a ir tanto que o cara já nem cobrava mais. “a os meninos da dança!”, é nego! Era uma loucura, filas e mais filas, turista pra caramba, o auge do samba reggae. (NONGA, 2021).

No Olodum Nonga (2021) teve seu contato com um coletivo de dançarinos que futuramente lhe proporcionou formar o seu grupo Troupe Dance.

E aí de lá eu conheci Cristiano, apelidado como Cristiano Orelha, aí veio Capitão América, Glaubert, Cristiano Bombom, até então não existia grupo, aí eu coloquei o nome, Turma do Puxa, Turma do Olodum, vários nomes, e ficou Turma do Puxa do Olodum. E aí eu consegui a roupa do Olodum, uniforme pra todo mundo poder dançar, tentava formar um grupo, mas era muita gente, todo mundo ia, aí teve a época que eu consegui colocar todo mundo de Olodum, camiseta, shortinho verdinho, bonezinho do Olodum, quando a gente organizava, foi aí que eu comecei a tomar a frente, ser coordenador dessas coisas, organizar, aí eu vi, pode ser uma coisa boa! Mas tudo por amor, sem fins lucrativos, todo mundo trabalhava, estudava, e nossos dias de terça feira era de lei. (NONGA, 2021).

O Olodum certamente foi o “chão” formador de Nonga, ali pode entender mais da dança popular baiana e a partir da visibilidade que lhe foi dada no bloco relações profissionais começaram a surgir, inclusive, foi através de um desses contatos que surgiu a necessidade de se criar a Troupe Dance.

Ainda na entrevista Nonga expõe que muitos dos futuros dançarinos de Swing Baiano já se encontravam nas quadras do Olodum, afinal dali também já se percebia a união de outros dançarinos que futuramente vieram a compor outros grupos como o Suingue Raça.

Tenente, André, Pierry, a galera do São Caetano, Mestre Serégio, Cristiano Bombom, todo mundo descia, mas aí cada um ficou com sua galera, sua

turma, eu me juntei com Tenente, Cristiano sempre colou com os caras, com Roberto, com Capitão América. (NONGA, 2021).

Contemporâneo de Nonga, Jacaré (2021) tem uma experiência bem parecida com o bloco afro Olodum. Jacaré (2021) passou a frequentar os ensaios depois que o Olodum ganhou visibilidade através do sucesso musical Madagascar.

Eu só fui começar a curtir o bloco afro lá pros meus 16, 17 anos, porque antes eu curtia muito mais o House e o Disco, eu ficava muito mais no House, no Disco, na Lambada, no Samba Duro, depois que, eu acho que foi logo quando lançou o LP do Olodum, Egito Faraó Madagascar, que é só percussão e voz, que eu comecei a ver o que é o Olodum, aí começou o Afro assim, eu fui conhecer o Muzenza, eu fui conhecer o Malê Debalê, eu fui conhecer o Ilê Ayiê. (JACARÉ, 2021).

Em entrevista, Jacaré (2021) afirma que depois que o Olodum conseguiu entrar no circuito comercial musical os ensaios do bloco começaram a ser altamente frequentados por modismo: *“Antes eu conhecia cá em LP e outras pessoas me mostrando, frequentar os ensaios só quando virou moda mesmo”* (Jacaré, 2021). É neste cenário que o dançarino começa a se unir com novos pares e juntos começam a compor grupo de dança, no primeiro momento o Grupo Farol que veio com caráter temporal até a formação do Suingue Raça.

Eu ia pra os ensaios do Olodum, eu ia com vários amigos, mas os que começaram foi eu e Binho, que hoje ele se chama Mestre Binho [...]tem um grande amigo meu, Porquinho, e quando eu cheguei no ensaio do Olodum eu lembro que eu vi o Cabeção Rasta, lá em baixo perto da percussão era a percussão, eu lembro que o Rasta Cabeção, eu não lembro o nome dele, e dentro do teatro Cristiano do Swing Raça e Capitão América puxando, ai eu tentei ficar no teatro mas eu queria ver a percussão, queria ver Neguinho do Samba, queria ver Lazinho cantando, queria ver Pierry Onasis, queria ver Ene Veneno, então fui lá para fora, só que lá fora o único espaço que achei foi em cima do muro, e ai, eu, Porquinho, Binho começamos a fazer e depois se juntou Glaubert e Cristiano Chicabom, que depois Glaubert, Cristiano Chicabom e Capitão América viram Bragadá, a gente ainda cria um grupo chamado Farol, eu, Capitão América, Capitão América na verdade dançava pro Bloco Pneu e aí chamou eu, Roberto Mesquita, chamou Glaubert e chamou Pierre e Cristiano, e aí a gente foi dançar no bloco Pneu, e a gente montou um grupo de dança Farol, mas foi específico para o carnaval. (JACARÉ, 2021).

O relato de Jacaré elucidada muito bem como era a composição dos ensaios com foco nos dançarinos, que até então frequentavam o evento no intuito de dançar, sem maiores compromissos profissionais. Nota-se que todos se conheciam, mas que cada grupo se habitava em um determinado ponto como uma espécie de local marcado.

“esses ensaios do Olodum eu ficava lá em cima dançando juntamente com Cristiano, com Glaubert, com Binho, com Porquinho, chamava muita atenção porque eram negões grandes e dançando, aquela porra, mexendo a cabeça e o corpo, Roberto também dançava junto, depois o Cabeção sumiu, foi para fora do Brasil, aí quem ficava lá em baixo era Nonga, e eu falava: “Nonga e

os seus Nonguetes!”, que Nonga tinha uma galera, porra, o carisma de Nonga é incrível, é incrível, Nonga tem um carisma que era incrível, puxando aquela ala lá em baixo, mas eu nunca fui lá para baixo, ai ficava Nonga, Tenente, ficava Crisitiano um branquinho, a irmã de Nonga Simone, mas ficava uma dança, puxava uma galera boa, e eu ficava sempre cá em cima. (JACARÉ, 2021).

É neste cenário desenhado que Jacaré (2021) teve a sua grande virada e foi através da visibilidade adquirida no Olodum que o dançarino recebeu o convite para dançar no Gera Samba passando a ter uma vida profissional na dança. *“Foi inclusive por causa dessa dança lá de cima, o Beto Jamaica me viu e me chamou para dançar no grupo.”* (JACARÉ, 2021).

De fato, o Olodum se tornou vitrine e ponto de encontro daqueles que já praticavam a dança de rua sem grandes pretensões profissionais. Dentro da quadra grupos de dança foram formados, trabalhos foram conquistados, e tornou possível que dançarinos de rua, sem perspectiva ou formação acadêmica viessem a ganhar espaço no mercado do entretenimento. Afirmo que o Olodum se tornou o grande responsável pela nova geração do Swing Baiano, a partir desse movimento amantes desta dança puderam alcançar o caminho para vida como profissional de Dança. Uma curiosidade é que o bloco abriu a possibilidade e o espaço, mas que de fato os dançarinos nunca tiveram relação profissional direta com o Olodum. Mas uma relação de respeito entre as partes possibilitou que as puxadas ganhassem novos horizontes.

Dham pertencente a uma geração mais nova não teve contato direto com blocos afro, mas declara que no seu processo de formação a dança destes blocos está contida e ele leva nos seus cursos e suas aulas a perspectiva de repetição, multiplicação e propagação dos conceitos e movimentos provindos dos blocos afro: *“Então dentro dessa dança eu trago justamente essas raízes que é a Dança de Simbologia dos Orixás, que a Dança dos Blocos Afro que são danças populares que é o Arrocha, que é o Pagode, que é o que o nosso corpo dança!”* (DHAN, 2021).

É importante lembrar que Dhan tem formação na Funceb, o Swing Afro Baiano foi seu tema no trabalho de conclusão de curso e dentro da instituição danças populares e afro-diaspóricas fazem parte da grade curricular, o que compõe ao dançarino o entendimento teórico e prático das movimentações utilizadas dentro dos blocos afro, além disso, tem no seu currículo passagem no Balé Folclórico, instituição de referência no quesito de danças afro-brasileiras. Percebe-se neste contexto uma diferença bem grande nas relações entre os dançarinos de rua das gerações primárias

e das atuais. Com isso se faz necessário dar poder de fala ao artista e professor Dhan nesse tópico do trabalho, pedindo para que o mesmo conceitue essa relação entre os blocos afro e a sua presença como dançarino de rua.

as pessoas não reconhecem, muitas das pessoas não reconhecem o Swing afro baiano como uma dança Afro Diaspórica e tem tudo a ver porque o Swing Afro Baiano, ele tem essas características, ele parte dessa base, e a gente faz justamente isso, a Dança dos Encantos do Orixás, a simbologia, tem a dança que favoreceu muito para que esse movimento acontecesse que é a dança dos Blocos Afro, que são as alas de bloco afro, as quadras principalmente dos blocos afro, principalmente do Olodum, que aí a gente tem as referências que você já trouxe, que é muito importante falar! Que era Capitão América, Careca, Cristiano, que faziam, que tinham o olhar para que essa dança virasse uma dança de entretenimento, trazer as pessoas para aquele lugar, que era visto até como local marginalizado, se abriu até esse espaço para que as pessoas pudessem mostrar um outro lado do que acontecia naquela quadra. E as pessoas começaram a trazer as suas experiências e vivências particulares dentro do que eles propunham ali dentro, que era juntar justamente povos, juntar povos, e fazer com que a galera entendesse um novo movimento que tá ali! Só que dentro da escola eu sentia essa falta de dança! (DHAN, 2021).

Eu, escritor deste trabalho e dançarino de Swing Baiano formado pela Troupe Dance tive a oportunidade de vivenciar as puxadas nas quadras do Olodum. Dentro da Troupe Dance era uma espécie de batismo levar os novos integrantes aos ensaios e apresentar ao neófito como funciona a dinâmica das puxadas. Afirmo que na minha prática profissional dentro do grupo ainda não tinha vivenciado as puxadas e seus improvisos, já venho de uma geração que se prende a coreografias e o padrão de movimento passado, naquele momento coreografias mais simples, que buscassem ter a participação do público, afinal essa sempre foi a identidade da Troupe Dance, mas isso fugia bastante o conceito das puxadas.

Então às terças, os integrantes da Troupe tinham acesso livre, sem nenhum custo ao ensaio, e lá iríamos fazer as puxadas em sua grande maioria para os turistas, me recordo que algumas coisas me causavam estranheza. Primeiro era o fato de dançar no chão, minha geração já vinha com o desejo de compor o palco da banda, estar no chão para alguns dançarinos chegava a ser desrespeitoso. O segundo momento era perceber que não existia um roteiro, as combinações de movimentos vinham com a contagem sempre de 8 em 8, movimentos simples com a intenção de tornar a dança acessível a todos, inclusive aqueles turistas que nunca tiveram contato com a música baiana. No final tudo dava muito certo; o ensaio era altamente divertido, todas as terças eu saía com novas combinações e sequências de movimentos na cabeça e ali tive relação com uma nova proposta de dança dentro do que eu já fazia.

De fato, o conceito de puxadas ainda faz parte de minha carreira quanto professor de dança, em momentos como aquecimento de aula, primeiro contato com o público e/ou lecionar para pessoas que nunca tiveram vivências com a minha dança.

Ainda hoje alguns componentes das antigas gerações do Swing Baiano repetem os gestos de frequentar os ensaios do Olodum e realizarem as suas puxadas. Assim como, também muitos deles frequentam os ensaios da Timbalada com a mesma proposta.

2.8 CONCURSOS DE DANÇA DE RUA

Em um futuro mais recente, a partir dos anos 2000 as novas gerações começaram a ter acesso a dança de rua baiana através de concursos de dança e eventos que acontecem, em sua grande maioria, dentro das comunidades. De todos os entrevistados quem teve a oportunidade de vivenciar isso durante seu processo de formação foi Dhan Imperador.

Eu conceituo essa dança como Dança de Rua da música baiana, porque dança de rua da música baiana?! Porque é a dança da rua! A gente não dança, a gente enquanto soteropolitano a gente não só dança as músicas que tocam aqui na Bahia, a gente sofre com outras musicalidades, outros ritmos de outros campos territoriais. Então isso vem porquê!? Porque muitas das vezes a gente vem da ascendência da música do carnaval e a música do carnaval por muito tempo era aquela música que tocava aqui! Hoje já não é mais! E é o que se toca na atualidade e o corpo baiano ele vai! Ele vai junto e então, eu digo que é a Dança de Rua Baiana, e é justamente nesse seguimento, o que toca a gente dança! Nosso corpo ele é universal, mas a gente tem que preservar as nossas características que hoje estão se perdendo, a gente tem que ter um olhar muito crítico justamente para isso, para que a gente não perca as nossas bases e referências! (DHAN, 2021)

O dançarino sendo de uma geração mais nova já percebe que a dança de rua ultrapassa o conceito de danças baianas, axé music, para atender um estado de dança de um corpo inspirado na historicidade baiana. Essa noção nos leva para dois polos quase opostos. O primeiro é perceber que esta dança se distancia do aprisionamento da música carnavalesca baiana, e o outro é perceber que para se representar esta dança é necessário se fundamentar em movimentos e inspirações da matriz afro-baiana, o que aponta uma necessidade de preservação e valorização da cultura local.

Dhan (2021) traz na sua entrevista que os concursos em festa de largo lhe fizeram enxergar a dança com menos preconceito.

Quando eu saía, por exemplo, festa de largo, tinha um concurso de dança, então aí eu via um grupo de dança, meus olhos brilhavam!! E tinha aquela parada que por muito tempo, teve até uma música que a gente pode falar aqui, que o homem que dançava era “mexe cu”, lembra?! Então isso daí foi um peso, eu fiquei: “caralho, eu vou ser chamado de mexe cu! Eu não vou dançar, não vou dançar!”. Então eu conseguia ver, era: Swingart, Dance Brasil, eram vários grupos assim, tinham Os Putões, tinha vários grupos que agora não vem a minha mente assim, mas, o interessante era a proposta, o amor que eles jogavam naquilo, as movimentações, os pagodes, a evolução, aí tinha técnicas de balé, de jazz ali dentro, então é um corpo vivo, com a dança de rua mais outras técnicas de uma forma empírica ou não, porque também tiveram grupos que também já eram, já trabalhavam com essa dança técnica, e trouxeram isso para dentro dos concursos de dança. Tanto é que surgiram essa categoria do pagode evolução, não somente por essa performance das movimentações, mas porque tinha grupo que chegava lá com alegoria de escola de samba, então, o concurso que era o maior evento de dança assim, popular. (DHAN, 2021).

Além de ser um grande incentivador da dança, esses concursos trazem uma seriedade e entregam espaços para que estes grupos sejam vistos. O dançarino também reitera a presença desses concursos em espaços formais, como o teatro SESC.

Era no Comércio, ali no SESC. Parece que somos uma criança que tá ali querendo um pirulito, é uma coisa muito massa, porque ali tem gente que coloca os melhores tênis, se arruma realmente, é o momento de fama, de glamour, e ali não tem aquela questão. O profissional em si da dança não beira ali, ali beira a comunidade, a galera, é uma galera nova, que tem grupos, que se concentram realmente, tem grupos que tão ali na zoeira, tem grupos que saem, voltam, e são milhares de pessoas. É um evento que começa oito da noite e vai terminar lá para meia noite, onze. E são várias categorias: pagode evolução, pagode quebradeira, valsa, dança mista, afro, e hoje não se vê isso! (DHAN, 2021).

Muitos desses concursos serviram de base como primeiro palco para inúmeros dançarinos, além de expor esta dança nos mesmos locais onde grandes artistas se apresentam. Essa movimentação cultural ainda não é o suficiente, mas certamente um grande passo dado desde o início da prática do Swing Baiano. Dhan também relata nomes que participaram desses concursos de dança e conseguiram levar o comprometimento com a dança mais adiante e hoje são profissionais de referência na área.

E muitos daqueles ali, hoje é um Elen Oliveira, hoje é um Cupim, hoje é uma Leo Kret, hoje é uma Edilene Alves, então são pessoas que participam desses concursos. Concursos de fanfarra, concursos de quadrilha, então esse movimento é muito importante também. (DHAN, 2021).

Este tópico se faz necessário para entender que existem os grupos de dança profissionalizados como os acima citados, porém estes concursos expostos por Dhan se fazem tão importantes quanto, pois eles têm uma ação de capilaridade nas

comunidades e para “convidar” os mais jovens a entenderem essa dança como possibilidade. Participar destes concursos se torna objeto de desejo e meta para que muitos comecem a se dedicar com mais objetividade ao Swing Baiano.

Ainda é necessário um apoio do poder público, seja do viés municipal ou estadual, a exemplo do carnaval, se tem inúmeras premiações, exposição de rei momo, rainha e princesa do carnaval, mas não vemos ações públicas que possam expor mais da nossa dança, para além dos seus locais já conquistados. Além de ações do poder público ainda não se percebe ações organizadas, propostas em comum acordo para o setor privado, se percebe que esta dança é muito explorada como produto e pouco exposta como patrimônio cultural.

CAPÍTULO 3: CONECTANDO OS “PASSOS”

3.1 BAILARINOS X DANÇARINOS

Dentro dos diálogos com os entrevistados os termos: “dançarinos” e “bailarinos” foram bastante utilizados e notou-se uma clara distinção entre eles. É ponto comum entre esses discursos que a diferença é dada a partir do processo da formação em dança. Este tópico nos convida a entender a partir disso os caminhos formativos desses indivíduos; além de discutir como se dá ainda hoje a presença do Swing Baiano em propostas de cursos técnicos e acadêmicos.

Como já exposto, Antônio Cozido se torna uma exceção a partir do seu processo de formação, visto que entre todos os entrevistados ele é o único que inicia sua trajetória na dança, dentro de uma instituição de Dança. Os demais possuíram sua primeira formação em dança nas ruas. Cozido teve já na adolescência o contato com aulas de dança, através de King, no Sesc.

É a partir de King! King foi o meu grande mentor! [...]Quando eu comecei com King, ali, a gente estava dentro de uma instituição que era o SESC. A gente fez várias coisas, eu comecei fazer várias coisas de rua, mas eu já estava dentro de uma escola. Fazendo um movimento. Eu não fui para as ruas para voltar! Entre as aulas, as academias de balé. Entre os grupos em que eu participei, obviamente a gente tinha a lavagem do Teatro Castro Alves, a Lavagem da Fundação, a gente tinha enquanto artista, eu comecei a conhecer todo o *métier* artístico, os bailarinos mais famosos que tinham, que já dançavam que já faziam todo um trabalho profissional. Aí eu fui me engajando na área de dança. Participando de aulas, participando dos grupos, mas ainda nada tão rua! (COZIDO, 2020).

Cozido sempre entendeu que gostaria de se dedicar a um trabalho que envolvesse corpo e movimento. Com seu histórico de atleta amador estudando em uma escola técnica seu caminho foi se formar como Técnico de Desportos, curso correspondente ao atual Curso de Educação Física, sendo este um curso técnico. Após as suas experiências vividas nas aulas de King no Sesc, o artista entende que a Dança seria um caminho e resolveu expandir os seus estudos. Sua inquietude não parou e Cozido resolveu cursar Dança na Universidade Federal da Bahia, onde também se pós graduou em Coreografia.

Durante todo o caminhar no processo de formação acadêmica uma experiência no Grupo Para Folclórico Exaltação à Bahia chamou a atenção de Cozido para as danças populares.

“Grupo Para Folclórico Exaltação à Bahia com sua grande mentora que eu tive Neide Aquino, do Duque de Caxias que lá teve o grupo Exaltação à Bahia, que teve a formação de Zebrinha, Elísio Pita e vários outros, Sueli Ramos, Edileusa Santos e vários outros artistas baianos passaram pelo Duque de Caxias, então, com essa minha orientação do popular e da professora Neide Aquino que ela tinha uma visão, ela era musicista, então ela tinha uma visão muito da coisa do folclore, eu tenho um livro que ela me deu até hoje, maravilhoso, é um livro grosso assim, sobre o folclore do Brasil. Então ela foi uma das minhas orientadoras nesse sentido do popular, do que fazer com a questão de ser do povo, do folclore, então ali eu comecei a tomar gosto pelas questões da rua, do povo, do popular.” (COZIDO, 2020).

Então após essas vivências com Neide Aquino o dançarino passou a ter novas perspectivas para os movimentos populares. Além do interesse nas práticas dessas danças o artista inicia uma espécie de estudo analítico e observacional dos movimentos, das pessoas, dos eventos e de todas as transformações que vinham acontecendo no carnaval baiano. Essas experiências foram fundamentais para que Cozido ampliasse seus horizontes até possuir participações nos blocos afro.

Aí eu fui me engajando na área de dança. participando de aulas, participando dos grupos, mas ainda nada tão rua! A gente só ia para as ruas no final, que a gente montava algumas coisas para poder dançar nos blocos afro, que aí a gente começou a montar! [...] . Fora o bloco das malhas a gente tinha a conexão com alguns blocos afro como o Ara Ketu e o Muzenza. Que a gente fazia alguns trabalhos dentro desses blocos no carnaval. (COZIDO, 2020).

Com um olhar acadêmico Cozido possivelmente teria um senso crítico e uma análise observacional mais profunda, facilitando assim o seu caminhar como percussor do Swing Afro Baiano.

Aos demais entrevistados a formação acadêmica representa acima de tudo um *apartheid* entre as danças que compunham a formação acadêmica e as danças populares. Mesmo sendo contemporâneos de Cozido, Jacaré e Nonga nunca tiveram experiências profissionais juntos, para eles isso poderia ser explicado por habitarem “palcos” diferentes, devido as suas “capacitações técnicas”.

Existiam os diversos mundos diferentes, Cozido dançarino, estudava e nós eramos dançarinos de rua, e quando habitamos os mesmos espaços não eramos rivais, éramos separados onde um às vezes sabia o que era do outro, mas não existia aquela cobrança e aquele olhar comercial, financeiro de dizer assim: “poxa, o cara tá ganhando!”. Porque até então a gente ainda não se interessava pela dança propriamente dita. Era o amor, a coisa foi muito natural acontecendo, a dança de rua veio, rolou, vamos fazer aqui?! Vumbora, e tudo aconteceu simultâneo. (NONGA, 2021).

Outro artista não menos importante o Swing Baiano, Jacaré, traz em um momento da sua entrevista a diferenciação entre o bailarino e o dançarino. O mesmo

afirmava não se reconhecer quanto bailarino, visto que nunca frequentou nenhuma instituição de dança.

Eu nunca tive aula de dança, eu nunca na minha vida tomei aula de dança ou técnica de dança, eu fiz uma *live* com um professor de dança daí da Ufba de Salvador, e eu falei para ele que durante a minha carreira do Tchan muita gente falava: “ah! Bailarino”, eu falei: “eu não sou bailarino, eu sou dançarino!”, porque o bailarino para mim é aquele que fez balé, aquele que tomou aula de balé, então eu não sei nenhuma técnica de dança. (JACARÉ, 2021).

A formação de dança vivenciada por Jacaré vinha das ruas, das experiências em bares, festas populares, e ambientes os quais essas danças se propagavam.

[...] chegava no Beco de Gal, era um lugar que tocava samba de mesa, samba duro, samba de partido alto e aí eu ia pro Beco de Gal, chegava lá se tivesse algum cara ou alguma mulher dançando muito legal, eu falava: “ caralho, quero fazer igual!”, então eu vou tentar fazer, e aquela pessoa era que me inspirava, aquela pessoa naquele momento, se eu fosse na matinê da CloseUp, e como tinham vários, tinha Zé Lito, Gerônimo, Val, Careca, Paty Pirão que já faleceu, tinha uma galera que dançava pra caramba, já sabia aqueles passos muito! E eu ficava “caralho quero dançar igual”, aí ficava eu e Edeise ensaiando esses passos até! (JACARÉ, 2021).

Assim como Jacaré, Nonga aborda de maneira muito clara a diferenciação entre bailarinos e dançarinos. No contexto citado é possível notar que bailarinos e dançarinos habitavam os mesmos ambientes por vezes, porém, cada um com a sua perspectiva.

O carnaval rolava, [...] mas até então não tinha esse dispersar da dança de rua! Existiam os blocos afro que eu ouvia muito falar na televisão, as puxadas dos blocos afro, mas... Já existia o conceito de puxada, animação, puxando dançando, aquelas coreografias pré moldadas, com os bailarinos e dançarinos das aulas de dança[...] mas a dança de rua em si... (NONGA, 2021).

Jacaré também explana o entendimento de que Cozido conhecia o trabalho e os locais de ação dos dançarinos de rua, onde ia com seus pares usar daquele espaço como fonte e informação. Enquanto todos iam às ruas dançar em diversos momentos, Cozido aparecia com o olhar de “pesquisador”.

Na época eu tinha essa mesma visão, quando eu via Cozido numa balada ou ele prestando atenção, Cozido pegava uma câmera filmadora e filmava muitas baladas baianas a dança de rua baiana, ele chegava provavelmente para mim, estudava aquele movimento e levava para uma classe, para uma faculdade como ele é professor né?! (JACARÉ, 2021).

Em outro momento Jacaré (2020) expressa que Cozido pegava esses movimentos pesquisados nas ruas e transcrevia em outros locais de prática com aplicação de técnica e postura, dessa forma acabava se apropriando dos movimentos e levando para seus ambientes privados como algo novo. “Ele tem essa formação e

ele fazia isso, isso que ele faz, [...], ele chega no largo do Pelourinho e vai fazer a dança do Mike Tyson, mas vai fazer com técnica, com contagem, com uma certa inclinação do peito, tudo correto” (JACARÉ, 2021).

Nonga também comunga deste discurso no qual Cozido surgia nas festas para pesquisar as movimentações ocorridas e levar aos seus ambientes de trabalho.

Existiam os diversos mundos diferentes, Cozido dançarino, estudava e nós erámos dançarinos de rua, e quando habitamos os mesmos espaços não erámos rivais, erámos separados onde um às vezes sabia o que era do outro, mas não existia aquela cobrança e aquele olhar comercial, financeiro de dizer assim: “poxa, o cara tá ganhando! (NONGA,2021).

Nonga não encara a presença de Cozido como uma concorrência, até porque a formação em dança os colocava em locais diferentes com propostas de trabalho diversas. O artista utiliza o termo Dança de rua como sinônimo do Swing Baiano. Para ele, dança de rua baiana era a forma como seria reconhecido futuramente o Swing Baiano.

Nota-se nos discursos de Nonga (2021) e Jacaré (2021) que o ambiente acadêmico proporcionou a Antônio Cozido uma visão crítica e técnica como bailarino a estudar e levar uma dança já existente nas ruas para outros ambientes, ainda não alcançados por essas danças de forma mais didática, rotulada com o produto Swing Afro Baiano e alimentada pelo sucesso do Axé Music e o novo formato adquirido pelo carnaval, com o fortalecimento dos blocos de trio e camarotes que cederam espaços para que profissionais da dança galgassem seus espaços no meio da folia.

Quanto dançarino de Swing Baiano afirmo que ainda hoje existe um *apartheid* entre os dançarinos de rua e os dançarinos com formação clássica e/ou acadêmica. Por mais que as danças se misturem e dividam espaços, é perceptível que as narrativas excludentes e preconceituosas ainda pairam.

Nota-se que as danças afro-brasileiras ganham novos espaços. Hoje na Universidade Federal existem matérias que estudam danças populares e danças da diáspora afro-brasileira. Na Escola de Dança da Funceb além das danças afro-brasileiras se tem o curso livre “Swing Afro Baiano e suas Conexões”. Essas inserções no ambiente de formação permitem que alunos tenham a oportunidade de vivenciar práticas e entender os potenciais dessas danças. Essas mudanças também proporcionam que as histórias dessas danças ganhem novas possibilidades de preservação e multiplicação além da oralidade e da prática. Tendo também seus

registros escritos em ambientes que promovam diálogos, revisões, aproximações, confrontações e experimentações.

A exemplo disso trago este estudo que vem registrando a historicidade do Swing Afro Baiano. Isso só foi possível pela presença no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia da instauração da linha de pesquisa 4: Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas, ao colocar como centro dos seus estudos histórias que em um passado muito recente não cabiam no ambiente acadêmico.

3.2 DANÇA E EDUCAÇÃO FÍSICA

Quando se pensa em formação acadêmica relacionada a Dança muitos profissionais ainda buscam o curso de Educação Física como possibilidade, porém existe ainda uma discussão bastante acirrada sobre o campo de atuação e o campo de formação do dançarino entre os dois cursos.

A Dança foi introduzida em um curso superior na década de 40, quando a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) incorpora a matriz curricular do curso de Educação Física a matéria “Dança”; esta atitude foi amplamente difundida em outras instituições nos anos seguintes (NANNI, 1995). Dessa forma a Educação Física foi o primeiro curso superior a contemplar a dança como área de atuação, visto que apenas em 1956 a Universidade Federal da Bahia (UFBA) lança o primeiro curso de licenciatura em Dança do país.

Apesar do surgimento da Faculdade de Dança ainda hoje e Dança enquanto ciência e prática educacional é vista como uma das áreas de atuação do profissional de Educação Física, sendo amparado pela resolução 046/2002 do Conselho Federal (CONFEF), no seu Artigo 1: “*O Profissional de Educação Física é especialista em atividades físicas, nas suas diversas manifestações - ginásticas, exercícios físicos, desportos, jogos, lutas, capoeira, artes marciais, danças, atividades rítmicas [...]*”. A partir disso, entende-se que os profissionais de educação física saem das faculdades legalmente aptos a trabalharem com dança e atividades rítmicas. Grande parte dos profissionais formados em Educação Física com interesse nessa área é absorvida pelas academias de ginástica para ministrar aulas de danças coletivas, nesse contexto entra o Swing Baiano, como modalidade de aula coletiva.

Em 2017, eu concluía meu curso de Educação Física e já com um olhar crítico sobre este processo de formação pesquisei a fim de descrever qual carga horária curricular era destinada ao preparo acadêmico de Bacharelado em Educação Física para atuar nas modalidades de danças coletivas. O trabalho teve como recorte o estado da Bahia, onde fora mapeado todos os cursos oferecidos e concluiu-se que apenas 3% das disciplinas cursadas possuem relação direta com a Dança, daí surge a interrogativa: “o curso de bacharelado oferece uma formação em dança ou a dança é apresentada apenas como uma ferramenta de trabalho?”

Como já exposto neste trabalho a minha relação com a Dança de rua foi que me impulsionou a uma faculdade, e minha escolha em Educação Física foi determinada por dois grandes motivos, o primeiro fato era de já ministrar aulas de Swing Baiano dentro das academias de ginástica, e o segundo aspecto foi acreditar que o curso de Educação Física poderia me proporcionar um prisma maior de possibilidades profissionais para além da Dança.

Dham, também formado em Educação Física, afirma que a bolsa de estudos foi conquistada através do esporte e se tornou determinante para sua entrada no curso, mas, o mesmo entendia que dentro desse universo ele teria encontros com a Dança.

Na verdade eu tinha um embate entre fazer dança e fazer educação física, só que no tempo da escola eu também era atleta, eu joguei 10 anos volleyball, então quando a gente teve a oportunidade de ganhar uma bolsa e através do esporte você conseguir fazer uma conclusão de uma faculdade, eu falei: “eu vou fazer Educação Física logo porque eu vou conseguir juntar o útil ao agradável. (DHAM, 2021).

No decorrer do curso logo Dham se encontrou com matérias que traziam a Dança como perspectiva e vivência, neste contato o artista revela ter se encontrado e visto possibilidades de conhecimento e desenvolvimento do seu conhecimento e trabalho com a Dança, mesmo dentro do curso de Educação Física.

O vôlei me deu um afastamento um pouco da dança, mas, tudo que envolvia educação física e dança, por exemplo, as aulas de ginástica eram o que me chamava a atenção, as aulas de Swing Afro Baiano eram o que me chamavam atenção, então sempre fui voltado para esse lado do meio com a dança [...] e lá eu tive a oportunidade de encontrar novamente com a dança, porque lá como eu trabalhava dando aula de Swing Baiano, eu tive a oportunidade de fazer aula de dança de salão e outros tipos de aula, então já foi surgindo essa afinidade, entende? Então ali foi o estágio para eu começar a realmente ver através da Educação Física, essa profissão para mim, escolher a dança enquanto profissão! (DHAM, 2021).

Dham afirma que a sua perspectiva de Dança quanto profissional só passou a existir depois dos seus estágios onde vivenciou teoria e prática aplicadas, mas também afirma que percebeu a necessidade de ampliar as suas vivências em dança já que a faculdade não oferecia subsídios para contemplar todas as suas necessidades.

Então ali foi o primeiro start, ali na Academia da Praia, onde a gente foi conhecer a dança em si! Não estar só no meio da dança! E aí eu comecei a ver pessoas que estavam aqui e que faziam aula na Funceb, local onde eu tinha vergonha justamente pelo lance do preconceito, e de vergonha em vergonha eu sei que eu fui parar lá! Ne?! Eu fui aluno de profissionais da dança e aí comecei a ver outros bailarinos. (DHAM, 2021).

Nesta fala Dham expõe que enquanto dançarino de rua não se sentia bem recebido em ambientes de formação em Dança. Esse mal-estar infelizmente limita os dançarinos de rua a seguirem em busca de sua formação visto que nas escolas de Dança existe um preconceito enraizado com os dançarinos de rua.

Jacaré (2021) também relatou sua tentativa de cursar a Faculdade de Dança, infelizmente seu desejo foi frustrado por questões que envolveram preconceito social, racial e cultural, dentro da Universidade Federal da Bahia, que ainda carregava na época um conceito eurocêntrico e elitista.

Fiz até um vestibular para Dança, mas foi muito engraçado, eu fui fazer a inscrição para Dança, eu já era o coreógrafo e dançarino do Gera Samba e foi muito engraçado, eu fui fazer o teste de aptidão, o teste prático e eu estou vendo todo mundo se alongar, todo mundo oxente. Eu pensei, “meu deus do céu o que é que eu estou fazendo aqui”. Ai daqui a pouco mandou fazer um bocado de coisa lá, eu falei: “filho tipo assim eu nunca fiz balé não! E eu estou querendo entrar na faculdade para aprender a dançar!”, ele: “não! Você tem que ter balé!”, eu falei: “mas vem cá, e quem nunca teve dinheiro para pagar balé?!”, enfim porque eu achava que a dança era dança e a faculdade iria me dar todo o resto! Mas foi decepcionante, eu até comentei na época “porque não bota um afro? Porque que não bota um samba, porque que não bota uma lambada?! E depois aprimora a pessoa lá dentro!”, eu confesso que achei meio estranho assim. Eu lembro que eu sai muito decepcionado porque eu falei assim: “caraca velho a faculdade não é para te dar um norte?!”. Eu fiquei pensando assim, eu tenho aptidão, se me der embasamento eu vou ser todo técnico só é me dar. (JACARÉ, 2021).

O processo e avaliação prática existente na época exigia conhecimentos técnicos em Danças Clássicas, danças estas que só tinham acesso pessoas que frequentavam as escolas particulares com mensalidades altas. Além disso, o fato demonstra a valorização de uma cultura erudita, branca e elitista tendo então descaso com as danças populares e manifestações culturais locais. De certo modo afirmaram que a dança promovida por Jacaré não tinha validade naquela instituição.

Com estes relatos conclui-se que existem narrativas de hierarquização das Danças, onde infelizmente as danças de rua são postas na base da pirâmide, criando barreiras para entrada desses dançarinos em instituições de formação.

Ao pensar na minha experiência pessoal me recordo diversas vezes de pessoas me desencorajarem ao entrar no Mestrado em Dança, visto que era um dançarino de rua, formado em Educação Física, querendo escrever sobre Swing Baiano, um tema que aos olhos de muitos se trata de uma dança rasa, meramente de entretenimento.

Em alguns estados, como na Bahia, o poder público também interveio no mercado de trabalho dos dançarinos. No ano de 2007 e Deputada Estadual Alice Portugal propôs a PL 1371/2007: *“Determina que não estão sujeitos a fiscalização dos Conselhos Regionais de Educação Física os profissionais de dança, artes marciais e ioga, capoeira e método pilates, seus instrutores, professores e academias.”* O objetivo do projeto é entender a Dança e essas outras possibilidades como um agente multiplicador cultural, sendo assim não deve se entender como uma área de atuação exclusiva dos profissionais de Educação Física, mesmo nos ambientes das academias de ginástica. Com isso, reconhece-se os profissionais formados por suas práticas corporais específicas, inclusive pelas danças de rua, como portadores de conhecimentos e modos de saber, suficientemente habilitados para ministrarem suas aulas.

É comum ainda hoje grande parte do mercado de academias acreditar na narrativa de que apenas profissionais de Educação Física possam ministrar aulas de dança nas academias, isso acaba fortalecendo esta reserva de mercado. Também se percebe que fiscalizações do CREF (Conselho Regional de Educação Física) pressionam e geram coação em coordenadores e empresários, desta forma, os obrigam a contratar apenas profissionais de Educação Física como forma de evitar transtornos e/ou exposições.

Dentro desse cenário, Cozido, mesmo sendo formado como Técnico em Desportos, se coloca como um profissional de Dança que lutou muito contra a atuação do CREF. O artista reforça a ideia de que infelizmente a Dança não tem um órgão ou pessoas que lutem e/ou representem a classe, e esta ausência fortalece a presença e força do CREF nas suas causas.

Eu vou te falar! Eu lutei muito contra o Cref, como profissional de dança, lutei muito! Se você me perguntar: “ – Você tem Cref hoje?” Não! Mas assim, eu

sou a favor da legalidade, se a dança não quer receber, não quer lutar, e nós temos um órgão que quer lutar pela legalização de uma classe que tenha uma sigla que seja representativa para dizer: “- vocês são de dança, fora Cref! O Cref cuida da Educação Física, mas não cuidaria da dança. (COZIDO, 2020).

Cozido afirma que existem dois grandes pontos opostos que precisam ser pensados. Primeiro entender criticamente o motivo de não existir nenhum órgão organizado que venha a cuidar da Dança como um todo, sem distinções e sem hierarquizações de classes; o segundo ponto é entender que o CREF pode fiscalizar desde que ele não ultrapasse suas competências, como impedir um licenciado em Dança de ministrar sua aula, visto que seu direito foi adquirido por anos de estudos e certificado pelo MEC.

Eu sou licenciado para dar aula aonde eu quiser dar aula de dança. eu não dou mais aula em academia, eu já dei muito, mas hoje eu não dou aula em academia. o MEC que tem de me dizer se eu estou apto a dar aula ou não pela minha licenciatura. Ele vai me dizer os lugares aonde eu posso dar aula! Agora, eu sou a favor, de que se a Dança não conseguir cuidar de seus filhos quanto instituição, a universidade, o sindicato que mal a gente tem. Se vai ser o Cref, que ele nos ouça para que a gente possa ser protegido por ele. Não é sair dando Cref provisório a todas as pessoas para poderem dar aula e os 4 ou 5 anos de universidade caírem por terra. Eu cansei! Isso me deixou exausto! Essa foi uma das minhas brigas durante muitos anos. (COZIDO, 2020).

Na contramão do que Cozido acredita vem o CONFEF (Conselho Federal de Educação Física) através da resolução nº046/2002 que dispõe sobre as competências e intervenções do Profissional de Educação Física no seu campo de atuação. Segundo o artigo 1º:

“Art. 1º - O Profissional de Educação Física é especialista em atividades físicas nas suas diversas manifestações - ginásticas, exercícios físicos, desportos, jogos, lutas, capoeira, artes marciais, danças, atividades rítmicas, expressivas e acrobáticas, musculação, lazer, recreação, reabilitação, ergonomia, relaxamento corporal, ioga, exercícios compensatórios à atividade laboral e do cotidiano e outras práticas corporais -, tendo como propósito prestar serviços que favoreçam o desenvolvimento da educação e da saúde, contribuindo para a capacitação e/ou restabelecimento de níveis adequados de desempenho e condicionamento fisiocorporal dos seus beneficiários, visando à consecução do bem-estar e da qualidade de vida, da consciência, da expressão e estética do movimento, da prevenção de doenças, de acidentes, de problemas posturais, da compensação de distúrbios funcionais, contribuindo ainda, para consecução da autonomia, da auto-estima, da cooperação, da solidariedade, da integração, da cidadania, das relações sociais e a preservação do meio ambiente, observados os preceitos de responsabilidade, segurança, qualidade técnica e ética no atendimento individual e coletivo.” (CONFEF)

Com base nesse artigo alguns Conselhos Regionais (CREF) a exemplo do CREF 1 que atende a região do Rio de Janeiro, fiscalizam arduamente academias de

ginástica exigindo formação como bacharel em Educação Física para o exercício da profissão. No entanto, o CREF tem algumas ressalvas em que não pode atuar: bacharel ou licenciado em Dança, provisionados em Educação Física e as pessoas com licença concedida pelo sindicato da Dança. Caso o CREF-Ba optasse em seguir a conduta do CREF-Rj, os dançarinos de rua e práticos em dança teriam sérios problemas visto que no estado não existe um Sindicato de Dança que possa representar essa classe e garantir coletivamente os seus direitos/interesses.

Profissionais provisionados são aqueles que não possuem formação acadêmica em Educação Física, mas já praticavam alguma atividade proposta, a exemplo de dança, musculação, artes marciais; e tiveram a emissão de carteira profissional provisionada que lhe dava direito a exercer a função. Segundo o CONFEF esse movimento aconteceu em outros cursos com amparo legal a fim de respeitar e legalizar todos os profissionais que já exerciam suas funções antes da legislação dos Conselhos.

Todos os outros Conselhos Profissionais, por ocasião da regulamentação das respectivas profissões, tiveram que absorver os práticos que atuavam em suas áreas. A OAB absorveu os Rábulas; o Conselho Federal de Contabilidade, os Guardadores de Livros; o Conselho Federal de Odontologia, os Práticos Dentistas que atuavam em suas residências; o Conselho Federal de Farmácia, os conhecedores de medicamentos caseiros; o Conselho Federal de Enfermagem, as Parteiras. E, assim, cada Conselho Profissional registra a história da inclusão de seus práticos. (CONFEF)

O Conselho exigiu comprovação de exercício profissional de no mínimo três anos antes de 2 de setembro de 1998, ano que a lei nº 9.696/98 vigorou. A partir de então o profissional deveria expor qual sua área de especialidade de atuação: musculação, dança, artes marciais etc.

A prática do CREF 1 é padrão, ocorrem fiscalizações com acompanhamento da força policial e caso algum profissional esteja exercendo ilegalmente a profissão aos olhos do CREF, responsável técnico e o profissional são encaminhados à delegacia para abertura de inquérito que seguirá na justiça comum. Muitos profissionais acabam ganhando a causa a posteriori, no entanto algumas coisas são irreparáveis como o constrangimento e a exposição dada as academias que, por sua vez, para se livrarem de possíveis problemas optam por não contratar profissionais que não estejam aptos aos olhos do CREF. Entendo que essa é uma medida de coação que acaba funcionando e permitindo a existência de uma reserva de mercado.

Empresas como Fitdance⁶⁰ e Zumba⁶¹ expõem muitos de seus instrutores a terem problemas jurídicos, visto que elas emitem certificações que não habilitam o exercício legal da profissão a aqueles que não possuem formação em Educação Física e/ou Dança.

No Rio de Janeiro, existe de forma atuante o Sindicato de Dança, para representação da classe. Este possui autonomia para qualificar e licenciar profissionais não formados para exercício do trabalho dentro das academias, tornando estes inimputáveis ao CREF.

Primeiramente, é curioso que no Sindicato de Dança do Rio de Janeiro dentro das divisões profissionais seja demarcada a diferença entre bailarino e dançarino. Ambos compõem o capítulo II do estatuto do sindicato:

CAPÍTULO II, Artigo 7º. – São componentes da categoria de Profissional da Dança, conforme definido e especificado no anexo ao Decreto 82.385 de 05.10.1978, constituindo atividades: 1. BAILARINO E/OU DANÇARINO: executa danças de movimentos coreográficos pré estabelecidos ou não; ensaia seguindo orientação do Coreógrafo, atuando individualmente ou em conjunto, interpretando papéis principais ou secundários: pode optar pela dança clássica, moderna, contemporânea, folclórico, popular ou “shows”; pode ministrar aulas de dança em academias ou escolas de dança, reconhecidas pelo Conselho Federal de Educação, obedecidas as condições para registro como professor. (Sindicato de Dança – RJ).

Para conseguir se filiar e regulamentar-se como professor/prático da Dança existem alguns pré-requisitos: 16 anos completos, nível técnico avançado dentro da modalidade pretendida e comprovação de experiência profissional em Dança através de contratos, notas fiscais, carteira assinada, vídeo aula e uma foto de corpo inteiro. Além disso é importante ressaltar que o profissional resida no Rio de Janeiro, área onde o SPDRJ (Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro) atua.

São oito componentes de categoria profissional pelo Sindicato: Bailarino e/ou Dançarino, coreógrafo, assistente de coreógrafo, *maitre* de ballet, diretor, assistente de direção, ensaiador de dança e figurante de dança. Todos estes componentes estão sob dois grandes eixos: Bailarino e Dançarino, que segundo planilha exposta no site do SPDRJ, as categorias se encaixam da seguinte forma:

⁶⁰ Programa de Dança fundado em 2014 na cidade de Salvador

⁶¹ Programa de Dança Americano, maior programa do mundo

Tabela 1: categorização de modalidades – Sindicato de Dança do Rio de Janeiro

CATEGORIA	MODALIDADES
ARTISTA BAILARINO	Ballet Clássico, Jazz, Dança Moderna e Dança Contemporânea

CATEGORIA	MODALIDADES
ARTISTA DANÇARINO	Sapateado, Dança de Salão, Danças Urbanas, Passinho, Dança Charme, Dança Flamenca, <u>Dança Matrizes Africanas, Dança Show</u> , Dança Cigana, Pole Dance, Danças Étnicas (Dança do Ventre, Clássico Oriental, Tribal e Folclore Árabe), <u>Ritmos, Danças do Carnaval</u> e Acessibilidade Cultural atendimento a pessoas com deficiência.

Fonte: SPDRJ. Sindicato dos Profissionais de Dança do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://spdrj.com.br/inscricao/prova-pratica-e-teorica-para-obtencao-de-registro-profissional-em-artista-bailarino-dancarino-novo/>.

São considerados artistas bailarinos aqueles que contemplam as danças do ballet clássico, Jazz, Dança Moderna e Dança Contemporânea; danças de estética eurocêntrica e consideradas pelos conservadores as danças cênicas dos grandes teatros. Já os dançarinos são aqueles que trabalham com danças populares, danças de rua e danças claramente não definidas. O Swing Baiano destaca-se na tabela acima, sendo estes profissionais no Rio de Janeiro contemplados pelo sindicato. A anuidade do sindicato custa R\$260,00 (duzentos e sessenta reais) podendo ser dividido em 6 parcelas com juros.

Ressalto que na Bahia ainda não existe um sindicato que represente exclusivamente os profissionais da Dança, e que aqui os profissionais práticos em dança estão cobertos pela PL 1371/2007 para ministrar aulas em academia. Outro fator a ser levado em consideração é que numericamente o CREF -Ba é muito menos ativo que o CREF-RJ que serve como referência para as demais regiões. Então é importante salientar aqui a condução do trabalho do CREF-Rj e do SPDRJ para entender como essas instituições possuem perspectivas particulares em relação a dança. O CREF entende que dança dentro das academias é uma promoção de exercício físico que precisa ser lecionado por um profissional para que não exponha o praticante à riscos. O SPDRJ percebe que algumas categorias de dança podem ser

reguladas com cursos práticos e/ou técnicos podendo trazer para essa dança regulações profissionais.

Nota-se que a diferenciação entre bailarinos e dançarinos acaba sendo muito parecida entre o SPDRJ e os entrevistados dessa pesquisa, deixando perceptível a concordância do conhecimento popular trazido pelos entrevistados e do conhecimento técnico representado pelas distinções e categorias propostas pelo Sindicato, bem como, a estrutura curricular das faculdades e outras instituições.

De forma geral, nota-se que a conotação dada a bailarinos e dançarinos está de acordo entre todos os entrevistados e o conceito comum aplicado, inclusive, no dicionário que denota “dançarino” como substantivo ou adjetivo relativo a alguém que pratique a dança, já o termo “bailarino” é um substantivo que se diz da pessoa cuja profissão é relacionada às danças de músicas de apresentações teatrais como Danças Clássicas, Modernas e Contemporâneas. Neste trabalho, então, se formula o artista da Dança de rua, incluindo o Swing Baiano como um dançarino, e por maior que seja a sua formação acadêmica, quando sua prática de dança for o Swing Baiano, este será referido como dançarino, nomenclatura corrente entre os interlocutores.

3.3 FORMAÇÃO DE DANÇA DO PROFISSIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA

Como visto, existe uma ampla discussão entre a área da Educação Física e da Dança. Mas é necessário ampliar a discussão para entender como as áreas possam deixar de se colocar em lados opostos para caminharem como áreas complementares.

Como dançarino em um dado momento de minha vida, senti a necessidade de buscar uma faculdade que ampliasse minha gama de conhecimento e me gabaritasse a ponto de valorizar a minha mão de obra, enquanto professor de Swing Baiano. Talvez por trabalhar diariamente no ambiente das academias de ginástica o curso de bacharelado em Educação Física se tornou uma realidade. Logo no início do curso não conseguia me identificar enquanto dançarino, matérias como biologia, fisiologia, anatomia⁶², história da educação física, dentre outras as quais nenhuma contemplava diretamente a Dança. E no decorrer dos semestres não foi muito diferente; no meu

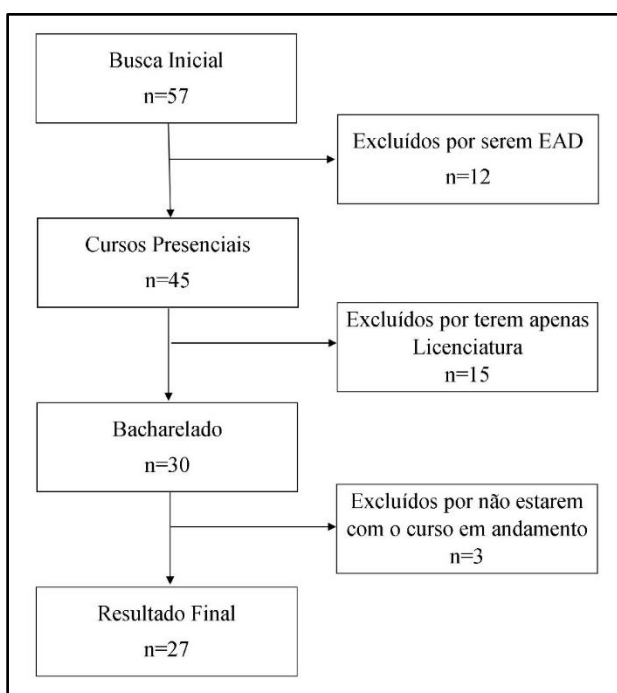
⁶² Em alguns currículos dos cursos de dança essas áreas também estão presentes, bem como cinesiologia do movimento, entretanto, são abordadas a partir do campo da dança.

curso apenas uma das matérias tinha nomenclatura e prática ligada de forma exclusiva à dança; isso me fez notar que a dança no curso era apenas uma possibilidade, uma perspectiva, uma ferramenta, enfim, um caminho a ser seguido necessariamente por outras especializações para além da faculdade.

Despertado por essas vivências e pela experiência promovida pela faculdade resolvi que meu trabalho iria mapear as faculdades de Educação Física (bacharelado) e analisar qual percentual da grade curricular estava destinado de forma direta e/ou indireta à Dança.

Para isso, foram catalogadas as 30 instituições que promoviam o curso de bacharelado em Educação Física de forma presencial no estado da Bahia.

Tabela 2: Fluxograma das instituições de Ensino Superior com curso presencial de Bacharelado em Educação Física no Estado da Bahia, no segundo semestre de 2017.



Em cada grade curricular analisada, foram selecionadas as disciplinas que auxiliam na preparação do profissional de Educação Física para ministrar aulas de dança. Para tal, após análise prévia de todos os currículos, foram criadas duas categorias: (1) diretas, onde se entende que haja preparação direta para atuar em aulas dessa área e (2) indiretas, cujos assuntos abordados preparariam o aluno para atuação em aulas de grupos e/ou modalidades similares. Os critérios da categoria “diretas” foram disciplinas cujo título continham as palavras: Dança, ritmo, e

derivações dessas nomenclaturas. Para a categoria “indiretas”, as seguintes palavras foram selecionadas: ginástica, “cultura popular” e academia. No caso em que pudesse haver a mistura dos termos selecionados para as disciplinas de ambas as categorias, por exemplo, ginástica rítmica, optou-se por alocar como indiretas.

Este trabalho teve o objetivo de descrever a carga horária curricular destinada ao preparo do acadêmico de Bacharelado em Educação Física para atuar nas modalidades de dança coletiva (Swing Baiano). Após pesquisa na grade curricular de todas as faculdades do estado da Bahia, foram incluídas 27 IES que contemplaram todos os critérios previamente selecionados (Figura 1). Os resultados apontaram que, em média, apenas 3% da carga horária do curso de educação física auxiliam, de maneira direta ou indireta, no preparo do estudante para atuar com modalidades de dança coletiva, sendo que esses valores variaram em um intervalo de 1,7 a 5,2% (Tabela 1). Como um fator positivo à formação dos egressos dos cursos de Bacharelado em Educação Física, não foram encontradas grades curriculares que não contemplassem a Dança em, ao menos, uma das categorias selecionadas para o presente estudo, e mais de 50% das IES apresentaram disciplinas com as duas abordagens propostas no presente estudo.

Vale ressaltar que se subteme a existência, na matriz curricular, de outras matérias como: fisiologia, cinesiologia, biomecânica, dentre outras, que, por abordarem aspectos referentes ao movimento humano, preparam o graduando para atuar em qualquer atividade física, inclusive na dança. Porém, tais disciplinas não aprofundam a metodologia e/ou abordagens de aula em grupo, para o movimento do corpo ritmado, por isso, não foram incluídas na análise do presente estudo.

Com relação às disciplinas que abordam de forma direta o ensino da dança, encontrou-se um valor médio de 1,4% da carga horária total.

Se tratando das disciplinas que abordam conhecimentos pertinentes à dança de forma indireta foram encontrados valores médios de 1,7%, apenas 0,3% maior do que o valor encontrado nas diretas. Porém, tais resultados devem ser analisados com cautela, uma vez que estas disciplinas auxiliam no preparo do estudante, mas não podem ser consideradas “formadoras do profissional” para a área em questão, principalmente por considerar que, a dança pode, ou não, ser abordada durante as aulas. Essa opção, muitas vezes, vai depender do quanto o professor que ministra

cada uma dessas disciplinas tem domínio do assunto, e do quanto isso lhe parece pertinente.

Tais resultados corroboram o encontrado por Miranda (1991), o qual pesquisou professores das disciplinas de dança em instituições de dança, educação física e cursos livres e concluiu que os profissionais da EF não possuem domínio ou formação suficiente para utilizar esse fazer na sua rotina de trabalho. Segundo o mesmo autor, as ferramentas de dança oferecidas no curso superior de Educação Física só farão parte da rotina dos profissionais, caso os mesmos tenham experiências anteriores com a modalidade. A dança pode ser encarada uma excelente ferramenta⁶³, visto que o professor de Educação Física deve diversificar atividades tornando-as atrativas para o aluno (GOMES *et al.*, 2011), porém, para seu correto uso, é iminente que alguns cuidados sejam tomados.

Por exemplo, sabe-se que a profissão e o profissional devem seguir basicamente três etapas: ter compromisso com o serviço prestado, desenvolvimento de conteúdo por pesquisa, e atrelar o conhecimento científico/pesquisado à melhora da qualidade prática (SOUZA NETO *et al.*, 2004). O autor ainda reforça que caso esses quesitos não sejam cumpridos, abrem-se precedentes para a “desprofissionalização”, na qual o mercado começa a desenvolver substituição de mão de obra. Infelizmente, esse é o atual cenário das danças coletivas, pois na literatura específica, não são encontradas muitas referências, nem mesmo abrangendo aspectos docentes de práticas em academia, como um todo (FLORES, 2015). Por consequência, há mais de 20 anos grandes empresas têm explorado o mercado de modalidades em academias no país. A pioneira nessa proposta no Brasil foi a *Body Systems* que chegou na década de 90 com suas aulas pré-coreografadas ou prontas (FURTADO, 2009), aulas essas que quebram princípios da Educação Física, nas quais o profissional se torna apenas um facilitador, mero transmissor de informações e repetidor de movimentos (FLORES, 2015).

Até hoje, em sua maioria, os grandes cursos que se propõe a tal fim são baseados em plataformas virtuais ou vídeos que pregam apenas a reprodução coreográfica, sem levar em consideração alguns princípios básicos da Educação

⁶³ A ideia de dança ou movimento como ferramenta soa redutor...pois ambos são mobilizadores de poéticas e afetos, possuem um caráter polissêmico, ético, estético, poético e político, mas também são insondáveis (não totalmente calculáveis).

Física, como a individualidade biológica e a especificidade do exercício aplicado (BOMPA, 2002). Frente a isso, profissionais que passaram anos de suas vidas estudando a individualidade do corpo em movimento, acabam por se abster do uso desses conhecimentos para reproduzir os vídeos e coreografias, fornecidos pelas grandes marcas, às quais se vinculam. Programas de dança como Zumba e Fit dance certificam instrutores em cursos que duram de 8 a 12 horas, sem nenhum pré-requisito, exigem apenas ser maior de 18 anos e o pagamento de uma taxa mensal para manter o vínculo. Ou seja, através do nome dessas grandes marcas, são posicionados no mercado pessoas sem o mínimo preparo, que, muitas vezes, sequer são estudantes, quanto mais formados em Educação Física. Contudo, o crescimento da parcela de mercado abrangendo esse tipo de proposta, sugere as fragilidades impostas em nossos cursos de graduação em Educação Física para atuações na área (SOUZA NETO, 2004).

Com isso é notória a necessidade do profissional de EF que deseje atuar como dançarino ou professor de Dança que busque especializações práticas e/ou técnicas, ressaltando que os cursos de pós-graduação em dança ainda são escassos.

Mesmo tendo similaridades é lógico que o processo de formação na faculdade de Dança e na EF é muito divergente em inúmeros momentos, para a escritora Katz (1994, p. 2): "Quando se entende a dança como um pensamento do corpo, este é o primeiro ganho: consegue-se diferenciá-la de todas as outras construções que um corpo faz com o movimento".

Então é necessário manter-se esse debate entre as áreas de forma saudável e entender que existem limitações a serem diagnosticadas e superadas. Para Pelegrini (1998) a dança deve ser proposta pela Educação Física como uma possibilidade e não como meio de formação em Dança. Para Miranda (1994, p. 8) a dança na Educação Física: "não deve ser tratada como conteúdo específico, mas sim como atividades motoras utilizadas para a consecução dos objetivos da educação física".

Sendo assim é necessário permitir que os profissionais de Educação Física possam trabalhar com a dança entendendo as suas limitações e aplicações, buscando respeitar os valores de cada dança.

Pelo lado da formação em Dança, sabe-se que o ensino ainda é muito pouco valorizado, desde o Ensino Fundamental, a exemplo das escolas públicas onde a dança está dentro do conteúdo programático das matérias de Educação Física que

divide a dança com jogos, ginástica, lutas e atividades rítmicas, como também com a matéria de Arte em que a dança divide espaço com teatro, música e artes plásticas. Com isso percebe-se que o contato reduzido com a Dança dentro do ambiente acadêmico na formação de Educação Física, impossibilita que as pessoas tenham vivências e práticas que possam lhe auxiliar a ter um senso crítico sobre a área. Talvez isso comece a explicar por que muitos que querem a dança como área de atuação se dedicam a faculdade de educação física. Segundo Sousa *et al.* (2014, p. 506):

o processo de reconhecimento da importância da dança na educação é recente (década de 90). Através de diferentes campos de conhecimento, como a Arte e Educação Física, carregam consigo ainda vestígios e preceitos negativos que historicamente (primeira metade do século XX) impediram sua inserção nas escolas como uma área de conhecimento específica e autônoma. O professor de Arte e de Educação Física se depara com uma possibilidade enorme de conteúdos de dança que podem ser trabalhados na escola, porém muitas vezes não sabe por que, para que, o que e como dançar.

Ainda em concordância com Sousa (2014), é necessário que os professores de Educação Física e Artes possam se unir e discutir sobre a implementação cada vez mais assertiva da Dança nas escolas, onde cada área possa contemplar o seu entendimento de forma complementar entre as matérias; dando mais peso e importância, tentando fazer a dança cada vez mais presente nas vivências estudantis.

Conclui-se como necessária à união e integração desses educadores em prol do ensino da dança na escola, para que ela ocupe efetivamente seu espaço nas aulas de Arte e Educação Física. Essa integração pode ser o início do processo de elaboração de projetos educacionais com objetivo comum, com o intuito de estimular e motivar os alunos a participarem de um trabalho educativo voltado para os conteúdos de dança na escola. (SOUSA *et al.*, 2014, p. 518)

3.4 PROGRAMAS DE DANÇA

Na década de 80 as academias de ginástica chegam ao Brasil em larga escala, naquele momento o ambiente era voltado para homens que buscavam o halterofilismo, a busca da estética hipertrofiada. Segundo Furtado (2009) ao final da década de 90 o mercado começou a mudar o conceito das academias de halterofilismo para musculação e ginástica, o novo conceito buscava atingir novos públicos, permitindo que o ambiente se tornasse mais “democrático”, sendo assim, as

academias iriam atingir um público maior, produzindo mais rendimentos aos seus empresários.

Já na década de 80 a indústria americana surge com o conceito de ginástica aeróbica com aulas coletivas, som para dar ritmo e cadência. As aulas de ginástica tinham propostas como desenvolvimento aeróbico, consumo energético, sociabilidade e desenvolvimento motor (FLORES, 2015).

No Brasil as aulas de ginástica aeróbica surgem na década de 90 quando a empresa Les Mills, sediada em São Paulo, passa comercializar no Brasil programas de aulas pré-coreografadas. Foram trazidas dez modalidades do conceito *Body Systems*, empresa que desenvolve metodologias de treinamentos sistematizados, conhecidos como “programas de aulas” (PAIM, 2007).

O conceito dos programas de aulas é único, o professor paga uma taxa pelo uso da marca da modalidade e tem acesso aos treinamentos, materiais didáticos e conteúdos da marca (PAIM, 2007). De maneira geral os cursos possuem caráter de formação e muitos na época não possuíam cunho avaliativo e/ou eliminatório, visto que muitas vezes no Brasil não se tinha representantes suficientes para fiscalização dos seus franqueados.

Segundo Flores, na década de 90:

a academia contratante e seus professores ficam condicionados a atuar sob os moldes pré-estabelecidos, não havendo assim, espaço para a elaboração autônoma das atividades. Para tanto, há um processo de organização e planejamento das aulas, que ocorre a cada três meses, com a renovação e atualização do material didático, reproduzido em mídia, com CD's e DVD's das aulas em cada um destes programas. O que se espera com isso, é a padronização das atividades, sujeitando e condicionado qualquer tipo de ação ao contrato estabelecido. (FLORES, 2015).

Segundo afirmação feita por Flores, na época o conceito empregado pelas franquias era que os instrutores seguissem o padrão cedido pelo programa, porém o material demorava cerca de 3 meses para atualização além de não respeitar alguns quesitos básicos da educação física, como o princípio da individualidade biológica, desrespeitando assim o indivíduo e suas subjetividades.

As franquias mais conhecidas perduram até hoje no mercado, no entanto, a maioria das academias profissionais montam suas aulas de forma autônoma e usam nomes semelhantes aos dos principais programadas lançados na década de 90, a exemplo das aulas: *step, jump, spinning, aeroboxe, GAP*, dentre outras.

Havia também muitos campeonatos de aeróbica, estes muitas vezes televisionados fizeram o *marketing* das modalidades e inspiraram muitas pessoas a entrarem nas academias. Estes campeonatos também foram responsáveis por inspirar parte de nossos entrevistados.

a dança me chamou e desde os 10, 12 anos eu já começava a balançar o corpo em Campinas de Brotas, a minha vizinha lá do lado tinha um som Gradiente, botava do lado de fora e botava aquelas músicas de Michael Jackson, e a gente não se aguentava, a gente ficava brincando, ficava dançando, aquelas musiquinhas gostosas, e depois me mudei, estudei, dei aquele passozinho, e aí, a dança de novo na minha vida com aquela aeróbica de Faustão, aquela coisa linda, lembra que as pessoas dançavam, aqueles concursos de aeróbica dançante, e ficava olhando também muito bonito aquelas aeróbicas de competição, as coreografias tudo bem feitas, e fui gostando mas até então sem compromisso de nada, e minha vida começou de uma maneira muito natural na dança. (NONGA, 2021).

Nonga afirma que seu primeiro contato com a dança foi quando criança se inspirando em Michael Jackson e que, já adolescente, se reencontra com a dança através dos concursos de aeróbica transmitidos nos programas de auditório da Tv.

Jacaré (2021) também relata o poder da ginástica aeróbica na sua trajetória. O artista, que iniciou o seu contato com dança junto com sua irmã, afirma que o primeiro momento no qual ambos optaram por caminhos diferentes foi quando Edeise começa a praticar aulas de ginástica.

foi na época de aeróbica, tinham duas academias em Salvador no Cabula praticamente, as duas eram no Resgate a TranseCorpo e a Saúde, uma da equipe de Paim e outra da equipe de..., aí meu Deus do céu, esqueci o nome, enfim, e aí teve uma época de muita aeróbica que era chute, eu acho que aí a gente teve uma separação porque Edeise começou a fazer isso e eu fui para outro lado. (JACARÉ, 2021).

Cozido rememora que antes dele subir em um trio como dançarino e garantir esse espaço, alguns artistas de Axé colocavam professores de aeróbica como uma atração conjunta durante o percurso.

Um outro ponto que deve ser dito; não existia dança em cima do trio, existia aula de ginastica aeróbica em cima do trio. O cara que era professor de ginástica aeróbica que na época estava na tônica, na moda, a ginástica aeróbica, aí ficava lá em cima até que a gente conseguiu subir no trio como dançarino e mostrar o movimento mais completo da dança que não precisava ser o movimento robótico da ginástica. (COZIDO, 2020).

Com este cenário na década de 90 Antônio Cozido tenta emplacar o conceito de programas de aula através do Swing Afro Baiano. Segundo Cozido (2021) a sua proposta de franquear a marca Swing Afro Baiano possuía o intuito de controlar aquela sua proposta de trabalho que vinha se pulverizando amplamente.

Na época eu registrei para justamente ter o controle. Eu sabia de tudo! Eu sabia que iria crescer, eu sabia que era uma tendência, eu sabia de tudo! Eu criei o Suingue System, que é o sistema de dança Suingue Afro Baiano! Suingue forró, Suingue Lambada, Suingue Jazz, Suingue Samba Reggae, Suingue! O termo era Suingue e eu colocava o nome do ritmo. Suingue Frevo, Suingue Carimbó! A ideia era Suingue. O sistema Suingue de dança. Bom, quando começaram a surgir as necessidades de botar dançarino em banda, de botar dançarino em bloco para fazer a puxada eu dava aulas perto do carnaval, uns me acompanhavam o ano todo. (COZIDO, 2021).

Cozido ainda resolveu ampliar os cursos de formação para outros ritmos, o mesmo ensinava sobre metodologia de aula, que poderia ser aplicado em qualquer ritmo coletivo. É válido ressaltar que Cozido por anos ministrou cursos no ENAF, um dos maiores Congressos da Educação Física no Brasil, ou seja, o mesmo tinha um alcance nacional com seu trabalho, no entanto o conceito de cobrar aos empresários / academias a utilização de sua marca foi preponderante para que o mercado usasse novos nomes para falar da mesma perspectiva de dança. É válido ressaltar que os programas de ginástica cobravam pela capacitação de mão de obra e utilização da marca, porém a cobrança recaía sobre os professores.

Para Cozido não se devia tirar dinheiro do trabalhador que já ganhava pouco e sim do empresário que quisesse usar a marca Suingue Afro Baiano nas academias. Isso fez com que o mercado se remodelasse e fossem criados novos nomes para aulas de danças coletivas, daí surgiram: Ritmos, Lambaeróbica, Swing Baiano, Dança Baiana, Swingueira dentre outros nomes que no decorrer do tempo foram surgindo para driblar as taxas cobradas por Antônio Cozido.

Analisando esse processo entendo que este ato foi o grande responsável por criar novas nomenclaturas para referenciar essas danças de rua soteropolitanas; criando assim uma dificuldade inicial de unidade entre os profissionais.

O nome da dança já tinha! Era Suingue de Rua, Suingue Baiano, porque Cozido registrou essa dança, eu não sei se até hoje tem esse problema, mas se você chega em uma academia e bota Suingue Baiano, você tem que pagar alguma coisa para Cozido, você não pode usar esse nome! Isso teve uma época e não foi à toa que todo mundo começou a botar dança baiana, Dança de Rua Baiana, mas eu lembro que teve esse problema (JACARÉ, 2021).

Em constantes transformações o mercado das academias continua a mudar seus conceitos. Da década de 70 até os anos 2000 o conceito empregado era o *Fitness*, modo de trabalho que busca desempenho físico e de rendimento do aluno, segundo Saba (2003, p. 143) o fitness: “está ligado aos desempenhos físico e ao atlético. Tem como objetivo principal fortalecer a melhora estética do aluno. A maioria das ações dos profissionais está direcionada a benefícios estéticos”.

A partir dos anos 2000 o conceito *wellness* ganha forma e força, este conceito se aplica na busca de melhorias estéticas e psicossociais, é a chegada da humanização do trabalho, para além das possibilidades mecânicas e estéticas. Segundo Saba (2003) o *wellness*:

Olha o ser humano como um todo. Os compromissos que cada indivíduo deve assumir consigo mesmo, a fim de respeitar-se e preservar-se. É um código de atitudes saudáveis que promove altos índices de saúde e prevenção de doenças; refletindo cuidado nas relações interpessoais, de modo a manter elevado o estado de espírito; o que nos leva a ponderar diante de tentações e a recusar envolver-se em ações que poderiam ser prejudiciais. Atitude em prol do bem-estar é conhecer e respeitar seus limites, evitando pensamentos e ações autodestrutivos. O nível de *wellness* de uma pessoa depende muito de suas escolhas. (SABA, 2003, p. 144).

O *Wellness* traz para o mercado a revalorização das aulas coletivas e novas possibilidades de aula começam a fazer parte da grade das acadêmicas: Yoga, Alongamento, Pilates, dentre outras. Também ressignificou e deu nova vida a modalidades como a própria dança que não precisa mais estar travestida de ginástica para ter seu espaço. Flores fala um pouco dessas mudanças mercadológicas.

Estes dados nos permitem compreender, que a academia, como um espaço específico de atividade física, em grupos ou individual, tem histórico relativamente recente no Brasil, assumindo maior a partir dos anos 1980. Neste processo, este espaço, quase sempre privado, assumiu a tarefa de ser o local considerado apropriado, para que a população tenha acesso à prática de modalidades variadas, dentre elas, a ginástica.

Esta, da mesma forma, passou por transformações técnicas e tecnológicas, incorporando gestos, sentidos e representações, que dialogaram com as demandas sociais de cada período, sejam elas impostas ou naturais. Vimos esta prática assumir variações, que muitas das vezes, mais foi de caráter mercadológico que a qualificação de sua ação e mais, vimos ainda ocorrer um processo de privatização de práticas corporais, sob a forma de modalidades ginásticas. (FLORES, 2015, p. 42).

A autora retrata primeiramente sobre a privatização desses espaços e possibilidades que geridos pelo empresariado possuem mais foco no lucro, conseqüentemente na ampliação de mercado do que nas suas ações humanísticas e bem-estar promovidos pelos seus produtos.

Visto este enredo a pesquisa desse trabalho foi expandida ao entendimento dos programas de dança que surgiram a partir dos anos 2000. Os dois de maior alcance no mercado nacional irão ser descritos aqui, ressaltando que o primeiro foco destes é meramente comercial e que ambos se colocam como uma inovação mercadológica, porém, segundo Brauner: “A ‘inovação’ dessas práticas é uma falácia, considerando que as modalidades apresentadas, em grande parte são releituras das

já conhecidas e tradicionais sessões de ginástica, tais como: localizada, step e dança aeróbica.” (BRAUNER, 2007 apud FLORES, 2015, p. 43).

3.4.1 Zumba Fitness

Criado nos Estados Unidos em 2001 e praticado por mais de 12 milhões de pessoas espalhadas em 125 países, o Zumba Fitness é o maior programa de dança do mundo (ZUMBA, 2012). A empresa propõe através da dança uma aula com gasto energético, melhora de valências motoras, sociabilidade dentre outras promessas. As aulas são impulsionadas por ritmos latinos, dentre eles salsa, cumbia, merengue e reggaeton. Outra característica do programa é a entrega de uma aula com movimentos simples e uma metodologia básica que torne a dança acessível para todos.

O nome Zumba foi criado a partir da junção da palavra Rumba e Samba, e segundo o seu criador, o colombiano Beto Perez tem o significado de “festa”. O conceito é que se possa trabalhar o físico e o mental dentro de uma festa, eis a proposta, segundo o manual do *zin-basic* (curso de instrução da Zumba) a prática das aulas possibilita o fortalecimento e tonificação dos glúteos, *core*, pernas e braços, além do desenvolvimento cardiovascular promovido pela via aeróbica utilizada como predominante durante a aula.

Para se tornar instrutor de Zumba o interessado deve procurar as datas dos cursos que possuem duração de 10 a 16 horas comumente divididas no sábado e no domingo. O curso possui teoria e prática sobre a franquia, o primeiro módulo é chamado Zin Basic 1; uma das curiosidades da empresa é possuir uma hierarquia bem definida onde o profissional pode buscar subir de nível e ampliar os seus conhecimentos dentro da empresa. As pessoas não formadas e/ou não licenciadas para trabalhar com Dança só podem fazer o Zin Basic 1. Este primeiro curso concede conhecimento nos 4 principais ritmos latinos utilizados pela empresa, sendo eles merengue, salsa, cumbia e reggaeton. Além disso, o instrutor terá acesso ao portal da zumba com acesso a coreografias, cursos, dicas, informativos e utilizar de ferramentas de *marketing* com a marca da franquia. Para isso além de pagar R\$1.008,39 reais (preço cotado no site 05 de setembro de 2021) pelo curso de formação o instrutor deve pagar uma mensalidade para manter-se ativo na

comunidade Zumba. Caso o instrutor fique 1 ano sem pagar a mensalidade é necessário que o mesmo faça um novo curso para reativar o seu registro na empresa.

FIGURA 16: Pacote instrutor de Zumba.

Afilie-se, conclua o programa on-line no seu próprio ritmo e tenha tudo o que precisa para começar a dar aulas!



SUA AFILIAÇÃO INCLUI

-  Acesso a conteúdo educacional premium através de nossa plataforma de licenciamento on-line
-  Todas as músicas, coreografias e suporte que você precisa para começar a dar aulas
-  Licença de instrutor de Zumba® (Depois de concluir o treinamento)
-  Acesso aos aplicativos da Zumba Instructor Network (ZIN™), ferramentas e suporte

R\$1.008,39

Inclui período de avaliação de 1 mês de Ferramentas e Suporte.

INSCREVA-SE AGORA

Fonte: <https://www.zumba.com/pt-BR/become-a-zumba-instructor>

Pela cronologia a Zumba veio muito tempo depois do Swing Afro Baiano, e Antônio Cozido acredita que Beto Perez pode ter se inspirado no Swing Afro Baiano para ter criado a Zumba. Cozido diz que suas oficinas de Dança no ENAF possuíam uma grande presença de estrangeiros que vinham ter contatos com a sua aula.

Eu tenho para mim que o criador da Zumba, o Beto, ele frequentou muitos eventos da gente em Minas Gerais, eu posso dizer que em 10 anos de ENAF tinha muita gente da América do Sul inteira fazendo aula lá, do Uruguai, da Argentina, do Chile, muita gente ia, porque não tinham tantas convenções naquela época. Eu levei 10 anos dando aula no ENAF, ou seja, ali você tem turmas de 400 pessoas. Eram três dias, quatro horas, você tinha 12 horas só

comigo. Fora os outros cursos, e além disso eu tinha um ou dois Master Class de uma hora ou duas no palco. (COZIDO, 2020).

Outro fator curioso que Cozido apresenta é o fato de a Zumba Fitness ter que mudar parte de sua política para se adequar ao mercado e a cultura brasileira.

Eu sempre digo: “- não venham com o que é seu, que na Bahia você não vai ter sucesso.” Agora, se você vier com o que é seu e adaptar à realidade baiana você vai ter sucesso. Porque a Bahia ela tem uma característica baiana, não tem como você tentar introduzir uma coisa rígida, fechada, envelopada que na Bahia não vai dar certo. Tudo tem que se adaptar a Bahia. A própria Zumba teve que se adaptar a Bahia! Você que a Zumba mundial se rendeu a Zumba Brasil. Teve que botar a Zumba Brasil, por causa dos ritmos brasileiros. A prova do Swing Afro Baiano é essa! Ele se mantém forte a ponto de não de ocultar, não de abduzir a Zumba, mas a Zumba teve que ceder as músicas da Bahia, com seus coreógrafos, ZES, ZINZ, tiveram que colocar música baiana. os quatro ritmos da zumba são obrigatórios, dentro do nosso programa, mas; tem que ter música baiana (COZIDO, 2020)!

Para Cozido (2020) a cultura de música e dança baiana é muito forte, muito particular e essas experiências vividas bloqueiam a entrada de culturas e movimentos exteriores. A chegada da Zumba, com toda sua organização e dinheiro investido, não conseguiu descaracterizar ou extinguir o Swing Baiano o que revela a força da Dança de Rua Baiana.

Pelo manual do Zin, 30% da aula pode ser autoral, o instrutor pode optar quais músicas colocar desde que siga a metodologia da Zumba, como maneira de potencializar e padronizar estes conteúdos a empresa autorizou um grupo dos seus funcionários: Sergio Souza (Zes Zumba), Allan Bapuru (Presenter Internacional – Zumba) e Guilherme Mesquita (Jammer Zumba), a montarem um grupo de estudo e danças denominado *From Brazilian* onde buscavam criar coreografias de músicas brasileiras com a metodologia Zumba.

Logo que chegou ao Brasil a Zumba enfrentou problemas com o Conselho de Educação Física. Com suas promessas de consumo energético de 700kcal por aula, além de tonificar o corpo de forma divertida. O Cref 1 (RJ/ES) logo se incumbiu de fiscalizar as atividades nas academias.

Compete ao Profissional de Educação Física coordenar, planejar, programar, supervisionar, dinamizar, dirigir, organizar, avaliar e executar trabalhos, programas, planos e projetos, bem como prestar serviços de auditoria, consultoria e assessoria, realizar treinamentos especializados, participar de equipes multidisciplinares e interdisciplinares e elaborar informes técnicos, científicos e pedagógicos, todos nas áreas de atividades físicas e do desporto (Art. 3º da Lei 9.696 de 1º de setembro de 2008) (CREF1, 2014).

A Zumba Fitness é um programa de fitness e pela lei federal 9696 no Brasil o profissional que pretende ministrar aulas desta modalidade deve ter seu registro profissional no Sistema Confef / CREFs, bem como estar adimplente

com a anuidade. Para você atender ao treino, não existe exigência, mas temos a obrigação de informá-los que é necessário ter a cédula de identidade profissional dos CREF para poder ministrar as aulas. Essa é a única maneira de você estar habilitado a trabalhar como profissional de Educação Física no Brasil (CREF1, 2014).

Após 2018 a Zumba retirou do seu registro de marca no Brasil o sufixo “Fitness” ficando apenas Zumba ou Zumba Dance, desta forma tentando fugir da fiscalização do CREF com o intuito de abranger seu mercado de instrutores, visto que se fiscalizado pelo Conselho a empresa só poderá certificar profissionais formados ou com registro sindical, assim diminuindo muito o seu público-alvo.

Evidencia-se que ginásticas e exercícios físicos são componentes da metodologia Zumba® e/ou Zumba Fitness®, bem como seus objetivos estão em consenso com a legislação supracitada, já que as vertentes da Zumba® apresentam elementos ginásticos associados aos componentes da dança e possuem objetivos inerentes ao campo da ginástica, voltados totalmente para o condicionamento físico de seu beneficiário. Dessa forma, todo aquele que ministra conteúdos de especificidades dos Profissionais de Educação Física, inserindo nas aulas parte de ginástica, treinamento funcional e exercícios de alta intensidade, ainda que associados à música e à dança, sem possuir a devida habilitação e registro no Sistema CONFEF/CREFs, além de ameaçar a saúde dos destinatários da prestação de atividades físicas, também comete exercício ilegal da profissão. (CREF4, s. d.).

Buscando não permitir que o apagamento do sufixo *Fitness* da marca venha a driblar as fiscalizações, outros conselhos seguiram a métrica estabelecida pelo CREF-SP, que controla toda e qualquer modalidade que possua referência a Zumba.

Percebe-se que entre os principais pilares da empresa está a busca de melhorias estéticas e culto ao corpo. No seu manual são vistas programações de aula onde buscam oscilações rítmicas para alterações da frequência cardíaca dos alunos, além disso as movimentações são mais engessadas, muitas lembram movimentos de ginástica e as suas contagens em 8 tempos tornam a aula mais repetitiva, buscando levar o corpo a fadiga. Além disso o sufixo Fitness usado nos mais de 120 países onde a empresa atua demonstra claramente a proposta da aula.

Seguindo todas essas características acredito que realmente caiba ao CREF uma fiscalização dessas modalidades que buscam o trabalho de alta intensidade, no qual os objetivos de repetição mecânica são mais valorosos que a plástica do movimento, o desenvolvimento artístico e poder de criação passam distantes dessas aulas.

Outra questão a ser notada é que culturalmente a Zumba não apresenta nenhuma ameaça ao Swing Afro Baiano, são propostas diversas, inclusive acredito

que a inserção de músicas baianas, conseqüentemente coreografias baianas nos programas de aula enaltecem e disseminam a nossa cultura para mais de 120 países.

Mas, é válido ressaltar que com a chegada da Zumba muitos professores de Swing Baiano migraram para a empresa substituindo suas turmas Swing Baiano por Zumba. No primeiro momento, devido a demanda ser maior que a oferta profissional a hora aula dos profissionais de zumba era mais alta, além disso todos eram instruídos a cobrar minimamente R\$80,00 (oitenta reais) por hora aula trabalhada, isso em 2013 quando as aulas de ritmos mal chegavam aos R\$50,00 (cinquenta reais) por hora aula. Outro aspecto é que os instrutores promoviam muitos eventos extra academias, onde conseguiam ganhar renda extra. Outra renda possível era comercializar os produtos credenciados pela marca como roupas, DVD's, artigos de moda em geral. Outro quesito que debandou muitos profissionais para a Zumba foi que as grandes academias de rede como Smart Fit possuem obrigatoriamente aulas de Zumba no seu quadro. Desta forma, não abrindo espaço para profissionais independentes que ministrem aula de dança de rua.

Por fim, registro que dentro da Zumba existem outros programas como Acqua Zumba, Zumba Kids, Stronger Zumba, e outras propostas da franquia que aqui não foram analisadas visto que o interesse deste trabalho seja analisar o que mais se aproximasse do Swing Afro Baiano.

3.4.2 Fitdance

Segundo o site da empresa, a Fitdance é um programa de aulas de dança criado em 2014, dentre seus principais objetivos estão a felicidade e saúde mental dos seus praticantes: “Criada em 2014 pelos irmãos e empresários Fabio Duarte e Bruno Duarte, a FitDance é um programa de aulas e ensino de Dança que surgiu com a proposta de levar mais felicidade e saúde mental à vida das pessoas”. (site da Fitdance, 2021).

Nonga (2021), em entrevista, conta um pouco da sua versão sobre o surgimento e desenvolvimento da empresa. A fim de situar os leitores relembro que Nonga era socio-criador da Troupe Dance, um dos maiores grupos de dança de rua da Bahia.

Fábio Duarte, conhecido também como Molejo, autointitulado CEO da Fitdance, antes de seguir sua carreira como empresário foi dançarino da Troupe Dance, grupo este que o formou e o lançou profissionalmente no mercado da dança. Fora do grupo há mais de cinco anos e, na época, sócio de uma agência de *marketing*, Fábio desenvolveu um projeto chamado *Youtube* Carnaval, onde entregava à plataforma uma produção de vídeos com as coreografias do verão baiano, talvez este já fosse um esboço inicial do que seria a futura Fitdance.

Fitdance, nós começamos a fazer um trabalho chamado Youtube carnaval a partir de 2010, 11, 12 alguma coisa assim, e esse Youtube nós éramos contratados, nosso ex dançarino Fabio Molejo se tornou o dono de uma agência, e essa agência começou a chamar a gente para fazer todo ano, 5 ou 6 dancinhas do carnaval, os hits, e desses hits foi se criando um formatozinho, Youtube Carnaval, nós gravávamos 5, 6 coreografias (NONGA, 2021).

Após alguns anos repetindo anualmente este trabalho o *Youtube* muda a sua equipe de gestão no Brasil e uma das novas gestoras em um encontro informal com Fábio Duarte lhe abre os olhos para uma nova possibilidade de projeto com uma ampliação do antigo *Youtube* Carnaval.

Fábio se encontra com uma mulher no aeroporto depois de 3, 4 anos, e numa conversa no aeroporto, a mulher do Google fez: “Fabio, poxa você, todo ano a gente grava uma musiquinha, porque você não cria um canal, alguma coisa de dança para poder; e aquele startzinho foi dado nele e daí ele colocou e chegou até a gente: “rapaz, to com uma ideia aqui, a ideia é essa, essa e essa! É a Troupe que já está rolando, mas vamos fazer alguma coisa diferente, daqui a pouco o mercado vai mudar. (NONGA, 2021).

Por ser criada em Salvador, o berço da Dança de Rua Baiana, e por utilizar estratégias agressivas de mercado a Fitdance acaba reduzindo todo o valor cultural e histórico do Swing Afro Baiano em busca do seu ganho de mercado e acúmulo de capital.

Dentro do quadro societário da empresa se tem os antigos donos da Troupe Dance e no cargo de diretoria um dos antigos sócios do Suingue Raça. A incorporação destas pessoas foi também uma estratégia de mercado. Assim, foram retirados do mercado os dois maiores grupos de dança de rua e automaticamente todos os seus componentes “vestiram” a marca Fitdance.

a gente conseguiu fazer essa unidade, juntar os grupos grandes Suingue Raça, Troupe Dance, Mestre Zig que também tinha uma galera massa! E a gente conseguiu unificar tudo isso e colocar isso de uma maneira única! Que é a unidade de coreografia! A gente convidou a galera que estava sobrevivendo, vivendo do finalzinho do axé. (NONGA, 2021).

Com isso, interpreto que a Fitdance não “conquistou” o mercado, ela “virou” o mercado de forma arquitetada em aproximadas 100 academias da capital baiana; afinal, o acordo era de que na data combinada todos os integrantes dos extintos Suingue Raça e Troupe Dance tirassem os nomes das aulas de Swing Baiano ou Ritmos e adotassem a marca Fitdance em suas aulas. Os consumidores finais ainda não entendiam a diferença, mas naquele momento pouco importava, teoricamente era o mesmo professor trazendo a mesma perspectiva de aula agora com um nome *gourmet*, esbranquiçado!

Nonga (2021) deixa de maneira muito clara no seu discurso a diferença de grupo de dança, vivido na época com a Troupe Dance, e a questão empresarial assumida no formato Fitdance. É dado pelo Mestre Nonga como pilar principal da empresa a unidade, unidade é a palavra que transcreve o padrão coreográfico e a replicação do conceito de comunidade empregado pelas diretrizes da empresa.

A Fitdance ela consegue unificar a mesma coreografia, ela consegue passar isso para as pessoas, a Troupe Dance ela como grupo, a Troupe Dance era grupo de dança, e a Fitdance não é grupo, é uma empresa de dança, existe essa diferença, então nos dançávamos como grupo e hoje nós somos uma empresa (NONGA, 2021).

Com esta informação Nonga afirma o sucesso numérico da sua empresa, e ainda a caracteriza como “formadora de mão de obra” para o mercado.

Nós formamos instrutores para dar aula, a gente vê essa diferença quando a gente consegue ver a comunidade de quase 8 mil instrutores credenciados, enquanto grupo de dança existia essa rivalidade de dancinhas, então existia, a gente consegue ter a essência da Troupe Dance, que é a alma, que é a dança, juntando ao Fitdance que é uma empresa de dança, não é um grupo de dança e aí as pessoas misturam muito e a gente consegue separar isso no curso! Uma coisa que pode ser, a Fitdance é a Troupe Dance evoluída?! As pessoas falam isso e a gente comenta. O Fitdance é a outra cara do Troupe Dance, é a Troupe renovada, melhorada? Modernizada? Então, é uma coisa jovem, é uma coisa que veio assim para poder levar e entrar no mercado que tinha essa brecha, levar pro mercado exatamente isso, alegria para as pessoas, levar entretenimento, levar uma coisa mais organizada. (NONGA, 2021).

A segunda estratégia de ganho de mercado foi buscar parceria com academias de rede. As principais delas naquele momento eram Alpha Fitness e Well Fitness, ambas eram as redes que mais cresciam no mercado baiano. A narrativa propagada aos empresários era de que as aulas iriam ter uniformidade, a mão de obra seria capacitada e com todas as aulas padronizadas os problemas de substituição dos profissionais seria sanado. Outro ponto forte visto pelos empresários é que em uma

academia de rede com padrão de aulas os alunos poderiam fazer aula em qualquer uma das suas unidades.

Ao parar e analisar estes primeiros passos da empresa para ganho de mercado nota-se o aniquilamento de bases fundamentais para o Swing Baiano. Primeiro a fragilidade criada em cima da mão de obra; se todas as aulas se tornam padrão e é exposto a facilidade em troca da mão de obra é notório que o profissional perde valor e a marca ganha notoriedade no processo; isso torna o profissional mais descartável. Sendo que o profissional não participa mais do processo de criação coreográfica, sem o controle sobre a montagem do plano de aula o valor de sua mão de obra se reduz, sua capacitação como artista é minimizada e ele torna-se um repetidor de movimento; sem falar que isso destrói toda a perspectiva de participação popular nas danças de rua. Desde a década de 90 os relatos eram de que os coreógrafos pesquisavam nas ruas as tendências e os movimentos feitos pelo povo, para então implementar nos palcos e nas aulas; com a chegada da industrialização das coreografias isso cai por terra.

Aí foi... a gente começou a trabalhar, alguém falou assim: “- naquela época a gente inventava essas danças”. Mas quem inventava essas danças era o povo! Como eu falei, dança da galinha, fricote, tititi, deboche, tudo era o povo! Cozido não inventou nada disso. Cozido só observada o que estava sendo criado lá, para a partir daí colocar o Swing Afro Baiano em evidencia na academia para que aquelas pessoas que não tinham acesso ao que eu tinha pudessem ter! Que era o gueto, que era a rua, a forma como eu via de observador, como profissional foi que eu pude aproveitar isso para levar para as academias (COZIDO, 2020).

Cozido (2020), afirma que o papel do profissional de dança é entender a linguagem que acontece nas ruas a traduzir isso para uma didática de aula e/ou uma dinâmica para o palco, isso compõe o brilho da dança de rua, isso fertiliza a participação popular nessas danças de massa.

Mas, o brilho das danças de rua é a inventividade sempre renovada pelos seus criadores brincantes, dançarinos com suas dinâmicas oralizadas responsáveis por sempre produzir renovações nos passos e movimentos. Me pergunto se a tentativa de estruturação da mesma, a criação de uma grafia, uma assinatura, uma marca registrada não é o início de um processo de cristalização acirrado ao tornar isso algo industrializado como a perspectiva Fordista; produção em série, todo mundo no mesmo padrão. Se a importância de Cozido está em propor esse processo de tradução para os palcos, recriação, sua estratégia de registro, ao mesmo tempo que legitima um reconhecimento autoral para uma cultura pública, ao qual ele também faz

parte, assim amenizando a estratégia de apropriação; parece abrir um precedente para a exploração e cristalização dos fazeres de dança pelos próprios dançarinos pela ação posterior dos empresários do meio fitness. Nesse processo é necessário repensar de maneira crítica construtiva como se dá essa busca da padronização de movimentos desde a época de Cozido (2020) até ao comportamento autoritário e exploratório da Fitdance no mercado da dança, sempre trazendo essa perspectiva de padronização, enquanto estilização, camuflando seus interesses pessoais e promovendo ações higienistas de descaracterização e embranquecimento desta prática de dança.

Jacaré (2021) sendo o maior coreógrafo da dança de rua baiana, o qual teve através do É o Tchan, suas coreografias multiplicadas pelo mundo inteiro, relata a importância da participação popular no processo de criação das danças: “[...] essa dança surgiu e para mim ainda continua surgindo na rua! E quando todo mundo fala, eu falo sempre, as coreografias do Tchan são movimentos de rua que eu levei pro palco! Estilizei um pouco?! Estilizei sim” (JACARÉ, 2021).

Para Nonga (2021), a empresa vem com uma perspectiva de atualização da dinâmica do mercado, ele percebe que a empresa proporciona uma adequação das danças ao momento de um mundo globalizado, no qual os professores precisam estar conectados às tendências, não apenas em território nacional ou local. Ele afirma que a Fitdance utiliza do *Youtube* como uma janela de comunicação entre sua comunidade em tempo real e complementa que nem todos conseguem ou conseguiram alcançar a proposta do grupo.

E aí entra essa proposta de modernizar de digitalizar a dança, de globalizar, com essas ideias novas, os caras vieram com essas ferramentas do youtube e a gente veio com a matéria prima que era a dança, juntou isso, e é isso, esse sucesso com muito trabalho, trabalho, investimento, porque a Fitdance me mostrou esse lado que sem investimento as coisas não vão, e o amadorismo da gente lá atrás não levou a gente a fazer investimentos maiores, que a gente não pensava, não acreditava, e com a Fitdance veio isso, né?! Investimento, tecnologia e juntou, né?! A arte com o mundo globalizado, e aí agora?! Vai ser o que?! Programa de aula, então vamos “simbora” [...] e aí rolou essa transição da Troupe pro Fit, e aos poucos muitas pessoas não entenderam o processo, porque você sabe que as mudanças elas vêm e as pessoas não conseguem entender essas mudanças, né?! Alguns que era Troupe, não conseguiram entender e foram se despedindo, saindo, quem conseguiu ter essa resiliência e aprender o novo foi ficando e a gente tá até hoje aí! E hoje a Fitdance ela tem aí 6 anos de muita luta no mercado, uma empresa que leva alegria, diversão para as pessoas através do entretenimento, uma responsabilidade também junto com as pessoas e o que a gente faz dentro da Fitdance é isso, é levar uma coisa da unidade coreográfica que é o forte da Fitdance para o mundo, é a unidade

coreográfica, é isso aí que a gente conseguiu unir e conquistar, é o forte da unidade Fitdance. (NONGA, 2021).

Percebe-se que faz parte do discurso da empresa a questão da unidade coreográfica, e isso é vendido como proposta positiva sem o mínimo de senso crítico e responsabilidade perante a dança enquanto arte, cultura e movimento popular; este conceito reforça a característica única e exclusivamente capitalista da empresa. Percebe-se que a narrativa da unidade e igualdade é uma forma de eliminar os que não se enquadram nesse padrão. Esse discurso desconsidera o poder de criação, a pluralidade e liberdade dentro da dança de rua, argumentando que estar fora deste padrão pré-determinado é sinônimo de “sujeira”.

E aí o mercado ficou alienado, ficou meio sujo, as pessoas não sabiam o que dançavam, a gente podia ter mil, mas não tinha mil porque 500 fazia um, 700 fazia o outro, e não tinha essa unidade, então vamos organizar aqui todo mundo, então vamos organizar aqui todo mundo para ganhar, então existe essa leve diferença por isso pode dizer que a Fit é a Troupe organizada, porque as coreografias continuam com dendê, hoje as coreografias tem uma contagem, uma organização coreográfica, tem também, mas assim a gente não consegue fazer as pimentas da Troupe, a gente não consegue ficar essa coisa solta de rua e botar no Fit, porque o Fit é direcionado para quem vai aprender. A gente bota o aluno como foco principal, é o produto final, qual o produto final? É o meu aluno na sala de aula, então é para ele que eu preciso preparar esse material, então esse material ele tem que ser filtrado, limpo, para chegar no youtube, na televisão, para você ver e absorver aquilo ali com bastante clareza. O foco da empresa é o aluno, a comunidade, o produto final. (NONGA, 2021).

Nota-se mais uma vez o discurso higienista de “limpeza”, padronização, busca de estética, simplificação e tradução de movimentos. Essa narrativa acompanha esta dança ao longo do seu processo existencial.

No decorrer da entrevista uma pergunta mais direta foi feita a Nonga: “A Fitdance não é um risco para limitar a dança e a cultura de rua?” Nonga responde:

O que acontece, tudo que se vira sucesso é alvo de crítica, recentemente, eu vou começar com um exemplo, o hip-hop a gente sabe que todo mundo conhece, mas você não consegue ver hoje, você vai me responder agora aqui, se você consegue ver alguém do hip-hop fazendo alguma coisa para movimentar a bandeira do hip-hop alguma coisa? A modernização? E outras coisas mais estão envolvidas! Entenda que tudo que a Fitdance faz não pensa em denegrir ninguém, nem rebaixar ninguém. A gente viu um leque no mercado, onde a gente viu que poderia sem passar por cima de ninguém, é uma dança de rua! Armar um programa que valorizasse, eu acho que hoje as pessoas precisam acreditar, e agradecer mais ao Fitdance! Porque o Fitdance ele tá fazendo uma continuidade de tudo que a gente começou lá atrás, de uma maneira moderna e outra, empregando as pessoas, dando trabalho! E continua sim dando de alguma forma valorizando a dança, porque as pessoas até então conheciam a dança popular brasileira e o Fitdance faz com que você conheça várias culturas, vários ritmos, então esse gênero musical que aconteceu aqui que foi a explosão do Axé Music. Ele passou para uma tendência mundial variada, hoje você consegue dentro do Fitdance

não ficar preso. Imagine se hoje você dependesse só do Axé Music para dar aula. Imagine o professor dar aula só, será que se você colocar um Olodum, um Tomate, será que você vai sobreviver?! Do jeito que o mundo está globalizado! O que acontece, a internet trouxe conhecimento para todos, antigamente nós não tínhamos esse conhecimento porque nós éramos fechados, então hoje com essa abrangência você não tem como segurar o sucesso e o conhecimento de ninguém, então o Fitdance ele é isso aí. (NONGA, 2021).

Nonga não tem nenhuma percepção de que a Fitdance venha a diminuir ou extinguir o Swing Baiano enquanto movimento de dança popular, no entanto, nota-se no seu discurso o alinhamento de um conceito restritivamente capitalista. É importante ressaltar que o mesmo é uma parte de uma sociedade e o mesmo não responde sozinho pelas tomadas de decisões da empresa, no entanto, chama atenção no decorrer da entrevista notar o seu brilho nos olhos, empolgação e orgulho de relembrar o seu passado e revisitar suas histórias com a dança de rua e com a própria Troupe Dance, grupo extinto pela existência de seu atual projeto.

Essa proposta de “modernização” da dança me recorda as críticas feitas por Milton Santos em muitos dos seus discursos sobre o processo de globalização do mundo moderno, que se apresentavam pretensiosamente modernizantes e evolutivos. Entretanto padronizações proporcionam benefícios para quem? Nesse caso, a padronização promove a centralização do poder de criação coreográfica e de desenvolvimento de tendências concentradas na empresa Fitdance. Então, propor essa narrativa é um enfraquecimento e invalidação de qualquer trabalho coreográfico que não seja da empresa.

Uma curiosidade vista é que na “equipe show” da Fitdance já não existe mais nenhum componente e/ou representação da saudosa Troupe Dance. Pedindo licença as palavras do próprio Nonga (2021) *“muitas pessoas não entenderam o processo, porque você sabe que as mudanças elas vêm e as pessoas não conseguem entender essas mudanças né?!”. Pelo visto aqueles antigos “troupe dancers” que foram inicialmente colocados como estrelas do projeto perderam a sua resiliência e foram abandonados ao longo do caminho, caminho de despedidas que foram semeados por polêmicas expostas ao grande público, a mais impactante promovida por Diogo Preto, ex Troupe, ex participante do Big Brother Brasil, o dançarino expôs nas suas redes sociais os abusos da Fitdance com seus funcionários, dentre eles a maior surpresa foi a desvalorização da mão de obra da equipe show, que cedia imagem, criação de*

coreografias e atuação em *shows*. Em uma *live* com mais de 40 minutos, salva no seu Instagram - @diogopretto – o dançarino fez alguns desabafos, como:

Sabe o que acho mais engraçado, é que quando a gente não era nada, era tudo igual, quando cresceu, tudo mudou. Não adianta querer ser famoso a todo custo. Querer aparecer. Não adianta, não vai conseguir. Nós precisamos uns dos outros. A gente é descartável, a gente fez de tudo para que isso tudo crescesse junto. Se quiser me processar, fique à vontade meu irmão (PRETTO, 2020).

Dentre outras denúncias expostas por Diogo Pretto vem o relato de que o cachê de gravação de vídeos dos dançarinos era de R\$50 a R\$100 reais, e R\$150 por *show*. Além disso, a empresa controlava os contratos externos dos integrantes da equipe *show*, segundo o dançarino ele já foi boicotado por Fabio Duarte em alguns contratos em que foi procurado. Além de Diogo outros integrantes fundadores do projeto saíram de forma nebulosa, dentre eles: Celso Calazans, Victor Amorim, Lorena Improta, Dam Fernandes, Junior Gomes, Pamela Sampaio, Isis Oliveira, Danilo Almeida, Mayla Paixão, Jeferson Oliver, Adriel Torres, entre outros nomes que não foram fundadores do processo, mas que já sofreram desligamentos e sempre com insatisfações expostas.

Outra pauta bem polêmica trazida por Diogo Pretto é sobre a questão contratual, segundo Diogo:

No contrato diz que ‘tem que ficar dois anos sem dançar’, no meu caso eu Diogo Pretto fui na confiança de um ex-amigo, eu jamais imaginaria que assinando um contrato com pessoas que eu estaria conversando, eu iria me fuder assim (PRETTO, 2020).

Após esta declaração de Diogo outros problemas vieram à tona, em entrevista à coluna de Léo Dias no site Metrôpoles a mãe da ex-componente da Fitdance, Isis Oliveira, expôs que o contrato da filha com a empresa garantia exclusividade de 4 anos, com direito à multas que poderiam chegar a R\$200 mil reais, e que sua filha ganhava R\$100 reais por turno de gravação, tendo de ensaiar e gravar até 6 músicas por esse valor, enquanto a empresa cobrava de R\$10mil a R\$15 mil reais por música coreografada.

Após um turbilhão de informações negativas que foram soltas na mídia, segundo o site Metrôpoles na coluna de Léo Dias, a empresa resolve montar um plano de recolocação de sua imagem no mercado, o plano foi intitulado como “plano de retomada”, o conceito era a valorização do contexto de “comunidade Fitdance” de modo a fortalecer uma boa imagem da empresa com os seus membros. Dentro desse plano, ainda segundo a coluna, foram cobrados dos membros da comunidade

postagens com o lema “Fitdance Salva Vidas”. Todo o padrão de comunicação é comandado em grupos de *whatsapp* que disseminam as mensagens de persuasão por todo os seus membros.

Após toda essa crise moral e institucional nenhum dos sócios do grupo abriu diálogo com o público externo e Fábio Duarte fechou seu Instagram, além de retirar momentaneamente das suas descrições sua relação de CEO com a Fitdance. Perante todo este contexto me faço a reflexão de entender onde está a tão prometida valorização do profissional e da profissão? Se nem os seus principais componentes são valorizados, por que vamos esperar que o mercado valorize os papéis destes profissionais? Certamente nota-se que o discurso empregado para o mercado e internamente para os seus instrutores não faz parte da rotina da alta cúpula da empresa. E perante todas essas conturbações questiono: será que nós baianos vamos permitir que uma empresa privada possa responder por parte de nossa cultura? Será que seus valores estão atrelados ao que buscamos ou empregamos?

Então, descendo a pirâmide hierárquica da empresa e seguindo direto para a base; como se tornar um instrutor Fitdance? Como convencer pessoas a pagarem para se filiar a esta comunidade?

A Fitdance promove um curso de formação de instrutores, este promete qualificar e capacitar as pessoas a ministrarem aulas de dança sob custódia da marca. O curso possui carga horária de aproximadas de 4 horas no *on-line* e 12 horas no formato presencial, sendo este normalmente ministrado aos finais de semana. O investimento feito por parte do instrutor é de R\$850,00 no formato *on-line* e R\$990,00 no presencial, sendo estes atualmente em preço promocional de 6xR\$70,83 e 6xR\$82,66. Sendo aprovado no curso existirá um curso mensal de R\$70,00 para manutenção da marca e ter acesso aos conteúdos da empresa, sempre pelo portal virtual da marca.

FIGURA 17: Conteúdo programático curso instrutor Fitdance.

Seja agora um instrutor FitDance!

Torne sua vida e de milhões de pessoas mais feliz por meio da dança!
Reinvente-se e tenha um mundo de benefícios!

Curso Online Instrutor De R\$ 850,00 6x 70,83	Curso Presencial Instrutor De R\$ 990,00 6x 82,66
---	---

BRASIL INTERNACIONAL

- 03/10 2021 SUZANO - SP (CURSO PRESENCIAL)
- 09/10 2021 RIO DE JANEIRO - RJ (CURSO PRESENCIAL)
- 09/10 2021 PARA TODO O BRASIL (CURSO ONLINE)

Fonte: <https://fitdance.com/academy/courses>

Dentro do curso se tem direito ao *e-book* com conteúdo preparativo, vídeo com os passos da avaliação, direito a tirar dúvidas e direito a ser avaliado. Ao olhar externo parece haver um interesse maior em aprovação do candidato do que o preparar realmente para o mercado de trabalho; talvez o instrutor dentro da empresa garanta o pagamento da mensalidade e o giro de outros produtos oferecidos internamente.

FIGURA 18: Conteúdo programático curso instrutor Fitdance.

CONHEÇA O QUE VOCÊ GANHA AO ESCOLHER A OPÇÃO PRESENCIAL

CURSOS 100% PRESENCIAL

- ✓ **E-book** com conteúdo preparatório
- ✓ **Vídeo** com os passos da avaliação
- ✓ **Coach presencial** para tirar dúvidas
- ✓ **Avaliação** no dia

INSCREVA-SE

CONHEÇA O QUE VOCÊ GANHA ESCOLHENDO A OPÇÃO 100% ONLINE

CURSOS 100% ONLINE

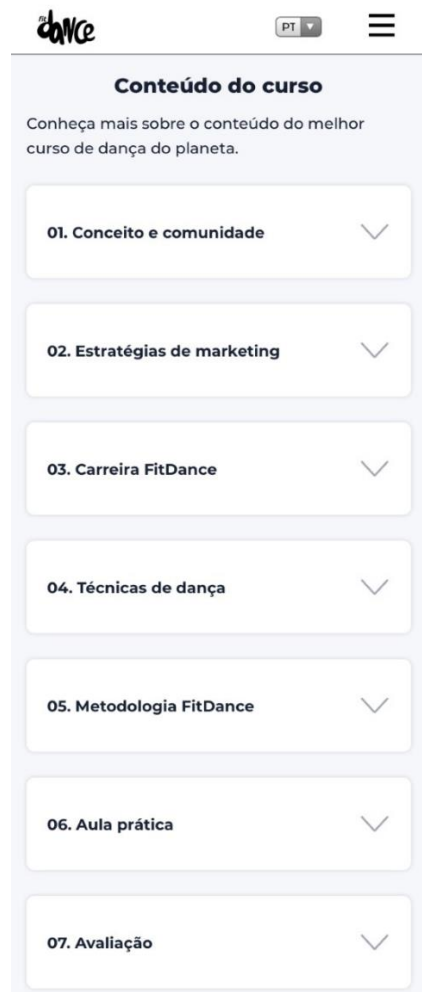
- ✓ **E-book** com conteúdo preparatório
- ✓ **Vídeo** com os passos para a avaliação
- ✓ **4h** de curso
- ✓ **1 avaliação** online gratuita

INSCREVA-SE

Fonte: <https://fitdance.com/academy/courses>

Dentro do site da Fitdance é exposto 7 pilares como base de conteúdo do curso: conceito e comunidade, estratégias de *marketing*, carreira Fitdance, técnicas de dança, metodologia Fitdance, aula prática e avaliação.

FIGURA 19: Conteúdo programático curso instrutor Fitdance.



Fonte: <https://fitdance.com/academy/courses>

A contrapartida da empresa no primeiro momento é a liberação da licença, dando direito ao instrutor à utilização da marca nas grades das academias. O instrutor pode utilizar do canal do *Youtube* como um “cartão de visita” a ser apresentado em entrevistas de emprego.

Outra garantia que o instrutor expõe ao mercado de trabalho é que sua aula segue um padrão, sendo esta uma garantia de que os contratantes terão uma entrega prevista e assinada pela empresa. O terceiro ponto é a facilidade em substituição de mão de obra, visto que todos seguem o mesmo padrão, teoricamente as aulas são todas iguais.

Todos estes pontos acima acabam por enfraquecer a imagem do profissional enquanto indivíduo, visto que a marca da empresa se torna garantidora da “boa entrega”, porém, a padronização das aulas fragiliza o profissional, o tornando menos importante no processo. Desta forma, os próprios instrutores multiplicam a narrativa

de fortalecimento da marca no mercado de trabalho, visto que todos eles se colocam como dependentes da Fitdance.

Tendo como pressuposto o conceito de comunidade balizados pela noção de unidade e padrão. O que justificaria uma diferenciação salarial entre instrutores? Como não se tem nenhum filtro para se fazer o curso, o que diferenciaria no mercado o valor do trabalho de um indivíduo com formação acadêmica e anos de experiência no mercado a um outro indivíduo que é recém-licenciado pelo grupo, sem experiências ou formações externas? Se todos são orientados a se promoverem através da marca e de seus números de sucesso, não interessa no primeiro momento seu currículo pessoal.

Há um contrassenso da empresa entre atender os prazos de entrega de coreografias para produtoras e bandas, e o prazo de entrega do conteúdo na plataforma cobrado aos instrutores; a empresa demanda mais de um lançamento diário de conteúdo coreográfico e por questões de método de ensino e didática muitas vezes os alunos têm acesso pelo *Youtube* à coreografia primeiro que os próprios instrutores.

Outra promessa de renda que a empresa traz aos instrutores é a representação de seus produtos. Instrutores possuem até 50% de desconto em produtos como: bonés, camisetas, calças, dentre outros objetos vendidos pela marca. O instrutor pode revender esses produtos pelo preço de tabela. Ótimo pensar que o profissional da dança pode abrir seu leque de fontes de renda, utilizando seus contatos e afetos com seus alunos para comercializar produtos. Mas, se a valorização da dança fosse realmente dada através da marca, será que seria necessária essa forma de tentar expandir sua renda fora do seu nicho?

Eventos de rua e/ou com bilheteria que sejam vinculados a marca obrigam o instrutor a solicitar uma autorização prévia do gerente regional. Caso a empresa não autorize o instrutor não pode promover e/ou participar do evento. Para alguns instrutores esta atitude é uma forma da empresa blindar a evolução de grupos regionais de instrutores, para que não feche ou reduza o espaço da equipe *show*.

Dentro dos cursos e do *e-book* não se tem nenhuma menção à dança de rua da Bahia. A narrativa é baseada na Fitdance como grande criadora de uma metodologia que consegue abarcar todos os ritmos e formas de dançar. Ao se analisar a narrativa de Mestre Nonga percebe-se que a Dança de Rua, o Swing Baiano é

vinculado apenas às danças de axé, assim reduzindo o discurso e a potência histórica e cultural do Swing Baiano. Segundo Nonga (2021): “o Fitdance faz com que você conheça várias culturas, vários ritmos, então esse gênero musical que aconteceu aqui que foi a explosão do Axé Music, ele passou para uma tendência mundial variada.”. Este discurso que busca reduzir o Swing Baiano a fim de dar um traço evolutivo desta dança, através do Fitdance.

Relembro aqui falas já expostas nesse trabalho como a de Jacaré (2021): *“Eu acho que eu e minha irmã a gente começou juntos, eu e minha irmã a gente descobriu essa coisa juntos. Da lambada, do break, do samba, do tudo, Michael Jackson, Menudos, a gente ensaiava juntos, a discoteca, a matinê na CloseUp, a gente ensaiava em casa para dançar nas festas.”*, ou seja, a dança já era global, as inspirações da dança de rua baiana já abarcavam outras fontes. O próprio Nonga (2021) relata ter começado a dançar inspirado em Michael Jackson: *“a dança Deus me deu o dom, e a dança me chamou e desde os 10, 12 anos eu já começava a balançar o corpo em Campinas de Brotas, a minha vizinha lá do lado tinha um som Gradiente, botava do lado de fora e botava aquelas músicas de Michael Jackson”*. Desta forma, pode-se argumentar com intensão redutora de que as aulas de Swing Baiano eram presas às músicas baianas, o que se faz são narrativas que estrategicamente primam por potencializar uma marca e extinguir qualquer outra possibilidade de entender a dança da rua baiana. Assim ressalta-se o comentário de Hall, no livro da Diáspora:

“na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula” (HALL, 2009, p. 325).

Analisando sobre esse viés da estética diaspórica não faz muito sentido reivindicar a especificidade das músicas baianas como únicas responsáveis pelo movimento das danças de rua, o que não implica fechar os olhos para o processo de apropriação, padronização, mercantilização e esvaziamento ou esquecimento de seus referenciais formadores. Entretanto, essa dança não é uniforme, nem oriunda de uma fonte única. Portanto, me parece equivocado afirmar que “aulas de Swing Baiano eram presas as músicas baianas” (NONGA, 2021). Certo, havia e há um diálogo forte dessa

dança com as músicas de carnaval (axé), mas até mesmo essas músicas já foram compostas e recriadas a partir de uma multiplicidade de referências e advogar uma centralidade parece contraditório. O que parece acertado é indicar o apagamento dos referenciais históricos das danças de rua nos discursos sobre a Fitdance, mas isso é diferente de preconizar uma prisão ao campo musical.

As narrativas que reafirmam o apagamento histórico da dança baiana acabam por serem multiplicadas pelos milhares de instrutores Fitdance, a exemplo disso, temos um trecho do trabalho de conclusão de curso de Juliana da Silva Arruda, instrutora Fitdance: *“o Fitdance surge na Bahia através do seu diretor executivo, Fábio Duarte no ano de 2015. A dança invade as academias baianas e também as redes sociais, principal forma de divulgação e crescimento da modalidade.”* (ARRUDA, 2018). Pelo visto a acadêmica não buscou outras fontes de informação para entender que desde a década de 90 Antônio Cozido já havia levado essas danças como modalidades para dentro das academias, e estas jamais deixaram de existir. Ressalta-se também o início deste capítulo que a Fitdance fez com que mais de 50 dançarinos até então professores de Swing Baiano e/ou Ritmos mudassem o nome de suas aulas de forma arquitetada, dando início a trajetória de “sucesso” da empresa.

Também no estado da Paraíba se encontra outro trabalho de conclusão de curso, Delfino (2018) que retrata o histórico das danças nas academias a partir dos programas de ginástica localizada, pontos também citados neste trabalho, sabendo que paralelo a este movimento nas academias já existiam as danças de rua na capital baiana.

Após a ginástica aeróbica, chega ao Brasil nos anos 90, o programa de aula Body Systems, que envolve várias modalidades, com aulas pré-coreografadas ou aulas prontas (FURTADO, 2009). Segundo Braunerapud Flores (2015), essas modalidades são releituras das sessões da ginástica tradicional, conhecidas tais como step, localizada e dança aeróbica [...] Nos dias atuais, existem muitos programas de aulas de dança voltados para a academia. Segundo Moreira (2016), vários programas utilizam a dança como uma aula de ginástica, tais como: Mexe Fitness (Mexce Company), S'Hbam (Empresa Body Systems), Zumba (Empresa Zumba Fitness) e o FitDance. (DELFINO, 2018).

Como pesquisador não me cabe avaliar o trabalho destes acadêmicos, mas é necessário se chamar atenção de como discursos criados dentro de um curso preparatório de mão de obra começam a ser replicados dentro de instituições acadêmicas e acabam ganhando a chancela da “verdade científica”. É preciso ter

muito cuidado e vigilância para não permitir que a força e os interesses do capital privado sobressaiam a nossa história e nossa cultura.

Ainda existem outras questões na marca Fitdance que apontam outras tensões a serem resolvidas. Segundo Philip Kotler (1997), a marca é composta por nomes e signos que combinados têm o propósito de expor e identificar a proposta de venda para tal produto e/ou serviço, o diferenciando de seus concorrentes. No caso da Fitdance me parece que seu nome foi bastante assertivo, se tratando de uma dança dentro de academias. O prefixo Fit, sendo a abreviatura de Fitness, termo utilizado para o culto ao corpo e sufixo Dance, vem da americanização no nome se referindo a uma dança, que poderia significar Dança Fitness. Atualmente isso é negado pela empresa, segundo Nonga (2021) o nome Fitdance, faz menção a alegria e bem-estar:

foi apresentado a todo mundo o projeto, o projeto enorme que a gente não tinha dimensão e aí se coloca o nome, qual vai ser o nome?! Troupe Fit, Fit Troupe, como é que ia ser? E se achou nesse liquidificador o nome Fitdance, Dance, Fit, porque todo mundo leva isso para a parte de fitness que a gente não é fitness, e dança, dançando, bem com saúde, Fit, e se criou o nome Fitdance (NONGA, 2021).

Ao que parece este discurso empregado pelos líderes da marca para justificar o nome não foi bem acatado pelos Conselhos Regionais de Educação Física. Em alguns estados, incluindo o CREF 1, que cobre a região do Rio de Janeiro e Espírito Santo, sendo esse Conselho o primeiro do Brasil e considerado o mais atuante, estão obrigando que profissionais que utilizem a marca Fitdance só possam ministrar aulas em academias caso sejam formados em Educação Física, Dança, possuam DRT (emitido por sindicatos) ou sejam provisionados⁶⁴, caso não sejam estes profissionais os estabelecimentos sofrerão as sanções previstas por lei.

O CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA DA 1ª REGIÃO (CREF1), vem por meio deste manifestar-se sobre o informativo veiculado pela empresa Fit Dance no que tange a atuação do CREF1 na defesa das atividades de prerrogativa do profissional de Educação Física. [...] Fit Dance é uma forma escamoteada de promover o exercício físico, especialmente quando se trata de treinamento físico ou atividade, disfarçada de dança. Deste modo, o CREF1 no seu estrito dever legal presta os devidos esclarecimentos e reitera seu compromisso de fiscalizar e combater o exercício ilegal de nossa profissão, dentro dos limites legais estabelecidos. (CREF1, 2019a).

Para o CREF1, a empresa se camufla de dança com o intuito de promover uma atividade física, no entanto, a mesma não possui chancela para poder formar

⁶⁴ Profissionais que não possuem nível superior em educação física, mas que possuem registro funcional coberto pela Lei 9696/99

profissionais capacitados a trabalhar com o cuidado ao corpo através do fitness. Pode-se ver que nos primeiros anos a empresa colocava explicitamente nos seus vídeos dados como o consumo energético de cada coreografia postada em seu canal. Isso expõe claramente o conceito de atividade física programada visto que, a própria empresa se responsabilizava em expor esses dados.

FIGURA 20: Frame de vídeo no canal oficial Fitdance contendo informativo de consumo calórico.



Fonte: Esculacho (2014).

Além da exposição do consumo energético existia uma escala de “nível”, ao se observar os vídeos nota-se que quanto mais elevado o consumo energético exposto, maior era o nível da dificuldade, então me surge a interrogativa: o nível está ligado ao grau de dificuldade motora ou a intensidade proposta pela atividade física disfarçada de dança? Ao que me parece é apenas mais uma jogada de *marketing* para agregar valores ao produto oferecido.

No CREF 3, responsável pela região de Santa Catarina detalha ainda mais a sua ressalva em relação a Fitdance como modalidade em academias. Para a instituição a composição do nome Fit (fitness) + Dance (dança), já traz a responsabilidade direta de fiscalização e atuação de profissionais de educação física como intermediadores dessa modalidade.

O CREF3/SC ressalta que o surgimento de novas modalidades, como as danças fitness e seus desmembramentos (Fitdance, Zumba, Zumba Fitness,

Power Dance), apesar de se tratarem de modalidades com nomenclaturas variadas, possuem o mesmo intuito: o condicionamento físico, utilizando a dança como um meio mais atrativo. Tais atividades não têm cunho cultural e artístico, mas sim de condicionamento físico. No caso do Fitdance, a nomenclatura ajuda a definir que se trata de condicionamento físico através da dança e deve ser orientada por profissional de Educação Física devidamente habilitado e registrado no Conselho, de acordo com a Lei nº 9.696/98. (CREF3, 2018).

Para complementar a citação retirada do CREF, se traz a imagem final dos vídeos até o ano de 2015/16, onde se tem escrito no rodapé da imagem:

As coreografias exibidas têm como principal objetivo a diversão e advertimos que toda e qualquer pessoa que deseja praticar alguma atividade física, deve procurar antes, orientação especializada. O Fitdance adverte que você só deverá aplicar o conteúdo de dança se estiver de acordo com o exposto acima, assumindo a inteira responsabilidade sobre o uso desse conteúdo. Os valores de perda calórica são uma estimativa média calculada com mulheres adultas de até 60kg. (IGOR KANNÁRIO, 2015)

Na citação acima nota-se uma série de descompromissos com o usuário final, mas também com os instrutores. Primeiro alerta-se que o objetivo PRINCIPAL seja a diversão, mas não traz os possíveis objetivos secundários, em seguida chama-se atenção para a autorresponsabilidade do consumidor final em procurar informações com um profissional especializado, e que o mesmo consumidor final se responsabilize por possíveis danos ocasionados pela prática dessa dança. Isso demonstra a falta de compromisso da marca com os possíveis danos causados pelo seu produto e com o descrédito dado aos instrutores formados pela empresa. Por fim, se expõe os valores de “perda calórica”, um termo fora de uso há alguns anos, criticado arduamente pelos profissionais da área de saúde; o termo mais atual seria “consumo energético”, tal erro expõe algum nível de desinformação da equipe além de dar dados baseados em uma mulher, de 60kg; mas por quê? Sabe-se que a média geral de cálculo utilizada no Brasil é de uma pessoa com 1,70cm de altura, e 70kg de peso. A utilização de referência utilizada pela empresa parece ser mais uma jogada de marketing, visto que esta referência utilizada oferece uma possibilidade de maior consumo energético.

FIGURA 21: Frame de vídeo oficial reforçando intuito fitness nas coreografias.



Fonte: Léo Santana, 2018.

Com todo este enredo parte dos Conselhos Regionais de Educação Física passaram a fiscalizar quais eram as modalidades de danças propostas nas academias. Sendo elas Fitdance, Zumba e/ou qualquer modalidade que promovesse o fitness através da dança, é exigido que o professor tenha graduação em Educação Física, o descumprimento dessa normativa acarretou em notificações, multas e até encaminhamento dos profissionais e responsáveis para a delegacia a fim de prestar esclarecimento sobre o acontecido. Abaixo seguem exemplos noticiados na página oficial do CREF 1.

Durante diligência da Operação Varredura, realizada esta semana (de 6 a 10) no Sul Fluminense, um falso profissional de Educação Física foi flagrado orientando atividade de Fit Dance no bairro São João, em Volta Redonda. (CREF1, 2019c)

Fiscais do Conselho Regional de Educação Física (CREF1) flagraram, na noite da última segunda-feira (29), um falso profissional orientando atividade de Fit Dance na academia Fórmula do Shopping Nova América. A ausência do registro profissional junto ao órgão impossibilita a atuação com a modalidade, segundo comunicado já enviado às Pessoas Jurídicas registradas no Conselho. (CREF1, 2019b).

É importante ressaltar que essa fiscalização só recai nos estabelecimentos e profissionais que façam uso destas marcas, caso seja contemplados nomes que associem a dança enquanto arte e cultura, o CREF por sua vez não possui autonomia

de fiscalização, mesmo que dentro do ambiente de academia. Por tanto, é necessário que o profissional seja sindicalizado tendo sua documentação em dia.

3.5 Hipersexualização do corpo masculino

A sociedade possui uma hierarquia social institucionalizada onde determina disputa de espaço e poderes entre as classes e indivíduos. No topo desta pirâmide social se encontra o fenótipo do homem branco, hétero e burguês. Outras áreas de estudo a exemplo do feminismo discorrem bastante sobre essas relações de poder e domínio social e a partir destas distinções surge o debate amplo sobre o homem negro dentro desta sociedade patriarcal de domínio branco. Busca-se aqui ampliar a análise de como é visto socialmente os corpos negros dançantes do Swing Baiano; como as pirâmides sociais interferem nessa arte e nos seus fazedores. Ressalto que o foco na hipersexualização desse corpo masculino e negro não anula ou reduz outros atravessamentos contidos nessa dança, como por exemplo, a análise do corpo feminino, que também se torna um debate necessário, mas que não é o foco nesse momento da pesquisa.

Ao começar este tópico se faz necessário relembrar o capítulo 1 desse trabalho que explica como se deu a colonização brasileira e suas constantes tentativas de aniquilar as culturas das suas inúmeras diásporas, tentando a todo tempo valorizar uma cultura eurocêntrica predominantemente branca e elitista.

Desde o início da história a busca da manutenção e desenvolvimento do poder dado pelo branco existe, basta analisar que o Brasil, como colônia de exploração precisava de uma densa mão de obra para que pudesse extrair o máximo da terra para Portugal, com isso o número de escravos pretos provindos do continente africano era muito maior que a população branca elitizada. Neste cenário sempre foi necessário desenvolver estratégias dessa manutenção de poder. Visto que no capítulo 1 um contexto histórico do Brasil colônia foi colocado com mais ênfase, neste tópico será visto com mais foco a história moderna desta manutenção de poder.

Dentre uma série de movimentos realizados a fim de reduzir o negro e sua cultura, nos anos 30 e 40 o governo começa a promover de maneira organizada o embranquecimento da sociedade e o controle das castas aqui presentes. Autores como Nina Rodrigues ganharam notoriedade e com seu poder de fala intelectual e

política firmava cada vez mais a cultura higienista no país. Segundo o antropólogo e pesquisador Doutor Osmundo Pinho (2004):

Em Nina Rodrigues, a questão racial aparece como um conflito entre a civilização, representada pelos brancos, e o crime, a loucura e o fetichismo, representado pelos negros e seus descendentes. A formação da consciência intelectual nacional parece assim desenvolvida contra a autoconsciência nacional em formação. (PINHO, 2004, p.92)

Nina Rodrigues foi médico e pesquisador, sendo o primeiro a desenvolver estudos das ciências criminais baseados no corpo negro. Ele analisava o negro como uma questão social e seus estudos acabaram atendendo interesses de uma elite política e social predominantemente branca. Seus conceitos colocaram em pauta os privilégios de se nascer branco em um país com maior parte da população negra e/ou mestiça. Politicamente esses estudos promoveram a manutenção de castas e locais de privilégios na sociedade, a partir da desigualdade dos acessos sociais através das raças.

Segundo Schwarcz (1995 apud PINHO, 2004): *“o problema não parecia tanto a doença, mas o doente, e doente estaria toda nossa população manchada pela miscigenação. Como transformar essa massa informe e multicolorida em um povo, uma raça, que preservasse o caráter e aparência de uma civilização branca?”*

Em resumo os estudos de Nina Rodrigues, reprodutores de uma ideologia eugenista, a inferioridade civil dos não brancos – negros e mestiços – são dados por um fenômeno genético. Desenvolveu-se a ideia de que essas pessoas estavam geneticamente propensas a cometerem crimes dentro da sociedade civil. Dentro disso, se implica a noção de que os civis brasileiros arianos não deveriam permitir que a massa civil negra e mestiça viessem a interferir no futuro do país.

Através de estudos e teorias como estas foi empregado no país uma cultura higienista cujo objetivo permanecia na manutenção dos poderes da população branca e na necessidade de se extinguir a cultura e a prevalência de negros e/ou mestiços em locais estratégicos da sociedade.

O antropólogo Arthur Ramos (1962) já dizia que estes discursos propagados com certificação “científica” e política não buscavam a caça apenas dos indivíduos, mas se estendiam a sua cultura:

Muito depois haveria de se provar que o pretensão mal da mestiçagem é um mal de condições deficientes de meio social e cultural. Se substituirmos na obra de Nina Rodrigues os termos biológicos de Raça e Mestiçamento pelas noções de CULTURA e Aculturação, as concepções adquirirão completa e perfeita atualidade. (RAMOS, 1962, p. 57).

Segundo Fanon (1952): “o homem negro não é um homem!” Para o psiquiatra martinicano a sociedade colonial se estende até os dias atuais colocando o negro em um contexto social bastante divergente dos brancos. Para o autor o negro ainda não é visto como sujeito, mas como instrumento de sub serventia à “sociedade”.

No Brasil a história contada através do protagonismo branco é reflexo desse contexto. Na sociedade moderna, resultante da violência colonial, ideólogos como Nina Rodrigues só reafirmam o quanto os negros ainda não garantiram seu lugar de igualdade na sociedade. Por isso, ainda em 2004 autores como Hooks (2004) ainda ressoam as reflexões desenvolvidas por Fanon (1952): “O negro é um homem negro, isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo” (HOOKS, 2004).

Jacaré (2021) traz na sua entrevista alguns momentos de sua vida em que a cor da sua pele prevaleceu negativamente, tanto na sua vida profissional, quanto pessoal: Então assim, o preconceito teve pelo fato da gente ser negro, o negro é foda! Essa coisa do negro sempre teve o preconceito, sempre teve, sempre vai ter!” (JACARÉ, 2021).

O dançarino relata diversas ocasiões em que o preconceito racial fez-se presente em sua vida, e chama atenção saber que mesmo depois da fama a tratativa com ele ainda destoava, a fama não foi suficiente para apagar o preconceito racial da sua vida.

Eu já fui barrado na frente, eu fui convidado em um 15 anos para dançar, porque eu dançava na CloseUP, na matinê, e a menina fez 15 anos no Yatch Clube da Bahia, e eu fui lá, quando cheguei na porta, o cara chegou: “não, você não vai entrar aqui não!”, eu falei: “velho olha aqui o convite”, aí a menina chegou: “Jacaré!! Vamos lá!”, entrei, mandou o DJ colocar a música velho e dançava tanto na pista, e praticamente eu era o único negro na pista, os outros negros estavam servindo. (JACARÉ, 2021).

A fim de situar o leitor, é importante ressaltar que o Yatch Club é um dos clubes mais tradicionais da classe A de Salvador, sendo este o que possui o título de associação mais caro da cidade, além disso, não se faz necessário apenas ter dinheiro para aquisição do título, visto que também é necessário que o interessado na compra tenha duas indicações de sócios antigos afirmando que o novo interessado tem condições de se tornar sócio do mesmo. Estes perfis reforçam que ainda hoje o clube é frequentado predominantemente pela classe alta, branca a “tradicional” da cidade. Isso de fato reforça a repulsa ocorrida pelo corpo negro de Jacaré dentro do espaço.

Em outra situação no auge de sua carreira o dançarino e ator relata que por vezes encontrava o racismo estampado na sociedade e entendia o quão era doloroso em muitos momentos se ver como negro privilegiado pela fama.

Como aconteceu também como famoso, eu fui pela primeira vez em Angra, passar um réveillon em Angra e fui em uma ilha lá, acho que Mandala, só vai de lancha e tal, e no meio da pista estava eu dançando, quando eu olhava assim, eu era o único preto! Mas quando você vira famoso, você não é mais preto, você é famoso! E aí depois eu sai pro lado, fui pro cais assim, olhando pro mar, olhando pros barcos aí um amigo meu: “o que foi que houve Jack?!”, eu logo falei: “nada, você reparou que eu sou o único negro, dançando, curtindo, os outros são marinheiros do barco ou que estão servindo?”. E aí você vê como é a coisa, aí depois eu lá no canto, aí vem um garçom negro olhou para minha cara e falou: “Velho, que orgulho, você me representa, você no meio dessa elite, dessa galera aí, só você dançando, todo mundo te venerando”, e aí mudou a minha chave, pensei, é vou lá representar a negada! Mas é foda! Não é fácil ser negão, é tudo muito lindo, muito bonito, eu tenho momentos lindos na minha vida assim, e é muito mais e eu acredito que um dos motivos que eu também nunca vou ser assim como você relatou aí agora, é muito bonito mas o racismo e preconceito não batia tão forte em mim porque meu pai me ensinou a ser aquela coisa que te falei da frase, “nunca exagere a importância das coisas”, e eu focava muito em mim, então as vezes a pessoa fazia alguma coisa lá, tava morrendo de raiva porque tinha um preto lá, mas eu não tava vendo, e era problema dela porque ela tava infeliz, ou tava preocupada, ou com raiva, ou tava achando aquilo mal, para mim tava tudo lindo, eu não estava olhando para ela! Entendeu?! É problema dela, aliás, o problema do racista é um problema dele, é lei! Os racistas eles que se ferram, porque eu tô bem, eu trabalhei para conquistar aquilo, e aí ele vai falar o que? (JACARÉ, 2021).

Nesta ocasião Jacaré (2021) percebe o quão é importante acima de tudo se fazer presente como homem negro nos locais de privilégio branco, e entendia que o seu passaporte muitas vezes era a fama e a dança, então ali era o momento de se usá-las em prol de um coletivo.

3.5.1 Entendendo o corpo masculino preto

Segundo as historiadoras Marcia Jamantino e Jonis Freire (2013, p.17), o Brasil colônia recebeu cerca de 4,8 milhões de africanos, a maior parte deles sendo homens entre 15 e 40 anos com capacidade reprodutiva e força de trabalho. Neste cenário, se inicia a objetificação sexual do corpo negro masculino, visto que nesse momento a função social do homem negro é meramente reprodutora e mercadológica a fim de multiplicar uma mão de obra forte, viril e “saudável”.

Historicamente o corpo negro masculino viveu/vive contradições. Durante o Brasil colônia o corpo negro masculino foi visto como meio de reprodução da mão de obra, o homem negro “sadio” era um reprodutor. Já na idade moderna com as políticas

explícitas de branqueamento da sociedade, o corpo negro passa a ser inútil, sinônimo de “escurecimento da raça”, proposta contrária pregada pelo estado. Valadares (1951) retrata em sua escrita o peso social dado a uma família negra.

Já nossas avós diziam que há ‘crioulas de barriga limpa’. Seus filhos, sendo também filhos de homens mais claros, puxam ao pai. Talvez a Bahia seja uma cidade com muitas pretas e mestiças de barriga limpa. Todos notam que marchamos para uma população totalmente mestiça, mas com aparência de branca. Enquanto isso, Rio, São Paulo, Nova Iorque, Chicago, graças à discriminação racial, vão-se enchendo de pretalhões puro sangue. Eles que resolvam seu “big” problema, que nosso sabemos resolvê-lo. E com que satisfação...! (VALLADARES, 1951, p. 91-92).

Com tais características existe um reforço de que o homem negro não pode assumir o papel social de “bom pai de família”, “provedor de bem-estar”, principalmente se este lugar for perante uma mulher branca. A disputa de virilidade entre homens brancos e negros não é definida no carácter sexual. O lugar social de líder familiar segundo Jean-Jacques Courine (2013) não se resume a uma ótica corporal, mas ao lugar habitado socialmente incluindo capacidade mental, relações de poder e estabilidade financeira. Com isso o homem negro passa a ser a antítese da política do embranquecimento!

Com isso, trago a fala de Osmundo Pinho (2004) no seu artigo “Qual é a identidade do homem negro?”

O corpo negro masculino é visto fundamentalmente como um corpo para o trabalho e corpo sexuado, fragmentado em pele, marcas corporais de raça, músculos e sexo, genitalizando como o pênis, símbolo plus de sexualidade, que serve de fetiche ao olhar branco (PINHO, 2004, p. 64-70).

São dados ao homem negro alguns estereótipos: porte físico avantajado, força física, moralidade degenerada e sexualidade desenfreada e, por fim, é estereotipado ao corpo negro a presença de um pênis avantajado. Esses são pontos que se tornam “esperados” ao se imaginar um corpo do homem negro, gerando uma *fetichização*. Sendo estes pontos para atração de mulheres brancas, principalmente aquelas que primam por uma simples aventura sexual, visto que, segundo a narrativa social, este homem negro dificilmente será um bom provedor familiar.

Todas essas nuances são expostas aqui no trabalho para se entender como este contexto histórico reflete nos corpos dançantes do Swing Baiano, e como essa dança, e seus dançarinos precisam se posicionar nessa sociedade preconceituosa com os corpos negros.

Mas porque retratar isso?! Todos os entrevistados nessa dissertação são negros, e antes de Cozido propor esta dança em ambientes privados, onde a

frequência de brancos prevalece, esta dança popular era praticada em sua grande parte por homens negros.

O primeiro ponto a se observar na estética dos dançarinos de rua da época são as suas vestes; sempre shorts curtos e camisetas, camisetas estas que no decorrer das performances sempre eram retiradas. De fato, se tem ali a exposição do corpo, quase sempre corpos sarados. No primeiro momento poderia se pensar em diversas justificativas para a escolha do figurino: inspiração nas aulas de ginásticas americanas, clima quente do verão baiano, roupas leves para conforto dos dançarinos; no entanto, sabe-se que esta estética combinava muito com as coreografias preenchidas em inúmeros momentos com movimentos sensuais que simulavam gestos de uma relação sexual.

Jacaré (2021) em seus relatos expunha como eram os figurinos do então Gera Samba:

Debora criou as roupas, que era um short branco desfiado, eu dançava com uma mini blusa, barriguinha de fora, a gente tinha uma amarela, azul, branca e vermelha se não me engano, eram quatro! Barriguinha de fora, elas tinham um short mais curto, desfiado, branco e eu tinha uma bermuda mais longa, desfiado. (JACARÉ, 2021)

Então o estereótipo de homem, negro, dançarino utilizando roupas curtas com perna e barriga de fora gera toda uma narrativa preconceituosa e julgadora em torno de Jacaré, o mesmo relata que o preconceito racial e sexual andava em conjunto.

Então assim, o preconceito teve pelo fato da gente ser negro, o negro é foda! Essa coisa do negro sempre teve o preconceito, sempre teve, sempre vai ter! Mas a dança em si não! O que hoje eu tenho até medo de falar, outro dia eu até falei, mas é julgavam-me sendo uma coisa, um gênero que eu não era! Só isso, a única coisa da dança pesada era isso! Pelo fato de eu dançar eu não era homem, eu era gay! (JACARÉ, 2021).

Jacaré rememora que o seu estereótipo o colocava em um lugar de julgamentos constantes, principalmente no que tange a questão de sua orientação sexual; por mais que fosse casado com uma mulher, expusesse publicamente ser hétero, muitas vezes o viam como homem gay, e os questionamentos sobre sua orientação sexual eram constantes, vinham sempre acompanhados da pergunta: *“Mas você não é gay?”*.

Nonga também retrata sobre o primeiro figurino da Troupe Dance ainda em formação nas quadras do Olodum. As roupas de “verão” já se faziam presentes e com o passar do tempo as roupas utilizadas pelo grupo nos palcos tornaram-se cada vez mais curtas: “aí teve a época que eu consegui colocar todo mundo de Olodum,

camiseta, shortinho verdinho, bonezinho do Olodum, quando a gente organizava, foi ai que eu comecei a tomar a frente” (NONGA, 2021).

A busca pelo corpo atlético sempre se fez presente na Troupe Dance, relembro minha vivência no grupo ainda em 2011/2012 onde conheci um dos melhores dançarinos do grupo, Rafael Coqueiro, o mesmo dispunha de um carisma incrível, de uma dança incrível, porém o seu corpo mais “cheinho” não se fazia permitir dançar sem camisa nos palcos de Porto Seguro, visto que padrões estéticos eram constantemente cobrados pelo próprio grupo. Esta ação acaba chamando mais atenção ainda do próprio público que acaba deixando o dançarino ainda mais intimidado. Isto reforça o conceito de que além das cobranças internas o público final terminara exigindo um padrão nos corpos dançantes.

Cozido (2020) retrata a sua passagem pelo grupo Frutos Tropicais onde se tinha como identidade uma formação masculina, sendo esses artistas majoritariamente homens negros com corpos atléticos.

Então, Ninho que era um dos donos do grupo, Frutos Tropicais, ele me chamou que eu fui levado por outros bailarinos né?! Negro, bonito, pernãol! Os Frutos Tropicais era um grupo de homens com virilidade, com pegada, tall! (COZIDO, 2020).

Este relato retrata o quanto era contado como ponto positivo do dançarino um corpo atlético. Apesar da história de vanguarda e resistência em torno desse grupo, precursor em muitos sentidos da dança baiana, havia o uso estrategicamente apelativo dos corpos apresentados cenicamente *seminus*

Em minha primeira experiência de palco, já em Porto Seguro, ao descer para sessão de fotos com as turistas, vieram três amigas às gargalhadas e após tirar a foto me fizeram a seguinte pergunta: “o que você dança na vertical, você consegue dançar também na horizontal?!”, logo fiquei sem jeito pois jamais tinha ouvido algo parecido e logicamente minha resposta não passou de um riso sem graça. Ali continha a minha primeira experiência de um corpo hipersexualizado através da dança e de uma fetichização do corpo negro. Certamente perguntas como estas passaram a ser cada vez mais comuns e a necessidade de se acostumar e saber lidar com essas situações. Confesso que como homem negro provindo de bairro popular ouvir elogios e se sentir objeto de desejo de todas aquelas turistas me inflava o ego, aquilo certamente entrava como um “valor agregado” do trabalho. Hoje, com mais maturidade, olhando aquele episódio de maneira distanciada me questiono: “quantos de nós somos realmente apaixonados pela dança?” ou “quantos de nós somos apaixonados pelo que esta

dança nos proporciona nas suas entrelinhas?!” e “até que ponto o dançarino de rua consegue distinguir a celebração da potência de seu corpo vivo e as fantasias de consumo e objetificação projetadas sobre ele?! Coisas comuns nos discursos de todos os entrevistados e do autor que comunica com você é que a dança nos transportou para lugares, situações e pessoas que sem esta exposição talvez nunca tivéssemos alcançado. Então este corpo negro, masculino e dançante possui muitas características embutidas ainda nebulosas e contraditórias que proporcionam a muitos um lugar de conforto, autovalorização e em alguns momentos todos os preconceitos parecem ser zerados através da exposição desse corpo.

Sendo assim encerro este tópico com uma reflexão de Restier e Malungo (2019):

Precisamos entender que o processo de hiperssexualização dos nossos corpos, embora seja passível de aceitação para alguns, é nocivo para todos nós. Inferioriza-nos enquanto homens, enquanto seres humanos, e aceitá-lo como recompensa para tentar melhorar a autoestima é um caminho limitado.” (RESTIER; MALUNGO, 2019, p. 73).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São mais de dez anos vivendo do Swing Baiano, além de todos os detalhes e experiências já citadas nessa escrita, a minha ótica de mundo foi transformada. Ao assumir esta dança como profissão alguns atravessamentos me foram dados:

- Pude como homem, nascido e criado em uma sociedade patriarcal perceber que o corpo masculino tem fala, tem poder, e que não é necessário se prender aos estigmas, os quais defendem que o homem precisa ter um gestual mais contido, que os sentimentos não poder ser representados pelo corpo etc.

- Notei o valor e a potência de nossa cultura, pude notar que através do conhecimento dela você eleva o seu alto conhecimento e entende seus pertencimentos.

- Pude notar o quão é duro sofrer preconceitos, infelizmente os preconceitos embutidos na dança não são tão velados e as pessoas se sentem no direito de falar sem filtros sobre as imagens negativas que possuem da dança e/ou dos dançarinos. Quem não trabalha com dança e nunca ouviu a pergunta: “sim, você dança, mas trabalha com o que?”, ou, qual dançarino de Swing Baiano nunca foi chamado de “mexe cu”, “veado”, e outras diversas expressões que sempre vem minorar o dançarino e a dança.

- Pude sentir como sujeito, a dor e a dificuldade de ser discriminado nessa sociedade machista, homofóbica, sexista que pouco respeita a diversidade de gênero, e os corpos dissidentes.

- Pude entender e me solidarizar às mulheres, que têm seu corpo visto apenas como objeto de desejo em todas as suas ações diárias, desde a roupa usada, as palavras ditas e como irão tratar as pessoas deve ser pensado para não dar espaço ao julgamento preconceituoso através do corpo.

- Pude notar como o sistema capitalista é perverso e está disposto a comprar pessoas e destruir culturas no intuito de buscar lucros e apropriações culturais, entendendo então o sentido de um dito popular, “no Brasil, nada se cria, tudo se copia”.

Então essa coleção de mudanças na minha vida ampara os objetivos profissionais e pessoais conquistados através dessa dança, me fizeram acreditar na sua importância e na necessidade de lhe dar o destaque merecido na nossa cultura.

Hoje me encontro com 35 anos, o corpo já não suporta ministrar 6 aulas diárias, a estética já não agrada as bandas, o rosto adulto já não encanta mais nos palcos de Porto Seguro, mas, se você leitor imagina que chegou o momento de me afastar do Swing Baiano, você está muito enganado! Assim como Cozido (2020) abriu novos locais de prática para a Dança de Rua Baiana, hoje eu trago através dessa pesquisa esse novo lugar. Trazer o Swing Baiano como centro de pesquisa na primeira Faculdade de Dança do país, é lutar pela existência, respeito e multiplicação desta prática. Aqui venho militar mais uma vez em defesa de uma cultura minorizada em uma sociedade capitalista, machista, patriarcal e conservadora.

Este trabalho tem como tema central a Dança de Rua Baiana, com isso busca-se o reconhecimento e a abertura de possibilidades de que novas pessoas possam ampliar esta pesquisa e disseminar esta dança em outras áreas, e que ela possa ser reconhecida em outros locais. Espera-se que seja uma primeira fonte de pesquisa acadêmica que venha a promover uma linha de pesquisa necessária a cultura baiana, para preservação desse pedaço de nossa cultura, e que através disso possamos reconhecer e manter a existência dessa arte que vem sendo apropriada por empresas como Fitdance, Zumba e por empresários do ramo fitness que com suas novas nomenclaturas ameaçam a existência do Swing Baiano.

A história do Swing Baiano esta imbricada com a do carnaval e consequentemente com o Axé Music, nesse processo histórico é notável fatos que expõem a importância da dança dentro do movimento do carnaval; vimos o sucesso das coreografias acompanhar momentos históricos que remetem as transições do Axé, vimos o sucesso da música Deboche com Luiz Caldas, vimos Daniela Mercury trazer o corpo de baile aos trios elétricos, Asa de Águia ter inúmeras músicas de sucesso com letras que eram traduzidas por coreografias, Dança do Vampiro, Dança da Manivela, dentre outros, vimos o sucesso mundial do Gera Samba/ É o Tchan onde os dançarinos eram mais reconhecidos que os próprios cantores, vimos Xanddy ao comando do Harmonia quebrar o estigma de que a figura masculina não poderia rebolar, entre outros tantos momentos muito importantes da nossa música. Sim! O Swing Baiano é parte de tudo isso, na festa temos premiações de: melhor música, melhor bloco, melhor camarote, cantor(a) revelação, mas infelizmente ainda não se tem uma premiação para melhor coreografia, melhores dançarinos, dentre outras possibilidades que buscassem contemplar e incentivar o movimento da dança dentro do carnaval.

Mestre King, referência nas danças afro-diaspóricas além do reconhecimento e dos diversos registros acadêmicos feitos sobre seu trabalho já teve alguns de seus sucessores devidamente reconhecidos e catalogados, nomes como Zebrinha, Vavá Botelho, Augusto Omolú, dentre outros. Este trabalho também vem reforçar o reconhecimento de mais uma motriz partida dos conhecimentos provindos de Mestre King, Cozido (2020) é a representação de mais um exemplo de transformação promovido através da dança, além disso é mais uma semente que foi plantada e ampliou os prismas da cultura negra no país.

O Swing baiano tem suas influências e primeiros locais de prática nos blocos afro, em especial o Malê Debalê que foi o primeiro bloco a destinar uma ala específica para dançarino e o Olodum que promoveu a dança como ponto de entretenimento dentro dos seus ensaios. Essas práticas foram mais um momento motriz das danças negras que servem de influência e tiveram suas movimentações absorvidas pelo Swing Baiano que levou para os seus novos ambientes e suas novas possibilidades de trabalho, em cima dos trios de bloco, nas academias, nos programas de dança etc. Desta forma, o Swing Baiano é mais uma possibilidade de preservação e propagação das danças dos blocos afro. Em especial, se torna importante ressaltar o trabalho de

Dhan Imperador que no seu curso mantém com grande teor de originalidade e dentro do repertório das suas aulas as músicas de blocos afro. Dentro de todas as minhas vivências práticas como professor, aluno do Swing Baiano posso afirmar que Dhan Imperador (2021), é o profissional que mais preserva a identidade e o repertório dos blocos afro nas aulas. Dentro do seu projeto é possível notar a originalidade dos movimentos que são trazidos para o contexto de sua aula.

Também se torna necessário ponderar sobre as denúncias de apropriação cultural feita neste trabalho. Primeiramente, se tem uma fala de Cozido (2020), ainda no campo das hipóteses, que afirma uma possível presença de Beto Perez, criador da Zumba, nos cursos do ENAF. Para Cozido (2020) a Zumba Fitness, hoje maior programa da dança do mundo, teve como influência direta a metodologia do Suingue Afro Baiano. Em 2013 a Fitdance surge de maneira estratégica convencendo os profissionais da dança de rua a adotarem a marca nas suas aulas, a empresa ganhou uma dimensão imensa e de forma pensada passou a reduzir, minimizar e apagar a história do Swing Baiano para que, desta forma, se tornasse protagonista dessa forma de dançar. Em maio de 2022, na fase final desta escrita a Fitdance foi vendida para o grupo gestor das lojas Centauro; corporação do Sudeste cujo representante sustenta um discurso mercadológico no qual deixa a entender seu interesse na marca como uma forma de criar linhas de produtos licenciados para vender nas suas lojas físicas. De alguma forma percebo que este movimento coloca a dança em segundo plano para este grupo. A dança nesse contexto se tornará apenas vitrine e uma forma de contato direto com um público potencialmente consumidor, visto que por trás da marca existem instrutores e alunos que consomem vestimentas, adereços estéticos, cursos, vídeos etc. Certamente isso me traz uma preocupação muito grande pois hoje a empresa tem um poder de fala muito grande no meio do mercado, e se antes quando se tinham baianos que viveram do Swing Baiano já tínhamos problemas de ideias, pensemos agora que a empresa está na mão de empresários que nunca tiveram nenhum tipo de relação, vivência e/ou compromisso com a dança e com a cultura que esta representa. Será que teremos um reforço no time das pessoas que almejam extinguir mais esse capítulo de nossa história?

Outra denúncia aqui exposta que precisa ser ampliada a discussão é sobre o racha que se tem entre as áreas da Educação Física e da Dança. Quem realmente prepara o profissional para exercer com excelência esta profissão?! Mas e a rua? Ela

não é formadora profissional? A Bahia foi o primeiro estado a ter uma faculdade de Dança no país, mas ainda é um lugar que não possui um sindicato exclusivo para classe; não se tem nenhuma associação exclusiva de dançarinos; isso demonstra a falta de representatividade de classe. Essa ausência pode ser explicada pelo fato das disputas de espaço dentro da própria Dança, aqui neste trabalho foi exposto a trajetória de artistas como Jacaré, Nonga, e o escritor desta dissertação que não tiveram possibilidades de buscar formações acadêmicas em Dança. Durante muito tempo as danças afro-diaspóricas foram rejeitadas pela academia, ainda não reconhecemos o lugar desta dança, com isso ela acaba se tornando ainda menor perante as demais. É necessário percebermos a importância e o lugar dessa dança para que futuros profissionais tenham sua trajetória respeitada e que possam ser vistos e abraçados por outras áreas da dança.

A Educação Física ainda não conseguiu fazer sua reserva de mercado para dança nos ambientes fiscalizados pelo seu Conselho devido a Lei PL1371/2007 que traz a Dança como meio de preservação cultural e que sua formação profissional pode ser dada pela prática, porém isso ainda é pouco, enxergo a necessidade de aproximação das áreas de Dança e Educação Física para ampliar-se o debate e facilitar as práticas profissionais que envolvem a arte; o Swing Baiano precisa de uma atenção no seu reconhecimento, não uma disputa de mercado. A ampliação de debates facilitaria o entendimento e a colaboração de cada formação no que tange acolher pessoas que busquem o conhecimento acadêmico, para que cada um possa se direcionar ao curso e a prática que lhe complete melhor de acordo com seus objetivos e crenças; para que assim tenhamos menos pessoas como Pincel, como Dhan Imperador que almejavam uma busca na academia e não foram contemplados como imaginavam, mas que de fato um esclarecimento prévio e um acolhimento melhor da faculdade de Dança poderia facilitar muito os seus caminhos.

Quanto ao Conselho Federal de Educação Física (CONFEF), é necessária a sua percepção de que o Swing Baiano por si só não contempla objetivos fitness. O debate amplo pelo entendimento do Swing Baiano desde a sua origem até então facilitaria a percepção que dentro da Dança existem práticas que trabalham outras valências como: cultura, socialização, bem-estar psíquico, linguagem corporal e entretenimento; e para estes aspectos não se necessita uma formação específica em Educação Física. É necessário se entender a importância destas aulas dentro das

academias como modalidade de intuito não fitness, mas, isso não impede que o Conselho esteja atento aos programas de dança que divulgam nos seus conteúdos consumo energético baseado em Kcal, que propõem aulas cadenciadas com base na frequência cardíaca, além de alguns que vendem o nome Fitness, nome este que reconheço como área de domínio da Educação Física. Portanto, é necessário a partir deste trabalho refletir sobre a possibilidade desses diálogos e dessas buscas.

Também durante a reta final desse trabalho, mais precisamente em março de 2022 Allan Bapuru, dançarino de Swing Baiano, também Jammer⁶⁵ da Zumba, lança sua pré-candidatura a deputado estadual levantando o slogan “Somos todos dança”; o objetivo é defender os interesses dos profissionais de Swing Baiano, mas ainda vejo uma imaturidade política muito grande, nota-se que ainda não se sabe ao certo que dança é essa, e quais são as suas emergências. Existe uma dificuldade em entender que essa dança habita espaços diversos, com práticas diversas e com necessidades muitas vezes distintas; ainda é necessário para esses que buscam representar uma classe o melhor entendimento dela. Dentre as principais propostas estão:

- Criação de Associação dos Profissionais de Dança do Estado da Bahia
- Criação do CCD (Centro Cultural de Dança) em Salvador e núcleos territoriais espalhados pela Bahia
- Órgão de registro de coreografias
- Prêmio de coreografia do carnaval
- Edital para miniprojetos de dança

Inevitavelmente desenvolvi algumas críticas para que buscassem amadurecer o projeto; primeiramente é necessário entender que uma representação política é o melhor dos mundos, mas caso este ainda esteja distante de uma possível realização é necessário explicar que uma Associação para a classe pode ser criada de forma autônoma sem dependência política. Se o intuito é lutar pela classe, que estas pessoas sigam essa pauta independente do resultado da eleição. Sobre a segunda pauta certamente é de fundamental importância um ambiente físico que pudesse proporcionar a prática dessas danças para aqueles que precisam de apoio, espera-se que estes espaços se tornem formalmente ambientes de formação e qualificação profissional, além de ser um mero ambiente físico livre para uso. A criação de um

⁶⁵ Dançarino da equipe de apresentação da empresa Zumba

órgão para criação do registro de coreografias precisa ser revisto pois na prática isso já existe, talvez deva-se lutar pelo aprimoramento ou a desburocratização dos registros, como, por exemplo, poder usar canais oficiais do youtube para catalogar e usar o vídeo como registro datado da coreografia, isso poderia funcionar muito bem na prática principalmente porque hoje as “trends” de TicTok são altamente reproduzidas e muitas vezes o autor não tem seu ressarcimento financeiro e/ou reconhecimento pela obra. A premiação de carnaval é o tópico que mais me preocupa. Em um carnaval com a presença de empresas como Fitdance e Zumba será que dançarinos independentes terão visibilidade e oportunidade de concorrer a esta premiação? Minha crítica se aprofunda ainda mais ao saber que grande parte dos apoiadores a essa candidatura são pessoas provenientes da Fitdance, como Roberto Mesquita, e da Zumba, como o próprio candidato. Tenho verdadeiro receio de que essa ação possa fortalecer ainda mais estas empresas acelerando a degradação e a invisibilidade do Swing Baiano. Por fim, a última proposta pronta até o momento é a criação de miniprojetos, isso seria lindo se nossos pares tivessem conhecimento de como montar e participar de projetos, afinal a grande maioria que conheço nunca ou pouco trabalhou com projetos pelo fato de realmente não terem conhecimento. Com isso me questiono: será que essa proposta não acabaria mais uma vez beneficiando os programas de dança que já possuem suas estruturas empresariais prontas com setores jurídicos, financeiros, de marketing, dentre outros? Sem querer ser descrente, mas acho necessário repensarmos quais são as nossas urgências e perceber que podemos estar fortalecendo um “inimigo” sem nos darmos conta.

Mas então, quais seriam as nossas urgências? Primeiramente, reconhecimento, saber o que somos, de onde viemos e porque estamos nessa militância. Precisa-se tornar amplo de dentro para fora a importância dessa dança. É necessário capacitar profissionais, torná-los melhores o suficiente para não trabalharem apenas no campo da estética, movimento e entretenimento; é necessário reforçar atravessamentos como: cultural, social, racial, de gênero e sexualidade, psicológico, educativo, histórico e representativo. É necessário levar o Swing Baiano para as escolas, para os pontos turísticos da cidade, tornar essa arte nossa identidade cultural como é a capoeira, os blocos afro e afoxés, o acarajé, precisamos buscar que essa dança seja um signo vivo da nossa cultura afro-brasileira.

Para isso hoje com 35 anos me coloco a disposição dessa Dança, militando com essa escrita que busca ser incentivo e base para que outros autores possam surgir nessa e em outras academias multiplicando e detalhando cada vez mais sobre o Swing Baiano. Que novas vozes possam ser ouvidas pois aqui certamente é apenas uma pequena amostragem de uma pluralidade imensa contida no meio. Ressalto a necessidade de ouvir vozes femininas e ousar sugerir nomes como: Edilene Cardoso, Suely Pinho, buscar componentes do grupo Amazonas, um grupo de dança composto apenas por mulheres que atuaram no final da década de 90, Carla Perez, Debora Brasil, Sheilla Carvalho e Melo que juntas com Jacaré construíram no Gera Samba e É o Tchan um legado para esta dança, Roseane Pinheiro na Gang do Samba teve seus momentos de representatividade, entre outras.

Reforço também algumas vozes masculinas como Fabricio Costa, um dos grandes multiplicadores dessa dança nas academias de ginástica, Roberto Mesquita e Cristiano ambos criadores do Suingue Raça, Capitão América um dos percussores que pouco teve a oportunidade de falar, inclusive foi um dos primeiros a dançar em trio elétrico, buscar também o famoso Rasta Cabeção, figura dada como o primeiro a dançar nas quadras do Olodum, mas que até então acredita-se que esta residindo na Europa, e Mestre Zig, que foi componente do Suingue Raça, teve seus momentos em carreira solo e por fim ajudou a montar o programa de aula da Fitdance.

Tomo neste momento a ousadia de indicar e propor ações para que o Swing Baiano possa ter o seu lugar de protagonismo e fuja dos processos de invisibilidade:

- Porque vamos continuar fortalecendo reservas de mercado?! Empresas, sindicatos, conselhos, instituições de ensinos, mercado fitness, dentre outros utilizam desta dança como reserva mercadológica mas não se impõem a fim de dar novas conotações, espaços e representações a esta dança. Porque os Conselhos de Educação Física não propõem pelo país cursos de fomento, atualização e instrução sobre esta Dança? Porque as Universidade Federais, a da Bahia principalmente não propõem cursos de extensão para esta Dança? Porque os Conselhos não buscam autorizar instituições para formação de mão de obra continuada para estes profissionais, cursos estes que viessem a tratar dos conceitos históricos e culturais, para além da dança mecânica exposta nas academias? Porque a Prefeitura Municipal de Salvador não propõe premiações de melhor coreografia do carnaval? Porque não existem mais puxadores de dança nos blocos privados de carnaval? Porque a

presença destes personagens da dança não conta como ponto positivo para a premiação aos blocos e bandas de carnaval? Porque o carnaval baiano nunca homenageou tendo como tema a dança de rua baiana? Porque não existe um Projeto de Lei para propor que o Swing Baiano seja reconhecido como patrimônio cultural da nossa cidade? Porque não existe nenhum Projeto de Lei que obrigue as escolas públicas a terem como pauta na sua formação a história do carnaval e da dança baiana? São muitos “porquês” que demonstram a acomodação dos representantes políticos, instituições de ensino e de pessoas, principalmente as formadoras de opinião que seguem permitindo que esta dança caia no esquecimento.

Respondendo a parte destas questões e propondo quanto dançarino ativista trago algumas sugestões para auxiliar no reconhecimento e desenvolvimento do Swing Baiano:

- Propor normativas para que nos currículos das faculdades de Dança e Educação Física contemplem o Swing Afro Baiano. Visto que ambos os cursos afirmam ter esta Dança como área de atuação, que então contemple no processo de formação algo que retrate diretamente sobre o assunto.

- Sugerir que a Universidade Federal da Bahia, instituição a qual pertenço e escrevo este trabalho; se empondere e mais uma vez seja percussora propondo cursos de extensão para esta dança com o objetivo de manter uma formação continuada para quem esta dentro do ambiente acadêmico, mas que também possa contemplar os práticos nesta dança, os verdadeiros dançarinos de rua.

- Desenvolver na cidade do Salvador e/ou no Estado da Bahia um Projeto de Lei que reconheça o Swing Afro Baiano como patrimônio cultural da cidade e/ou do estado. Esta medida poderá fortalecer o desenvolvimento de todas as buscas acima escritas.

- Necessidade de abrir amplo debate entre dançarinos de rua, instituições de ensino (Educação Física e Dança) e conselhos para firmarem acordos de compromisso com o tema além de propor ações futuras que contemplem a preservação e perpetuação do Suingue Baiano.

- Propor a prefeitura de Salvador que seja revista a criação de premiações para coreógrafos dançarinos e/ou grupos. Esta atitude além de reconhecer o poder e importância do Swing Baiano na folia momesca que traga novas possibilidades de trabalho e visibilidade aos meus pares.

Retrato que estão proposições emergenciais baseadas nas denúncias feitas no processo de construção deste trabalho.

É importante notar que esta pesquisa é o começo de uma história que vem ainda sendo construída e nunca teve seu momento de protagonismo, o Swing Baiano sempre veio atrelado a história do Axé Music, do carnaval, das academias, enfim, chegou a nossa hora! Que possamos continuar militando pela nossa existência e resistência. E se você chegou até aqui, me ajude: “não permita que apaguem mais um pedaço de nossa história!”

REFERÊNCIAS

ADENILSON, J. História do Afoxé Filhos de Gandhi. **Revista Repertório**, Salvador, n. 19, p. 215-220, 2012.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALMIRANTE, Juliana. Daniela, Brown e Luiz Caldas recebem cachês mais caros no Carnaval; veja lista. **Metro** 1, 13 nov. 2022. Disponível em: <https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/87767,daniela-brown-e-luiz-caldas-recebem-caches-mais-caros-no-carnaval-veja-lista>. Acesso em: 25 maio. 2022.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: Seis milênios de história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ARAÚJO, Z. A Influência dos Blocos Afros na Formulação e Implementação das Políticas de Ações Afirmativas na Cidade do Salvador. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS POPULACIONAIS*, 13., 2002, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: Unicamp, 2002. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/Com_RC_ST24_Araujo_texto.pdf

ARRUDA, Juliana da Silva. **A ginástica coletiva e os fatores motivacionais nas aulas e Fitdance**: relato de experiência. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Física) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2018.

AZEVEDO, Maíra. Deusa do Ébano se purifica antes do desfile do Ilê Aiyê. **A Tarde**, 13 fev. 2015. Disponível em: <https://atarde.com.br/carnaval/deusa-do-ebano-se-purifica-antes-do-desfile-do-ile-aiye-670177>. Acesso em: 18 nov. 2022.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1971. 2 v.

BOMPA, T.O. **Periodização**: teoria e metodologia do treinamento. São Paulo: Phorte, 2002.

BORGES, Thais. Construtor de trios Orlando Tapajós pede ajuda: 'fiquei sem nada'. **Correio**, 28 jan. 2018. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/construtor-de-trios-orlando-tapajos-pede-ajuda-fiquei-sem-nada/>. Acesso em: 14 jan. 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRASIL. PL 1371/2007. Acrescenta parágrafo único ao art. 2º da Lei nº 9.696, de 1º de setembro de 1998. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2007. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=356213>. Acesso em: 24 ago. 2022.

BRAUNER, Vera Lúcia Pereira. Novos sistemas de aulas de ginástica: procedimentos didáticos na formação dos professores. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte, Campinas**, v.28, n. 2, p. 211-219, jan., 2007.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: de Gutemberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

CADENA, V. N. **História do Carnaval da Bahia: 130 anos do Carnaval de Salvador 1884-2014**. Salvador: [s.n.], 2014.

CAMARGO, O. L.; BARBOSA, F. M.; O Carnaval Ancestral como contraponto do cotidiano e sua banalização nas sociedades modernas. **Revista IARA**, São Paulo, v. 5, n. 2, 2012.

CAMPOS, Vera F.A, **Mãe Stella de Oxóssi: perfil de uma liderança religiosa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CARDOSO, João. B., Hibridismo Cultural na América Latina. **Revista Intinerários**, Araraquara, n. 27, p. 79-90, 2008.

CARNAVAL de Salvador é registrado no Guinness de 2005. **Estadão**, 09 set. 2004. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,carnaval-de-salvador-e-registrado-no-guinness-2005,20040909p15275>. Acesso em: 17 maio 2020.

CARVALHO, Eric Luis; SOUZA, João. Carnaval: Em busca de recursos, blocos afro alteram tradições e criticam edital de financiamento. **G1**, 13 fev. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/carnaval/2020/noticia/2020/02/13/carnaval-em-busca-de-recursos-blocos-afros-alteram-tradicoes-e-criticam-edital-de-financiamento.ghtml>. Acesso em: 25 maio. 2022.

CORRÊA, Laura Guimarães; SILVEIRA, Fabrício José N. da. Representação. *In*: FRANÇA, Vera Veiga; MARTINS, Bruno Guimarães; MENDES, André Melo. **Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS): trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CREF1. CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA DA PRIMEIRA REGIÃO. FIT dance é atividade exclusiva do profissional de Educação Física. **CREF1 Notícias**, 8 abr. 2019a. Disponível em: <https://cref1.org.br/nota/fit-dance-e-atividade-exclusiva-do-profissional-de-educacao-fisica/>. Acesso em: 04 set. 2021.

CREF1. CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA DA PRIMEIRA REGIÃO. Falso profissional de Fit Dance é flagrado em academia da Zona Norte. **CREF1 Notícias**, 30 abr. 2019b. Disponível em: <https://cref1.com.br/fiscalizacao/falso-profissional-de-fit-dance-e-flagrado-em-academia-da-zona-norte/>. Acesso em: 07 set. 2021.

CREF1. CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA DA PRIMEIRA REGIÃO. Fit Dance: Falso profissional é flagrado em Volta Redonda. **CREF1 Notícias**, 10 maio. 2019c. Disponível em: <https://cref1.org.br/fiscalizacao/fit-dance-falso-profissional-e-flagrado-em-volta-redonda/>. Acesso em: 07 set. 2021.

CREF1. CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA DA PRIMEIRA REGIÃO. Fit Dance: Falso profissional é flagrado em Volta Redonda. **CREF1 Notícias**, 10 maio. 2014. Disponível em: <https://cref1.org.br/fiscalizacao/fit-dance-falso-profissional-e-flagrado-em-volta-redonda/>. Acesso em: 07 set. 2021.

CREF1. CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA DA PRIMEIRA REGIÃO. Zumba Fitness é ou não é atividade física? **CREF1 Notícias**, 10 nov. 2014. Disponível em: <https://cref1.org.br/informe/zumba-fitness-e-ou-nao-e-atividade-fisica/>. Acesso em: 05 set. 2021.

CREF3. CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA DE SANTA CATARINA. Nota de Esclarecimento: Fitdance. **CREFSC**, 7 jun. 2018. Disponível em: <https://www.crefsc.org.br/nota-de-esclarecimento-fitdance/>. Acesso em: 04 set. 2021.

CREF4. CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA DA 4ª REGIÃO. Nota de esclarecimento sobre a marca Zumba®. **CREFSP**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.crefsp.gov.br/item/9536-Nota-de-esclarecimento-sobre-a-marca-Zumba>. Acesso em: 05 set. 2021.

DELFINO, Welton. **Os pilares do Fitdance e a percepção dos praticantes**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (bacharelado em Educação Física) - Departamento de Educação Física, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

DIAS, Climaco. Carnaval de Salvador: a crise da cultura mercadoria. **Revista VeraCidade**, Salvador, ano 2, n. 2, jul. 2007.

DIAS, Leo. Em meio à crise, FitDance cria “Plano de Retomada”. **Metrópoles**, 27 jul. 2020. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/em-meio-a-crise-fitdance-cria-plano-de-retomada>. Acesso em: 26 set. 2021.

DIAS, Leo. Mãe de ex-dançarina do FitDance desabafa sobre empresa: “Escravidão”. **Metrópoles**, 23 jul. 2020. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/mae-de-ex-dancarina-do-fitdance-desabafa-sobre-empresa-escravidao>. Acesso em: 26 set. 2021.

DO ELITISMO à democracia da pipoca: os avanços no carnaval de Salvador. **Acesse Política**, 22 fev. 2020. Disponível em: <https://acessepolitica.com.br/do-elitismo-a-democracia-da-pipoca-os-avancos-do-carnaval-de-salvador/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

ELLMERICH, Luis. **História da dança**. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1987.

ESCULACHO - Som do povo - Coreografia | Choreography - FitDance - 4k. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (2min 37s). Postado pelo canal FitDance. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=zn3P1_KbOB4&list=PLGyMR8MrXxhSHAxQwyNYtXAQly1Nx8CFX&index=15. Acesso em: 29 maio 2022.

FERRETI, Sérgio, F. Sincretismo Afro-Brasileiro e Resistência Cultural, **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182-198, 1998.

FLORES, Amanda Azevedo. **Ginástica em academia**: compreensões sobre o planejamento de aulas em Salvador. 2015. Dissertação (mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRANÇA, Dilaine, S. S., “**Aròyé**”: Um estudo histórico-antropológico do debate entre discursos católicos e do candomblé no pós vaticano II. 2012. Tese (doutorado em Ciência da Religião) – Pós-Graduação em Ciência da Religião, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. 30. ed. São Paulo: Record, 1995.

FURTADO, R. P. Do fitness ao wellnes: os três estágios de desenvolvimento das academias de ginástica. **Pensar a Prática**, n. 1: p.1-11, jan./abr. 2009.

GIL, Antônio Carlos; **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2019.

GILROY, P; **Entre Campos**: Nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo, Annablume, 2007a

GILROY, Paul. **Entre campos**: Nações, cultura e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007b.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: UCAM; Editora 34, 2001.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GODI, A. J. V. De índio a negro, ou o reverso. **Caderno CRH**: Suplemento, p. 51-70, 1991.

GODOY, E. V; SANTOS, C. M. Um olhar sobre a cultura. **Educação em Revista**, v. 30, Belo Horizonte, 2014.

GÓES, Fred de. **O país do carnaval Elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982.

GOMES, Laurentino. **1808**: Como Uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GOMES, Nilma Lino. Cultura Negra e Educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 23, 2003.

GUARATO, R. Dança e os meios de comunicação de massa. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 5-20, 2016. DOI: 10.5965/1414573102272016005. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8704>. Acesso em: 25 jul. 2021.

GUERREIRO, Goli. **A Cidade Imaginada**: Salvador sob o olhar do turismo. *Gestão & Planejamento*, Salvador, v. 1, n. 11, p. 6-22, 2005.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GUIMARÃES, A. S. A. A democracia racial revisitada. **Revista Afro-Ásia**, n. 60, p. 9-44, 2019.

GUIMARÃES, A. S. A. Racismo e Anti-Racismo no Brasil. **Novos Estudos**, nº 43, p. 26-44, 1995.

HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10. Ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1987.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. São Paulo: Humanitas, 2003.

HALL, S. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, 1996.

HISTÓRIA do Carnaval da Bahia. Confira! **Bahia Notícias**, 26 fev. 2022. Disponível em: <https://bahianoticia.com.br/historia-do-carnaval-da-bahia-confira/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

IGOR KANNÁRIO - Depois De Nós, É Nós De Novo - FitDance | Coreografia | Choreography. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (3min 16s). Postado pelo canal FitDance. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=paRD1K_gdJM&list=PLKs7SMx_9ycupiMdP6ABY4exzePC13y5E&index=28&ab_channel=FitDance. Acesso em: 29 maio 2022.

ILE AIYE. [Site oficial do Ilê Aiyê]. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <http://www.ileaiyeoficial.com>. Acesso em: 11 jun. 2020.

ILÊ PÉROLA NEGRA. Compositores: Miltão, Guiguio e Rene Veneno. Intérprete: Daniela Mercury. [S. l.], 2000. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/daniela-mercury/423964/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

INGOLD, Tim; PÁLSSON, Gísli (eds.). **Biosocial becomings**: integrating social and biological anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

KARNAVAL IJEXÁ. [S. l.: s. n.], 1988. [Direção: Luiz Ferro]. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Edson Luiz Ferreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tnAr9L-fgFk>. Acesso em: 11 jun. 2020.

KATZ, Helena. Um, dois, três. **A Dança é o pensamento do corpo**. 1994. 191f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

KING - Opção Profissional para Jovens Negros. [Direção: Paulo Dourado]. Salvador, 2016. 1 vídeo (15min 34s). Pulicado pelo canal Nós Transatlânticos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h3mYMyN0kSs>. Acesso: 12 set. 2016.

KOTLER, P. **Marketing Management: Analysis, Planning, Implementation, and Control**. 9. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

LAO-MONTES, A. Avanços descoloniais: “Translocalizando” os espaços da diáspora africana. **Tabula Rasa**, Bogotá, v. 1, n. 7, p. 47-79, 2007.

LAPLANTINE, François. **La description ethnographique**. Paris: Nathan Université, 2000.

LÉO Santana - Santinha - Coreografia | FitDance. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (2min 22s). Postado pelo canal FitDance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=muDXHpfv2sQ>. Acesso em: 29 maio 2022.

LIGIERO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011a.

LIGIERO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras, **Revista Pós Ci. Soc**, v. 8, n. 16, 2011b.

LOBATO, Lúcia Fernandes. Malê Debalê: uma origem de uma tribo, uma festa. **Revista Gambiarra**, ano I, n. 1, p. 59-63, 2008.

MAIA, Felipe. Wesley Rangel e WR Bahia: o parteiro e a maternidade do Axé Uma breve história sobre o produtor e seu estúdio, dois personagens essenciais da música Pop baiana dos anos 1990. **Monkeybuzz**, 9 set. 2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/wesley-rangel-e-wr-bahia-o-parteiro-e-a-maternidade-do-axe/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

MANIVELA. . Compositores: Jou Bata e Ed Tranchan. Intérprete: Asa de Águia. [S.l.], 1997. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/asa-de-aguia/44268/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

MARCONI, M. A; LAKATOS, E. M. **Técnicas de Pesquisa: Planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MARTINS, Daniel Gouveia de Mello. **Minha carne não é só de carnaval, por outra abordagem teórica sobre a atuação dos blocos afro em Salvador (Ilê Aiyê, Malê**

Debalê e Olodum). 2017. 370 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2017.

MBEMBE, Achille. Biopoder: soberania estado de exceção política da morte. **Arte & Ensaio**, n. 32, Rio de Janeiro, 2016.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MILLETT, Kate. Teoria de la política sexual. *In*: MILLETT, Kate. **Política sexual**. México: DF, 1975.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MIRANDA, M. L. J. **A dança como conteúdo específico nos cursos de educação física e como área de estudo no ensino superior**. 1991. 135p. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Escola de Educação Física, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

MURARO, Rose Marie. Introdução. *In*: KRAEMER, Heinrich; SPRENGE, James. **O martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NEVES, Yasmin P. Algumas considerações sobre o negro e o currículo. *In*: **SÉRIE Pensamento Negro e Educação**. Negros e Currículo. Núcleo de Estudos Negros. Florianópolis, SC, v. 2, 2002.

NEYT, François; VANDERHAEGHE, Catherine. A arte das cortes da África negra no Brasil. *In*: AGUILAR, Nelson. **Mostra do redescobrimto: arte afro-brasileira**. Associação 500 anos Brasil artes visuais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 34-97.

OBOLER, Suzanne. **Ethnic labels, latino lives: identity and the politics of representation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. No prelo.

OLIVEIRA, Debora Ferraz de. **A construção da identidade negra através da dança Afro Brasileira: a história de Mestre King**. Rio de Janeiro: MINC, 2008. Disponível em:
https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/construcao-identidade-negra-atraves-danca-afro-brasileira//debora_ferraz.pdf. Acesso em: 22 ago. 2020.

OLIVEIRA, Luziana Cavalli, **Mestre King: corporeidade(s) negra(s) no ensino da dança em Salvador**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Rio Grande do Sul, 2018.

OLIVEIRA, N. N, **Sou negona, sim senhora!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano.

2013. 254 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

OLIVEIRA, N. N. Africanidades espetaculares dos blocos afros: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma para a cena contemporânea numa cidade transatlântica. **Repertório**, Salvador, nº 19, p. 103-113, 2012.

O MAIS BELO DOS BELOS. Compositores: Guiguio, Valter Fárias e Adailton Poesia. Intérprete: Daniela Mercury. [S.l.], 1992. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/daniela-mercury/25783/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

MÃE STELLA. O olhar crítico construtivo para com o Candomblé, a profanização desta Religião de matrizes Africana. [Entrevista concedida a] Clécio Max – Jornal A Tarde. **Soberanayemanja.blogspot**, 4 mar. 2011. Disponível em: <http://soberanayemanja.blogspot.com/2011/03/o-olhar-critico-construtivo-para-com-o.html>. Acesso em: 18 nov. 2022.

PAIM, Vanessa Alves. **Os elementos didático-pedagógicos e as condutas dos professores de ginástica aeróbica nas diversas manifestações mais praticadas do fitness**. Trabalho de conclusão (Bacharelado) - UNISINOS, São Leopoldo, 2007.

PALOMBINI, Carlos. **Funk proibido**. In: AVRITZER, Leonardo; BIGNOTTO, Newton; FILGUEIRAS, Fernando; GUIMARÃES, Juarez; STARLING, Heloísa. Dimensões políticas da Justiça. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/5268654/_Funk_proibido_e-book_. Acesso em: 25 jul. 2021.

PINHEIRO, A. **Aquém da Identidade e da Oposição: Formas na cultura mestiça**. 2. ed. Piracicaba: Editora UNIMEP, 1995.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” das identidades na modernidade. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2015, Florianópolis, SC. **Anais** [...]. Florianópolis, SC: Simpósio Nacional de História, 2015.

PINHO, O. Relações raciais e sexualidade. In: PINHO, A. O.; SANSONE, L., (orgs.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. 2. ed. rev. Salvador: EDUFBA, 2004. p. 257-283. ISBN: 978- 85-232-1225-4.

PORTILHO, Gabriela. O Carnaval que bomba mais é o de Salvador ou o do Rio? **Revista Super Interessante**, 5 fev. 2009. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-carnaval-que-bomba-mais-e-o-de-salvador-ou-o-do-rio/>. Acesso em: 17 maio 2020.

PROGRAMA Nomes - Entrevista com Antonio Cozido. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (12min 47s). Publicado pelo canal Programa Nomes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uK2AdMF1p2Q>. Acesso em: 20 jul. 2020.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**, Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador: Corrupio, 1981.

SABA, Fábio. **Mexa-se: atividade física, saúde e bem-estar**. São Paulo: Takano, 2003.

SALVADOR. Prefeitura Municipal de Salvador. EMTURSA. **Salvador: Terra dos Orixás. Projeto do Carnaval 93**. Salvador,: EMTURSA, 1993.

SANDRONI, Carlos. Propriedade Intelectual e Música de Tradição Oral. **Revista Cultura e Pensamento**, Rio de Janeiro, n. 03, p. 65-79, dez. 2007.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Tradução: Vera Ribeiro. Salvador: Edufba; Pallas, 2003. 335 p.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser: percurso das ideias que neutralizaram a inferioridade dos negros**. São Paulo: Edusc; Fapesp, 2002.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil** [online]. Salvador: EDUFBA, 2005.

SEM Edição| Antonio Cozido, Dança e Swing Afro-Baiano. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (22min 41s). Publicado pelo canal Raulino Júnior. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bbAambWkCc&t=1107s>. Acesso em: 20 jul. 2020.

SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Ketu**. Salvador: Maianga, 2006.

SOARES, Rafael, L.S, **Múltiplo Carnaval: O surgimento das escolas de samba de Salvador**, Revista Olhares Sociais, Vol. 3, nº 2, 2014.

SOARES, Rafael, L.S, **Os batuqueiros e as primeiras escolas de samba da cidade de Salvador**, Afro-Ásia, nº 54, 2016.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

SOUSA, N. P. C *et al.* O ensino da dança na escola na ótica dos professores de Educação Física e de Arte. **Revista Brasileira Educação Física Esporte**, São Paulo: 2014. p. 505-520.

SOUSA, Nilza Coqueiro *et al.* **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, São Paulo, v. 28, n. 3, p. 505-520, jul./set. 2014.

SOUZA NETO, S. *et al.* A formação profissional de Educação Física no Brasil: uma história sob a perspectiva da legislação federal do século XX. **Revista Brasileira de Ciência do Esporte**, Campinas, v. 25, n. 2, jan. 2004.

SOUZA, Mariana de Mello e. **África e Brasil africano**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.

STEARNS, Peter. **História das relações de gênero**. São Paulo: Contexto, 2007.

TIMBALADA. **Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira**, [2021]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/timbalada/>. Acesso em: 02 abr. 2020.

VALLADARES, José. **Bêabá da Bahia**: guia turístico. Salvador: Livraria Turista Editora, 1951.

VEIGA, C. F; MARTINS, B. G; MENDES, A. M; **Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade**: Trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

WADE, Peter. Orden racial e identidad nacional. *In*: WADE, Peter. **Gente negra, nación mestiza**: dinámicas de las identidades raciales en Colombia. Santa Fé de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología; Editorial Universidad de Antioquia; Ediciones Uniandes; Siglo del Hombre Editores, 1991. p. 33-60.

Anexos

Questionario de roteiro das entrevistas

- 1 - Comente sobre sua vida antes da dança
- 2- Como foi a sua descoberta da dança
- 3- Comente sobre seus processos de formação em dança
- 4- Suas experiências em danças populares
- 5- Vivências em Bloco Afro
- 6- Onde/como foi a transformação da dança popular para o Swing Afro Baiano
- 7- Blocos de trio, suas vivências.
- 8- Academias e o mundo fitness
- 9- Como foi dada a multiplicação do seu legado?
- 10- Como você participou e interpretou a chegada dos grupos de dança de “axé”?
- 11- A lambaeróbica veio do Swing Afro Baiano?
- 12- Como você entende a chegada da fitdance no mercado?
- 13- Comente sobre as pessoas que não aceitam o senhor como criador do Swing Afro Baiano?
- 14- Tensões sobre Fitdance

15- Tensões com o CREF

Entrevista Antonio Cozido

Terceiro filho de uma família de seis, moradores do bairro da saúde de nazare

Foi o primeiro dos 6 a entrar na universidade

Primeiro da família gomes a ter

Possui familiar na suecia em consequência de Cozido, sem do que sua ida a europa foi proveniente da dança

Todas as duas viagens internacionais foram dadas através da dança

Na década de 70 Dance Day, concurso realizado no TCA, onde se inscreveu com a sua irmã, e ali foi a sua primeira conexão com a dança, não ganharam o concurso, porem ali Ajax Viana e Melaine Adam, serviram de referência com aquelas danças de discoteca e dança de salão, seu próximo contato com a dança só foi em 1982 no colégio Severino viera, aonde se interessou ao ver uma movimentação interessante (Lê – Raimundo), Cozido foi ao Sesc ponde conheceu mestre King.

Mentores: King, Cida, Conceição Castro (Ufba), augusto Omolú

Primeiro conheceu a dança acadêmica depois conheceu as ruas: primeiro com King e Balé para depois partir para as danças populares

Jorge Silva, neguinho, Omolú, Calixto, Keno, montaram o Bloco das Malhas, formado só por dançarino

Conexão com Ara Ketu e Muzenza . frutos tropicais era grupo de dança formado por homens que prestava serviço para o Ara Ketu, durante 2 anos as puxadas eram feitas pelo grupo seu começo foi a partir do Ara Ketu

Trabalho como personal dance ou consultor corporal, dado aos cantores de trio, que dava –

Neide Aquino – formadora voltada para o folclore, dava aula no Duque de Caxias

Ritmos tocados em blocos de índio eram samba

Não existia dança no trio, existia professores de ginastica aeróbica

Daniela – cozido e Erivaldo foram os primeiros dançarinos da artista. Depois entraram duas mulheres, onde Suely, ex esposa de Cozido deram sequencia

Beto Perez frequentava os eventos do Fitness pelo ENAF, EMAF (encontro mineiro de atividade física)

“Não copiem o movimento, experimente, se perceba fazendo este movimento”

Formava seus dançarinos dentro do seu espaço

Nonga, Jacaré, Binho, não eram alunos e tinham seu movimento de dança separado de cozido

Zé Carlos Paim foi o primeiro filho

“Baianidade incorporada independente do ritmo musical tocado”

“Swing afro baiano é saber receber alguma música e transformado a realidade baiana”

Alirio, baiano carioca aluno de cozido

Marcão – um dos percussores da lambaeróbica no RJ,

Cozido luta contra o CREF, não apoia, porem se a dança não assume a Dança, da direito ao Cref lutar por isso

Em 1990 dava emprego a muita gente em blocos e eventos

Entrevista Nonga (Sinaldo Aragão)

Sinaldo Aragão Pinheiro, vulgo Mestre Nonga, colocaram como Mestre, uma galera me colocou como Mestre, nem eu sei ne?! Como colocaram como Mestre. Mas, estou aqui, vulgo mestre Nonga, Sinaldo Aragão, a dança Deus me deu o dom, e a dança me chamou e desde os 10, 12 anos eu já começava a balançar o corpo em Campinas de Brotas, a minha vizinha lá do lado tinha um som Gradiente, botava do lado de fora e botava aquelas musicas de Michael Jackson, e a gente não se aguentava, a gente ficava brincando, ficava dançando, aquelas musiquinhas gostosas, e depois me mudei, estudei dei aquele passozinho, e ai, a dança de novo na minha vida com aquela aeróbica de Faustão, aquela coisa linda, lembra que as pessoas dançavam, aqueles concursos de aeróbica dançante, e ficava olhando também muito bonito aquelas aeróbicas de competição, as coreografias tudo bem feitas, e fui gostando mas até então em compromisso de nada, e minha vida começou de uma maneira muito natural na dança, eu não tenho datas assim firmadas, mas a

dança ela veio comigo quando eu comecei em uma boate chamada Close Up e Tropicália, na Barra, foi quando eu comecei a dançar realmente, eu ia todo domingo, e depois disso começaram as dancinhas as lavagens, as festas de rua, a gente dançava mix, era dancing, discoteca, era bom demais aquilo ali, época da dançar coladinho, rosto com rosto, essa era a melhor parte, só alegria. Era Close Up e Tropicália, a gente saía de uma e ia para outra, era bom demais aquilo ali. Eu tenho uma influencia muito grande de Michael Jackson, aquela aeróbica de Faustão.

Não rolava, não existiam as danças de rua, o carnaval ouvia lambada, o carnaval rolava, mas eu não ia pro carnaval, ia para ilha nas férias já sabia que rolava o carnaval, toda essa manifestação, mas até então não tinha esse dispersar da dança de rua, existiam os blocos afro que eu ouvia muito falar na televisão, as puxadas dos blocos afro, mas... Já existia o conceito de puxada, animação, puxando dançando, aquelas coreografias pré moldadas, com os bailarinos, dançarinos das aulas de dança, mas a dança de rua em si.... dos blocos afro eu não participava, com balé afro, essas coisas assim, não! Eu via admirava, gostava do ritmo, mas bloco afro..... a única coisa que eu fazia era dançar no Olodum, fazer puxada com as musicas no Olodum, mas bloco afro me si, não me lembro de ter dançado não!

O Olodum eu fui convidado por Mestre Sergio, nas terças feiras, a benção do Olodum. Mestre Sergio me chamou: “vumbora lá Mestre Nonga conhecer o Pelourinho, é massa” – ainda era lá no sapotizeiro, ali naquele Teatro Miguel Santana, rapaz eu fui uma vez e nunca mais deixei de ir, era o ensaio fechado, não era o domingo não! Era aquele que era pago, e ai eu chegava cedo la! Trabalhava, fazia tudo, mas minha terça feira era de lei! Conheci Cabeça lá, que fazia puxada, era um rastafari que ficava animando a galera, coleí com ele e de lá para cá foi só alegria! Ele já dançava lá, esqueci até o nome dele, era um rasta gente boa. Ele era do Pelourinho, morava no Pelourinho e fazia as danças, já tinha a tradição dele lá.

Eu não fui convidado pelo Olodum, primeiro eu ralei, comecei a dançar lá em baixo no Sapotizeiro, a gente dançava de 7 as 10h, não sei como conseguia, era o “amar”, quando você ama, você não cansa, a gente ficava animando a galera até.... ai depois veio ne?! A galera dançava, era Jauperi, Pierry Onassis, Lazinho, Tânia, muito bom, lá no Pelourinho, Teatro Miguel Santana. Ai comecei lá, toda terça feira

ali, daí, todo lugar que tinha uma lavagem, um Olodum, eu estava colado. Lavagem, tinha Olodum, eu ia! Festa tinha Olodum, eu ia! Tava colado! Comecei a fazer lavagem de faculdade, animar faculdade, animar shows, todo show de banda eu ia, começava a descer, e ai o bicho pegava! Nesse momento por amor, por hobby. A minha dança começou como hobby! Eu nunca deixei de ir pro Olodum, logo depois veio Timbalada lá no Candeal, e veio o Ara Ketu, e veio os ensaios de bloco ali no pelourinho, bloco A Barca, aquela galera, eu não deixava nunca, a minha referência de dança foi toda do Olodum, dali em diante eu comecei a ir para todo tipo de lugar, dali eu conheci a dança de rua, e eu sempre ia por conta própria, o Olodum ia tocar, eu ia, eu comecei a pegar moral com a banda, com os caras, ai sim!!! Eu chegava lá naquela pegada nossa: “mano deixa eu entrar ai, como é que é? E ai?”. E la nas terças feiras também chegou uma época que eu comecei a ir tanto que o cara já nem cobrava mais. “a os meninos da dança!”, é nego! Era uma loucura, filas e mais filas, turista pra caramba, o auge do samba reggae.

Tenente contou uma história muito legal, que ele foi com Isabela, uma namorada que ele tinha, que ele viu, que ele olhou lá para baixo e falou “é isso ai que eu quero para minha vida”. Me olhou e falou, vou colar com esse cara! Eu até perguntei para ele: “qual foi velho, ta a fim de mim é?” ai a namorada dele falou: “você tá doido para ir ne?” e ai ele colou, todo tímido ne? Tenente era tímido pra caramba, começou a colar e ai de lá eu conheci Cristiano, apelidado como Cristiano Orelha, ai veio Capitão América, Glaubert, Cristiano Bombom, até então não existia grupo, ai eu coloquei o nome, Turma do Puxa, Turma do Olodum, vários nomes, e ficou Turma do Puxa do Olodum. E ai eu consegui a roupa do Olodum, uniforme pra todo mundo poder dançar, tentava formar um grupo, mas era muita gente, todo mundo ia, ai teve a época que eu consegui colocar todo mundo de Olodum, camiseta, shortinho verdinho, bonezinho do Olodum, quando a gente organizava, foi ai que eu comecei a tomar a frente, ser coordenador dessas coisas, organizar, ai eu vi, pode ser uma coisa boa! Mas tudo por amor, sem fins lucrativos, todo mundo trabalhava, estudava, e nossos dias de terça feira era de lei.

Tenente, André, Pierry, a galera do São Caetano, Mestre Serégio, Cristiano Bombom, todo mundo descia, mas ai cada um ficou com sua galera, sua turma, eu me juntei com Tenente, Cristiano sempre colou com os caras, com Roberto, com Capitão América, Capitão América ficou com o apelido porque ele foi com um boné e

uma bermuda, ai Germano, viu: “Colé desse cara ai? Você é da América é? Dai que veio o apelido de Capitão América. Pronto toda terça feira era de lei, e dai veio os outros ensaios, veio ensaio do Gera Samba, do Terra Samba, vários ensaios, daí sim eu comecei a ir para os outros ensaios e dedicar mais ao mundo da dança.

Troupe Dance, a troupe dance, surgiu depois de muitos anos de puxada, de tudo, de vários blocos, a galera vendo a gente animando, aquela galera na quadra do Olodum, depois do Sapotizeiro, a gente foi para Tereza Batista, ai a gente teve um brother meu, um amigo meu que se chama Joel, Joel Santos, Jojoba, mestre Jojoba, e ai Jojoba teve um convite de um cara de fortaleza: “rapaz, Cheiro de Amor, tem uma galera não para poder animar?!” , e Jojoba me faz o convite: “Rapaz, o cara quer levar vocês ai, como e?! Para Fortaleza, vai colar, vai descer?”; mas como é que vai rapaz?! Jojoba diz: “o cara vai alugar uma Topic, botar uma merreca, é para descer!”. Rapaz, foi a viagem mais divertida das nossas vidas, e ai pronto. Foram dez homens: Eu, Tenente, mestre Marquinhos, Celso, uma galera que foi! Dez homens de preto dançando no bloco, Cheiro de Amor em Fortaleza! Quando nós passávamos nos circuito, parecia que eramos as celebridades, Michael Jackson, muito bonito, fazendo as puxadinhas, dançando com a galera, a galera acompanhando, e ai surge a Troupe Dance! Joel falou: “Nonga, tem que ir com o nome!”, ai eu disse, Nonga e sua Troupe, Nonga e sua galera.. “rapaz bote dance ai”. Troupe significa uma galera de teatro né?! Troupe significa isso! Troupe de teatro, tanto que o troupe era T R U P Y, mas depois das pesquisas eu vi que o nome francês, Troupe, ai ficou Troupe Dance, de lá para cá a gente não parou mais, eu era convidado para todo lugar, Fortal de 1997! Esse é o ano que como grupo a Troupe Dance fez a sua primeira apresentação. Fortaleza, já foi uma coisa profissional, paga, tudo direitinho, já rolou cachê! Ai já rolou um cachêzinho organizado!

Tinha um grupo de Binho, quando Binho soube do sucesso da gente em Fortaleza, ai se criaram outros grupos, eu lembro que vieram outros grupos. O grupo de Binho mesmo que ficava era Ginga de Rua! Um grupo que Binho dançava com uns quatro caras de Pernambués, ai logo depois era o grupo de Roberto que antes de Suingue Raça, acho que era Suingue de Rua, ai depois mudou para Suingue Raça, se eu me lembro bem! E ai de lá para cá, eu comecei a ver muitos grupo, até então

eu não sabia que tinha grupo de dança na nossa pegada, no nosso estilo de dança de rua, de animar, de fazer entretenimento.

Sobre referencias

Acho que Deus deu esse dom de a gente criar as coisas, criar, ver e criar, não sei se naquela época a gente assistia algo, não lembro, mas, a gente criava os passos de acordo com a batida que ia rolando a gente via algumas poucas coisas, na época! Mas eu não me lembro de uma coisa assim muito fixa, eu sabia que tinha animações, já Cozido que tinha dança de rua, Swing Afro, mas eu não conseguia ver, uma referência de passos, de movimento.

Cozido já existia mas em uma outra área, depois eu vi saber que Cozido trabalhava com animação de bloco, fazia as coreografias para várias bandas, Cheiro de Amor eu me lembro muito! Cozido fazia muita coreografia do Cheiro de Amor, e outras coisas, mas eram mundos meio que distantes, é Cozido com a galera dele lá Afro, que é uma área diferente nossa de rua que existia a discriminação que as pessoas não... é rua! Já a galera de Cozido não! Eles tinham o registro da escola de Dança, de outras coisas, um puta profissional, eu me lembro de Cozido fazendo aquele palco dançante na aeronáutica, aquilo ali eu fiquei apaixonado, que coisa massa! Então Cozido tinha um nome muito grande como coreografo, muito requisitado pelas grandes bandas.

Dessa galera de rua os primeiros que eu convivi são: Capitão América, Tenente, Binho, Jojoba não dançava, ele frequentava, era aquele frequentador, mestre Sérgio, mestre Sérgio foi também! Jerah, Celsinho, Marquinhos e Léo, toda a galera que frequentava e curtia a dança. A galera curtia, dançava com a gente, a gente foi chamando. Colou dançava, a gente chamava! “ colé véi, vai colar com a gente?”. Colava com a gente, a gente chamava para fazer evento! Então essa galera que foi, foi convidada, e nesse meio teve mestre tenente, Celsinho, serégio, dez homens ne?! Nessa época era mais puxada, não precisava ter um centro coreográfico organizado, era aquela coisa de 1,2,3, bate palminha e muita energia! A gente não se apegava a contagem, a gente se apagava ao ritmo, a batida, fazia os movimentos, via que cansava, foi pra lá, foi pra cá, batia! E ia de acordo com o que a musica tava falando, se a musica falava “vai pra lá, vai pra cá, subiu, desceu” a gente fazia também ne!? Mas já existia algumas dancinhas, mas a galera antigamente não se apegava a dancinha não! Não se pegava antes do show! Tinha Cheiro de Amor que tinha muita

coreografia ne?! Mas como a gente vivia em outro mundo, eu não sabia o tipo da dança, que não era divulgado, não tinha esse meio de comunicação, as coreografias eram feitas, ficavam lá, mas a gente não tinha esse acesso porque a gente não se interessava, ninguém se interessava na época.

Até porque nos blocos existiam aquela separação ne?! Pombo com pombo, urubu com urubu (risos), tinha um pouquinho né?! No auge do axé teve essa separação, tanto que no filme axé tem um cara que fala: “ não, mas o axé, vocês tinham isso, tinham aquilo e não olhavam muito, e fala que o axé teve esse problema do dinheiro, que levou muita gente, ao dinheiro.

A Troupe Dance em, 2001, 2002, não me lembro muito, mas foi quando nós ganhamos o segundo Festival de Dança, nós ganhamos em primeiro lugar, competimos com vários grupos bons, e nos dali em diante, conquistamos o primeiro lugar, nós tiramos 10 com todos os diretores que estavam lá e teve um da Bolívia que não deu, e nós fomos questionar ele porque ele não nos deu, ele fez: “aprenda uma coisa na vida, o seu 10 a gente sabe que teve, mas a gente precisa dar um 9 porque senão você nunca chega a eficiência, a ser prático, a ser bom”, e aquilo eu levo até hoje para vida! Foi um festival que teve, Festival Internacional de Dança, até hoje eu tenho esse troféuzinho lá em casa, ta guardadinho, aqui em Salvador, no Centro de Convenções, Teatro Iemanjá! Uma história interessante naquela época, você vê como a Dança ela tinham seus preconceitos, os pais não conheciam muito que um menino nosso, ele teve que se depilar, se raspar, porque o dançarino ne?! Inclusive aconteceu isso com o senhor (Pincel), em Porto Seguro, Lucas passou primeiro, você já estava bem avançado, e Lucas, a gente falou que ele tinha de se depilar, e os pais, disseram a ele que ele iria se apresentar e que nunca mais ele ia voltar a dançar porque aquilo ali era coisa de boiola, de bicha, um preconceito muito grande! E dali pra cá, o velho me abraçou, me pediu desculpa, “ meu filho, me desculpe, é coisa nova, que meu filho foi criado aqui no sistema, nos padrões...” e Lucas meu irmão, com aquela beleza, aquele negão, com aquele corpão meu irmão! Ele até se descobriu que ele não sabia que tinha aquele corpo esbelto e bonito! E nós ganhamos, de lá para cá a Troupe Dance se profissionalizou e daí já foi, Porto Seguro, contatos de eventos de shows!

Porto seguro, 97, 98, Barraca Vira Sol, equipe Jerinha, Binho, André PT, Fabricio, foram os primeiros a chegar lá pela Troupe, eu e Tenente pelo lado de cá, e foi aonde aconteceu o grande auge, Gera Samba! As barracas elas, no auge da

lambada, a lambada, teve o período dela com Kaoma, aquela banda, e os dançarinos eles tinham que continuar animando a galera e a lambada, era a lambada, por isso o nome LAM BA ERÓBICA, aeróbica de força de movimento né? Com a LAMBADA, e ai se criou esse nome lambaeróbica, e ai eu não me lembro, muito bem como se deu essa ida, mas no ano de 97, 98 foi quando a Barrava Vira Sol convidou. Ai era trabalho, hotel, cachê guardado, tudo direitinho! A dança começou a ser valorizada, alta temporada lá depois voltava para Salvador. Salvador tava se descobrindo, as pessoas não conheciam, não via como negocio para poder pagar, a gente ralava muito para fazer uma animação, para dançar no seu show, na sua banda, a galera chamava, “vá lá pra baixo, um refrigerante, um suco, um lanche!”. Acontecia muito isso né?! E com a gente não foi diferente, Estação da Cerveja, no auge da Troupe Dance foi Estação da Cerveja aqui, Mordomia, e por ai se vai, Panhos, Sabor da Terra, anima ai!! A gente dançava sem vinculo nenhum nesse momento, era sempre em baixo do palco, depois a gente começou a conquistar a fazer algumas apresentações em cima e dançar no palco, a já começou tudo remunerado, e ai de lá pra cá, a gente começou a ser valorizado e a gente mesmo começou a se organizar: “ olhe, se não for pagar ninguém vai!”. Mas o mercado era alienado, tinha gente que tava no auge e queria ir, se apresentava lá, não tinha grupo, mas dançava ali em baixo, o cara chamava dois, três, o cara fazia e não pagavam nada! Não tinha cachê! Ai desvalorizava o profissional foram muitos anos ate a Troupe Dance ser reconhecida! O auge da Troupe era uma coisa paralela entre Porto Seguro e Salvador, m a gente levava o que era de mais novo para Porto Seguro, e Porto Seguro era o multiplicador do nosso sucesso, do nosso trabalho, tudo a gente levava daqui porque Porto Seguro era mundo ne?! Esse trabalho então da dança aqui não existia em Salvador, esse trabalho de praia, turista, Salvador , por mais que seja uma cidade turística ela não tinha esse multiplicador, esse divulgador, mas quem conseguia divulgar esse trabalho nosso era Porto Seguro, era paralelo, uma coisa valorizava a outra, a gente fazia, valorizava, Porto Seguro dava a resposta, e ai, a gente veio sendo valorizado com bandas, com convites, Tchan, Banda Realce, a gente era remunerado em bloco de carnaval, Bloco Bizu, Realce, muito bloco mesmo, já ai começou a ser remunerados, sempre blocos privados!

Tem um menino novo chamado Cupim que tem um relato dele falando: “vocês mudaram o curso da minha vida!”. Um menino novo, de elite, a família com dinheiro,

condições boas! E a gente era tudo muito natural, não existia assim, um modelo para escolha de pessoas, as pessoas pediam “ posso ir ensaiar?” eu dizia venha, a gente ensina a sala, claro que ali se destacava uns, outros não, iam por hobby, por gostar, as vezes ia e não voltava mais, começavam a trabalhar, uma serie de coisas! Mas, na época da Troupe a gente começou a ver que depois de Porto Seguro o mercado começou a exigir sim, qualidade, perfil, disciplina, ética, tudo isso, então ai sim a gente começou a fazer um grupo fechado porque não dava para todo mundo, e dinheiro! Você não ia conseguir empregar dez pessoas para trabalhar, depois de Porto Seguro sim! As coisas começaram a andar e a gente começou a fazer todo tipo de trabalho, tínhamos tequileiros, animador, professor, a gente fazia muita formatura e assim, a gente não tinha noção de como a vida dessas pessoas elas foram transformadas com a dança. Os pais dos meninos falaram muito: “ dança não vai dar futuro, não vai dar dinheiro”, porque ensaiava, ensaiava, ensaiava e não via dinheiro, dançava, dançava, dançava e não via dinheiro, tudo por prazer, por amor, tanto que Fabio Molejo, ele fazia isso por amor, ia voltava ensaiava, e foi numa dessa que ele foi visto ne?! Ivete viu gostou, em Porto Seguro e o resultado ta ai! Depois de vários anos. Tudo partiu da profissionalização da mão de obra, ai a gente teve que abrir um escritório, abrimos um escritório virtual na avenida ACM, porque a gente precisava de CNPJ, empresa, tudo direitinho, e ai o mercado se abriu, mão de obra de bandas, coreografias, passar nota fiscal, e ai a gente sentiu essa necessidade quando a coisa cresceu! A gente começou a ter cliente como AMBEV, a cervejaria Skol, e outras coisas, o próprio Club Social, teve empresas que a gente fazia todo ano e começou a pedir e a gente viu que o mercado tinha necessidades de se profissionalizar, a gente tava como amador e não tava percebendo que o mercado estava se evoluindo, crescendo e a gente ficando para trás e ai sim teve a necessidade do escritório, da empresa, para pegar esse leque desse mercado. Mas nada mais merecido.

Mestre Nonga já foi promotor da Lacta, já trabalhei na Secretária de Educação, já trabalhei, já fui gerente com meu primo no depósito de bebidas, já fui divulgador de panfletos, entregava panfletos, aquele negocio do baú da felicidade, só foi isso ai! Na secretária eu era fiscal meu irmão! Em 1995, eu perdi minha mãe, os meus amigos dançarinos fizeram uma homenagem, botaram uma tarja preta no braço, na quadra do Olodum, e daí para cá eu parei a minha vida e falei assim: “ poxa eu vou fazer o

que eu quero da minha vida, a minha mãe não nunca me obrigou, sempre me aceitou do jeito que eu fui, nunca me disse nada! Nunca criou preconceito com as minhas escolhas!”. E dai em diante eu me dediquei mais a dança! Nessa dedicação as coisas cresceram, comecei a me dedicar mais, 1995, dois anos depois Porto Seguro, eu já dançava nesse tempo todo, mas era aquela dedicação de hobby porque não dava dinheiro, larguei e 1997 fui convidado para o Fortal, depois tudo muito junto, muito simultâneo! É assim, 91, 92, 93, timbalada, Ara Ketu, Olodum, tudo simultâneo, rua chile, tudo muito acontecendo, e ai pronto, de fato eu consegui me dedicar a dança, to ai com 51, 5.1, de idade são 97 para hoje, são, muitos anos, não parei mais, tenho esse tempo todo me dedicando a dança usando a dança como meio de sobrevivência da minha vida.

Qual o nome dessa sua dança?!

Dançarino de ritmos, dançarino de dança de rua, naquela época, dança de rua, dança de rua popular de rua, a gente dançava samba reggae, afro, ijexá, ne?! A gente não dançava outra coisa, a gente dançava só aqui! Tanto que precisou o axé music explodir para poder vir outros ritmos. Já dançava samba reggae, afro e ijexá, não íamos a escola de dança, mas o corpo já falava sozinho, a gente via, de em quando, olhava, já via a galera dançando, “ porra, que legal velho!”. E o corpo já pedia ne?! A gente observava na televisão o povo dançando. Por mais pouco que a gente via, a gente sempre absorvia, era algo muito natural nessa época.

Existiam os diversos mundos diferentes, Cozido dançarino, estudava e nós erámos dançarinos de rua, e quando habitamos os mesmos espaços não erámos rivais, erámos separados onde um as vezes sabia o que era do outro, mas não existia aquela cobrança e aquele olhar comercial, financeiro de dizer assim: “ poxa, o cara ta ganhando!”. Porque até então a gente ainda não se interessava pela dança própria dita. Era o amor, a coisa foi muito natural acontecendo, a dança de rua veio, rolou, vamos fazer aqui?! Vumbora, e tudo aconteceu simultâneo. Bora pro Ceará fazer? Bora, botou dez pessoas e vamos fazer, a coisa foi rolando, é banda, as pessoas foram gostando das coreografias e tudo muito natural, sem querer ser bom ou concorrer com alguém. Na minha vida de dança eu pegava meus meninos e sempre

dizia assim: “nunca olhe com concorrência para alguém para querer menosprezar, sempre faça o seu, foque no seu, estude pesquise, faça o seu!!”.

Na verdade a gente elogiava e gostava de ver o dançarino profissional, que aquilo até então não afetava a gente, não incomodava a gente, a gente via o cara dançando, o balé afro, aquela coisa bonita, aquilo ali era massa pra gente, não víamos como olhar de concorrência, nem nada . Porque não incomodava porque a gente não competia, o nosso mercado não era aquele de competição. Independente de estar aquela coisa simultânea a gente fazia aqui aquela coisa brincando, e o cara lá sério com as danças dele, estudando, tudo direitinho, e a gente aqui, foi natural! Tanto que hoje eu não consigo ver assim momentos, nunca de rinha, de briga, da galera do balé folclórico, a galera que dançava no Ilê, nunca vi briga de brigar de falar, entendeu?!

Swing Baiano foi o primeiro nome que eu vi quanto dança de rua, Swing Afro Baiano ouvi bem depois quando de fato eu vi Cozido registrar para poder dar aula, acho que o nome Swing Baiano era uma coisa assim meio popular, de domínio popular e ele colocou o Afro, que era da área dele, e aí ficou esse nome Swing Afro Baiano. Ele tinha um estúdio, alguma coisa assim. Já sabia que o Swing Afro Baiano era alguma coisa organizada, já existia alguma coisa de dança organizada. Swing Baiano, todo mundo falava: “ dá aula de que? Swing Baiano!”

Depois as academias começaram a aderir, até então existia um preconceito, eu mesmo dava aula em ondina, no Othon, aula de Swing Baiano! Dançava no Gera Samba o cara me viu, gostou, me chamou pro Othon, comecei a dar aula de Swing Baiano no Othon, Cdzinho, fitinha, que cd?! Era fitinha, aquela coisa que passava para poder botar todas as musicas, Daniela Mercury, todo mundo, Gera Samba, Netinho, eu amava Netinho, amava o estilo de Netinho, e meu irmão, murro no olho, puxada, dancinha pra lá, dancinha pra cá, e vamos simhora! Eu dei aula de Swing Baiano, acho que todo mundo começa dando aula de Swing Baiano. Em academias, dei aula no Othon, Baiano de Tênis, Brotas na Podium já era mais evoluído mas aí depois veio Mix Dance, essas coisas que Fabricio começou a dar justamente para não dar problema e Balé Corpus, e dei aula muito em prédios viu! Dei aula na Rusch, Paulo Fraga eu fazia aula de Jazz com Melania Adam, e já fiz aula com Cozido também, Cozido dava aula na Paulo Fraga, eu participei da peça Mar Morto, baseado, no

romance de Jorge Amado, coreografado por Cozido e pela esposa dele. Ai sim eu comecei a entender o que era o Afro.

Minha opção maior era por dança na rua, todo tipo de festa que tinha eu ia, eu tava colado, lavagem, festa em sitio, em bloco, bloco brother, bloco a barca no Pelourinho, as lavagens ali na faculdade, a lavagem de medicina se tornou um negocio enorme, saiu dali aquela coisa pequena, tocava Unskaraí, aquela Banda Marreta, tocava Banda Odara.

Minha primeira banda como dançarino chama-se Unskaraí, a gente dançava na rua e os componentes da banda também era regueiros, gostavam de festa, se formou banda Unskaraí, na época banda percussiva era a moda, banda de percussão, e ai a gente começou a dançar, a gente e mestre tenente, em banda, que eu me lembre de Salvador, foi eu e mestre tenente, não me lembro de outros homens, dançar como homem assim, ne?! Não me lembro, e ai a banda Unskaraí entra na nossa vida em 91, 92, por ai. Como homem em banda, não me lembro de ninguém assim dançando, banda de rua, de percussão. Teve ensaio no Costa Verde, muito bom, teve a Copa de 94 no Mordomia Hall, muito boa!

Netinho gostava de dança, Netinho se vestia estilo aeróbica ne? Netinho vestia aqueles tênis, todo atleta, bonezinho, e as danças que ele fazia era aquela coisa que eu gostava de ver, aquela aeróbica de performance, aquela apresentação era muito legal, eu curtia muito! Banda beijo, estilo já se diferenciando, indo pro Axé Music. Daniela era afro, canto da cidade, canto do mar, aquelas musicas da época, já tinham dançarinos mas era apresentação de balé afro, era apresentação, não tinha a dancinha do carnaval, não existia ainda a dancinha. Que esse é o auge de todo mundo, de Daniela, de Netinho, Chiclete com Banana, o auge do Axé enorme que aconteceu, ai eu vou deixar por conta do filme Axé!

Netinho inicia alguma coisa de dança de rua, eu gostava muito, curtia muito, ele fazendo aquelas apresentações.

Fitdance, nos começamos a fazer um trabalho chamado Youtube carnaval a partir de 2010, 11, 12 alguma coisa assim, e esse Youtube nós eramos contratados, nosso ex dançarino Fabio Molejo se tornou o dono de uma agencia, e essa agencia começou a chamar a gente para fazer todo ano, 5 ou 6 dancinhas do carnaval, os hits, e desses hits foi se criando um formatozinho, Youtube Carnaval, nós gravávamos 5,

6 coreografias, e depois disso Fábio se encontra com uma mulher no aeroporto depois de 3, 4 anos, e numa conversa no aeroporto, a mulher do Google fez: “Fábio, poxa você, todo ano a gente grava uma musiquinha, porque você não cria um canal, alguma coisa de dança para poder; e aquele startzinho foi dado nele e daí ele colocou e chegou até a gente: “rapaz, to com uma ideia aqui, a ideia é essa, essa e essa! É a Troupe que já ta rolando, mas vamos fazer alguma coisa diferente, daqui a pouco o mercado vai mudar!”. O Axé Music já estava já começando a mostrar seus sinais de fraqueza, de tudo, já começando a dar uma baixa, e fomos convidados no ano de 2013, finalzinho para 14, a criar um projeto, um programa, que fosse de aula, que fosse organizado, e aí Fábio convidou, a mim, a Tenente e a Binho, só que esse projeto fomos com vários dançarinos conhecer ali no Edifício Capeme, foi apresentado a todo mundo o projeto, o projeto enorme que a gente não tinha dimensão e aí se coloca o nome, qual vai ser o nome?! Troupe Fit, Fit Troupe, como é que ia ser? E se achou nesse liquidificador o nome Fitdance, Dance, Fit, porque todo mundo leva isso para a parte de fitness que a gente não é fitness, e dança, dançando, bem com saúde, Fit, e se criou o nome Fitdance. E o Fitdance 2014, finalzinho de 13 e 14, foi criado a empresa Fitdance, aí já foi para Porto Seguro, já expandindo para todos os lugares e aí entra essa proposta de modernizar de digitalizar a dança, de globalizar, com essas ideias novas, os caras vieram com essas ferramentas do youtube e a gente veio com a matéria prima que era a dança, juntou isso, e é isso, esse sucesso com muito trabalho, trabalho, investimento, porque a Fitdance me mostrou esse lado que sem investimento as coisas não vão, e o amadorismo da gente lá trás não levou a gente fazer não fazer investimentos maiores, que a gente não pensava, não acreditava, e com a Fitdance veio isso ne?! Investimento, tecnologia e juntou ne?! A arte com o mundo globalizado, e aí agora?! Vai ser o que!? Programa de aula, então vamos “simbora”, aqui em baixo, primeiro escritório foi na casa de Molejo ali no Itaipara com os cachorros lascando a minha calça, Molejo sai da sociedade da agência nova, ele sai de lá e se junta com a gente, até então, não se tinha escritório, nada, a gente se junta no apartamento, a sala é o escritório, o quarto dele era a ilha de edição, e a gente não tinha horário. Foi se criado um primeiro DVD, a gente foi para Porto Seguro, já como Fitdance e aí rolou essa transição da Troupe pro Fit, e aos poucos muitas pessoas não entenderam o processo, porque você sabe que as mudanças elas vêm e as pessoas não conseguem entender essas mudanças ne?! Alguns que era Troupe,

não conseguiram entender e foram se despedindo, saindo, quem conseguiu ter essa resiliência e aprender o novo foi ficando e a gente tá até hoje aí! E hoje a Fitdance ela tem aí 6 anos de muita luta no mercado, uma empresa que leva alegria, diversão para as pessoas através do entretenimento, uma responsabilidade também junto com as pessoas e o que a gente faz dentro da Fitdance é isso, é levar uma coisa da unidade coreográfica que é o forte da Fitdance para o mundo, é a unidade coreográfica, é isso aí que a gente conseguiu unir e conquistar, é o forte da unidade Fitdance é a unidade coreográfica, nas suas coreografias, porque o que você dança nos EUA, você dança na Noruega, na África, você dança em todo lugar né!? Você não consegue mais hoje fazer uma dancinha, onde um tá fazendo isso e o outro tá fazendo aquilo. Porque antigamente né?! Aí se começava as coreografias de grupo que um disputava o que era melhor e quando ia lhe substituir: “ ah, mas o professor.....” “ ah, mas a minha é essa!”. Tem esse processo também que a gente fala no curso que teve esse periodozinho de coreografias né?! Que as pessoas cada uma começava a criar as suas e aí, hoje a Fitdance acordou para isso, e a gente conseguiu fazer essa unidade, juntar os grupos grandes Suingue Raça, Troupe Dance, Mestre Zig que também tinha uma galera massa! E a gente conseguiu unificar tudo isso e colocar isso de uma maneira única! Que é a unidade de coreografia! A gente convidou a galera que estava sobrevivendo, vivendo do finalzinho do axé!

A fitdance ela consegue unificar a mesma coreografia, ela consegue passar isso para as pessoas, a Troupe Dance ela como grupo, a Troupe Dance era grupo de dança, e a fitdance não é grupo, é uma empresa de dança, existe essa diferença, então nos dançávamos como grupo e hoje nós somos uma empresa. Nos formamos instrutores para dar aula, a gente vê essa diferença quando a gente consegue ver a comunidade de quase 8 mil instrutores credenciados, enquanto grupo de dança existia essa rivalidade de dancinhas, então existia, a gente consegue ter a essência da Troupe Dance, que é a alma, que é a dança, juntando ao Fitdance que é uma empresa de dança, não é um grupo de dança e aí as pessoas misturam muito e a gente consegue separar isso no curso! Uma coisa que pode ser, a Fitdance é a Troupe Dance evoluída?! As pessoas fala isso e a gente comenta. O Fitdance é a outra cara do Troupe Dance, é a Troupe renovada, melhorada? Modernizada? Então, é uma coisa jovem, é uma coisa que veio assim para poder levar e entrar no mercado que tinha essa brecha, levar pro mercado exatamente isso , alegria para as pessoas, levar

entretenimento, levar uma coisa mais organizada, não que a Troupe Dance seja desorganizada, mas uma coisa unificada, onde todo mundo faça a mesma coisa, que era chato antigamente você, da uma dança e o outro vem com outra dança, na época da Troupe a gente fazia as coisas e chegava em São Paulo: “ah, mas aqui é outra coreografia!”. Apesar que o mercado de São Paulo ele sugava muito, ele absorvia muita coisa de Porto Seguro, Argentina, mas as vezes as pessoas começaram a enxergar que poderia mudar, poderia fazer suas coisas. E aí o mercado ficou alienado, ficou meio sujo, as pessoas não sabiam o que dançavam, a gente podia ter mil, mas não tinha mil porque 500 fazia um, 700 fazia o outro, e não tinha essa unidade, então vamos organizar aqui todo mundo, então vamos organizar aqui todo mundo para ganhar, então existe essa leve diferença por isso pode dizer que a Fit é a Troupe organizada, porque as coreografias continuam com dendê, hoje as coreografias tem uma contagem, uma organização coreográfica, tem também, mas assim a gente não consegue fazer as pimentas da Troupe, a gente não consegue ficar essa coisa solta de rua e botar no Fit, porque o Fit é direcionado para quem vai aprender. A gente bota o aluno como foco principal, é o produto final, qual o produto final? É o meu aluno na sala de aula, então é para ele que eu preciso preparar esse material, então esse material ele tem que ser filtrado, limpo, para chegar no youtube, na televisão, para você ver e absorver aquilo ali com bastante clareza. O foco da empresa é o aluno, a comunidade, o produto final!

A fitdance não é o risco para eliminar a dança e a cultura de rua?

O que acontece, tudo que se vira sucesso é alvo de crítica, recentemente, eu vou começar com um exemplo, o hip-hop a gente sabe que todo mundo conhece, mas você não consegue ver hoje, você vai me responder agora aqui, se você consegue ver alguém do hip-hop fazendo alguma coisa para movimentar a bandeira do hip-hop alguma coisa? A modernização? E outras coisas mais estão envolvidas! Entenda que tudo que a Fitdance faz não pensa em denegrir ninguém, nem rebaixar ninguém. A gente viu um leque no mercado, onde a gente viu que poderia sem passar por cima de ninguém, é uma dança de rua! Armar um programa que valorizasse, eu acho que hoje as pessoas precisam acreditar, e agradecer mais ao Fitdance! Porque o Fitdance ele tá fazendo uma continuidade de tudo que a gente começou lá trás, de uma maneira moderna e outra, empregando as pessoas, dando trabalho! E continua sim dando de

alguma forma valorizando a dança, porque as pessoas até então conheciam a dança popular brasileira e o Fitdance faz com que você conheça várias culturas, vários ritmos, então esse gênero musical que aconteceu aqui que foi a explosão do Axé Music ele passou para uma tendência mundial variada, hoje você consegue dentro do Fitdance não ficar preso. Imagine se hoje você dependesse só do Axé Music para dar aula. Imagine o professor dar aula só, será que se você colocar um Olodum, um Tomate, será que você vai sobreviver?! Do jeito que o mundo está globalizado! O que acontece, a internet trouxe conhecimento para todos, antigamente nós não tínhamos esse conhecimento porque nós éramos fechados, então hoje com essa abrangência você não tem como segurar o sucesso e o conhecimento de ninguém, então o Fitdance ele é isso aí! Ele não pode se prender, então hoje numa aula Fitdance você tem ritmo latino, você tem funk, você tem pagode, você tem axé, você tem sertanejo, mas aí você tem sua filha, você pega sua filha e leva pro Kids, será que é ruim?! Você trazer uma coisa boa para sua filha?! Então assim, eu não encaro como uma forma negativa, nos cursos as pessoas perguntam muito e as pessoas depois que acabam o curso falam: “ eu gostaria muito de falar aqui na presença de vocês que eu tinha uma visão da Fitdance totalmente errônea porque as pessoas do mundo da dança falavam isso, isso e isso.”. Mas a gente precisa primeiro conhecer, saber para depois criticar! Então as pessoas precisam viver o mundo, saber o que é, porque a gente não tá prejudicando ninguém, a gente não tá, pelo amor de deus! A gente tá sim! Difundindo e fomentando a dança globalizada, será que a Zumba fez ruim alguma coisa? Bodytech, outras coisas? Nós conseguimos manter a nossa essência porque os cabeças da Fitdance também tem a sua essência lá atrás. Então quando a gente faz alguma coisa que é levada ao afro, a gente bota a nossa essência, não perde não! Já o funk, a gente vai fazer pesquisa, e hoje existe uma coisa também de diversidade! E as pessoas precisam agradecer ao Fitdance. Quando a gente começou teve gente que veio agradecer: “graças a deus, alguém resgatou, não deixou morrer, poxa a Fitdance veio para levantar o axé de novo”. Olha que coisa positiva, muita gente do Rio de Janeiro que o povo consumia muito o Axé, de Minas Gerais, as pessoas falavam isso, as pessoas tem esse respeito pela gente porque os cabeças são daquela galera de lá de trás: eu, tenente, binho, roberto, e molejo com a mente mais aberta e modernizada faz que essa dança valorize. Então não existe assim, na minha concepção que a gente vá tirar isso aí! A essência! Não vai tirar a essência não! A

gente vai se manter em um mercado globalizado, a gente pode até em algum momento até se desviar ou deixar em um dado momento de dar aquela essência, mas hoje a gente consegue dar uma música de Joelma, que é de lá do Pará e botar, a gente consegue fazer hoje o de Recife o Brega Funk que ninguém divulgava isso, e a gente hoje colocou isso, hoje as pessoas conhecem por causa do Fitdance, hoje tem umas pessoas que dançam uma coreografia do Pablo Vitta por causa do Fitdance. Eu acredito que o fitdance veio para abrir a mente das pessoas, se as pessoas entenderem a fitdance de modo positivo, eles vão entender como hoje a gente emprega muita gente, da oportunidade a várias pessoas de crescerem e viverem de uma arte que estava lá atrás, o axé baixou e tava todo mundo morto: “ e aí velho, vamos fazer o quê!?”, gravei o samba, tentei botar o samba de São Paulo, Rio de Janeiro, a parada lá do pagodão, e aquela coisa né!? A gente conseguiu levantar o mercado. Eu encaro o fitdance como algo muito positivo no mercado globalizado no mercado da dança de dar continuidade a esse processo, e que venham mais ideias, eu acho que as pessoas precisam criar ideias, criar ideias em cima do hip-hop, do balé afro. Então se a galera começar a acordar e ver os leques e as brechas a gente vai conseguir sim valorizar a dança com as suas essências sem perder as suas origens.

O tchan, 95, 96, a gente falou, mas falou solto, o Tchan era Gera Samba, o Tchan fazia os ensaios no Gaúcho, na cidade toda! Lagoa Mar, o auge do Gera Samba, Clube dos Oficiais, o tchan mudou a dança de rua de Salvador, dos dançarinos de Salvador. O tchan valorizou deu empenho, fomentou a dança de rua de Salvador. Com o tchan fio onde tudo começou! E uma coisa legal foi que Jacaré que dançava no Olodum com a gente foi dançar no Tchan. Que felicidade foi pra gente! Uma coisa que as pessoas falam e eu brinco, é que eu estava em todo ensaio do Gera Samba, todo lugar eu ia, todo lugar! E na Cidade Baixa eu não fui no Clube dos Oficiais, quem é que foi?! Jacaré! E nessa brincadeira Beto Jamaica fez: “ Quem é esse negão aí? Suba aí negão para dar uma palhinha com a gente!”, a gente que dançava em rua se destacava lá em baixo, e eu não fui para esse! E aí a vida de Jacaré mudou nesse dia, Jacaré se tornou o dançarino do Gera Samba, que logo depois por problemas autorais se tornou É o Tchan! E o tchan não parou, e por meio do tchan nós fizemos a primeira televisão, um programa com Fábio Junior, e de lá para cá mudou muito, Jacaré ajudou muito, inclusive em relação a roupa, pegou um patrocínio da Bad Boy,

Jacaré nos ajudou com patrocínio de tênis e de tudo, a gente andava todo bonitinho! Todo uniformizado!

O mestre ele surgiu de uma maneira natural! Tá ai até hoje, Mestre Nonga! Outro dia eu pensei, quando eu vi Xuxa trocando o nome dela, ela tirou o Maria das Graças e colocou Xuxa, e já me deu vontade de tirar o Sinaldo e colocar Nonga Aragão! Já me deu vontade, mas como você sabe seu mestre tem um conhecimento bíblico, hoje, eu estudo a bíblia mais de 11 anos e as vezes Deus fala, meu filho, olhe, ai eu vejo os preceitos bíblicos e digo: “ta bom! Eu já entendi!”.

Entrevista Jacaré (Edson)

Entrevista Jacaré – 27 de maio de 2021

O Edson é o jacaré, porque eu recebo esse apelido ainda criança. Esse apelido não veio com o Gera Samba, esse apelido vem com minha infância, eu tenho esse apelido por causa de uma bota ortopédica que quando eu nasci, eu nasci com uma deficiência física, segundo meu pai e minha mãe, uma perna maior que a outra, se eu não me engano 3cm, então eu usei aparelho, aparelho nas pernas, não sei se você assistiu um filme com Tom Henks, que ele tem um aparelho na perna e sai correndo depois ele vira o maior jogador de ping pong, eu não lembro o nome do filme. Então aquele aparelho que ele começou a andar depois começou a correr quebrou aquele aparelho porque os meninos deram porrada nele, eu usei esse aparelho, esse aparelho ele estacionava uma perna e deixava a outra crescer e ai depois desse aparelho eu fui usar uma bota ortopédica, e assim que me mudei, eu morava no Pero Vaz, na Liberdade, e ai depois eu fui para o Cabula e no Cabula eu já fui usando bota ortopédica e essa bota abriu o solado abriu um bocão na frente, e esse bocão os meninos na época, os meus amigos, colegas e amigos de pai, falava: “ah, boca de jacaré! Boca de jacaré!”, eu não gostava de usar a bota porque aquela bota era pesada, bota ortopédica, meu deus do céu, era uma loucura! Enfim, eu voltava, xingava e corria para minha mãe: “eu não quero mais usar essa bota, ainda com essa boca aberta o pessoal fica chamando de boca de jacaré”, e depois eu mesmo falava Jacaré, então esse apelido veio do Cabula V! Eu nasci, quando morava no conjunto Bahia lá perto do IAPI, depois fui pro Pero Vaz, lá no Pero Vaz fiquei até os meus 4

anos ou 5 anos mais ou menos, se eu não me engano, ou mais, acho que 5 anos, e daí fui pro Cabula, e do Cabula tô até hoje, a minha mãe mora no Cabula, minha mãe e meu pai não são mais casados, são separados, meu pai continua morando na Liberdade e minha mãe continua no mesmo lugar no Cabula. Então eu falo sempre que eu moro no Cabula, eu moro no Cabula há mais de 30 anos, então eu moro no Cabula, o famoso Cabula V.

Eu acredito que foi no Cabula que eu tive a minha primeira experiência com dança, eu não vou me recordar assim, mas eu sempre gostei de dançar e eu acredito que o meu primeiro contato com a dança foi por causa do break, o break, o tortinho, aí depois veio aquela coisa a febre do Michael Jackson, porque antigamente a gente cultivava muito a cultura norte americana né?! Tudo que vinha de fora, na verdade era o que mais nos apresentava né?! Então, eu dancei o que chamamos de discoteca, e fui para muita matinê, na Close Up, Tropicália, na Barra, então eu dancei muito isso, na época era House, e aí depois veio House e Flashback que chamavam Disco, eu dancei muitos passinhos coreografados eu e minha irmã. Veio a lambada, eu e minha irmã também ensaiávamos lambada, todas as festinhas a gente dançava, a gente ia muito para 15 anos e aí dançava mixagem, a gente chamava mixagem, house, mixagem, lambada, tortinho. Break, dancei Menudos quando apareceu Menudos, dancei Michael Jackson e daí depois surgiu por incrível que pareça o grande Mestre King, ele morava no Cabula V, era meu vizinho e sempre quando eu tinha alguma apresentação, alguma coisa dentro do Centro Comunitário, a Sede do conjunto do Cabula V, se tinha apresentação dos dias das mães, apresentação do folclore brasileiro, tinha apresentação do dia dos pais, King sempre chamava os alunos fazia apresentação, eu lembro muito do King, um dos irmãos de King, é irmão de King ou é cunhado de King, eu não sei muito bem, Cicinho, eu não sei nem se ele tá vivo, Cicinho uma vez para mim, pelo fato de ir sempre nas festas dançar lambada, dançar um samba duro, porque tinha um LP do Gera Samba, “jererê jererê jererê, no Gera Samba”, LP velho, eu lembro muito bem na década de 80, e aí tinha um vizinho meu Seu João que adorava botar esse tipo de música, de todas as festas, tinha aquela lambada: “uipitipitiiii”, você acredita que não é uma lambada francesa? É uma lambada Africana, é depois que eu fui procurar. Não! Eu tive na África, eu tive em Angola no É o Tchan fazendo show e lá eles me mostraram, aí eu tô vendo o Kizomba, eu acho que é o Kizomba que dança bem coladinho, bem devagar, quase não se

mexe, mas a musica era Zouk, mas eu falei: “ isso ai é Zouk”, ai eles: “ não ai é um Kizomba”, ai depois eu falei: “ mas essa lambada é francesa”, eles: “não, é Africana, meu filho”. Então não sei se é o irmão de King ou é o cunhado de King, eu acho que é irmão, Cicinho, ele falou uma vez numa festa, eu dançando pra caramba, brincando, dançava break, dançava lambada, samba, ele chegou: “velho, se eu tivesse dinheiro eu ia investir em vc”, eu pensei “ que porra é essa velho?”, eu adolescente né?! “ Se eu tivesse dinheiro eu investia em você, dançarino”, mas isso na época eu adolescente nem levei em consideração, mas enfim velho, essa dança eu acho que veio no Cabula V, década de 80 nessa geração desses bailes, dessas festas na sede do Cabula V, eu e minha família somos em 5 irmãos, sendo um desses cinco, uma menina Edeise, eu sou o caçula dos homens, eu tenho 4 irmãos mais velhos, meu pai e minha mãe viveram juntos até a gente ficar adulto, depois meu pai e minha mãe se separou, eu tive uma infância maravilhosa, infância que eu joguei muito, tentei jogar futebol, mas eu não sou bom de futebol, joguei futebol porque todo mundo jogava futebol, depois eu mesmo escolhi o volleyball, então sou jogador de vôlei vamos dizer aposentado, até parece que ganhei dinheiro com volleyball, mas não! Eu joguei muito volleyball, eu joguei muito volleyball e uma das coisas que eu gosto muito é jogar volleyball. Aqui no Canadá como tem muito brasileiro quando os brasileiros se juntam para jogar volleyball é uma maravilha! Adoro bicicleta, tentei fazer bicicross, pulava muito rampa, me arrebatava todo, meus irmãos, a gente sempre teve uma família que prezou sempre um cuidar do outro e sempre continua sendo assim mesmo distante, mas sempre a gente se fala, meu pai sempre fala uma coisa “somos do mesmo time!”, e esse é um lema na nossa família, tem vários outros lemas como: “não exagere a importância das coisas!”. Eu acredito também que eu sou uma pessoa que sempre procurar viver o momento do agora, depois que o passado já passou, o futuro a gente não sabe como vai ser e o presente é agora; eu lembro que quando a gente ganhava uma roupa nova eu guardava para alguma ocasião especial e minha mãe me ensinou, me falou assim: “ não filho, a gente tem que usar, a gente não sabe se vai tá vivo daqui há uma hora, se puder sair da loja e já usar, saia da loja e usa”, e depois que ela disse isso, a maioria das vezes é isso, se eu vou comprar um sapato, eu boto o sapato velho dentro da caixa e já vou com o sapato novo, roupa também, eu não espero para nada especial, se eu quiser usar eu uso, se é para ficar dentro de casa, se é para ir na padaria, ou se é para ir em um evento especial.

Eu nunca tive aula de dança, eu nunca na minha vida tomei aula de dança ou técnica de dança, eu fiz uma live com um professor de dança daí da Ufba de Salvador, e eu falei para ele que durante a minha carreira do Tchan muita gente falava: “ ah! Bailarino”, eu falei: “eu não sou bailarino, eu sou dançarino!”, porque, porque o bailarino para mim é aquele que fez balé, aquele que tomou aula de balé, então eu não sei nenhuma técnica de dança, para você ter ideia as primeiras coreografias do Tchan eu criei, as coreografias do Tchan sempre foram em cima das frases, as coreografias que eu criei sempre foram em cima das frases, se a frase falasse: “abaixa a mão, boa em cima, bota em baixo, bate palma” eu procurava fazer o movimento, ou o movimento literal mesmo, ou algum movimento que lembrasse o que tava falando, se você reparar todas as coreografias do Tchan tem isso. Então eu ia sempre por frase, só depois que a Debora Brasil saiu do Gera Samba / É o Tchan, ai entrou a Sheilla Carvalho e eu tive que passar as coreografias para ela, ai eu falei: “ caralho e agora?!” , mas ai eu já tinha noção já convivia um pouco com Melanie Adam, que era uma puta bailarina, professora de Jazz, eu tive aula com ela porque ela ensinava numa escola e Jazz e nunca tinham homens então ela na época morava no Cabula V, então chamou eu, chamou uns três amigos meus Well, Pitta e Nando, e a gente dançou o Jazz, e ai eu vi a contagem, 1,2,3,4,5,6,7,8 e 1,2,3,4... eu falei: “ caramba! Só vai até 8?!”. Então essa é a noção que eu tenho de dança, eu sei que são 8 tempos! Daí que eu tive de contar para passar para Sheilla Carvalho, e claro durante o tempo minha irmã, as coreografias foram feitas por vários amigos meus, inclusive minha irmã, e ai minha irmã começava a contar, os outros amigos me mostravam a contagem, daí eu aprendi a contar e aprendi a passar as coreografias tudo na contagem.

Eu acho que eu e minha irmã a gente começou juntos, eu e minha irmã a gente descobriu essa coisa juntos. Da lambada, do break, do samba, do tudo, Michael Jackson, Menudos, a gente ensaiava juntos, a discoteca, a matinê na CloseUp, a gente ensaiava em casa para dançar nas festas.

O primeiro de todos foi Michael Jackson, mas também teve o Luiz Caldas quando apareceu dançando todo molengo ,eu falei: “velho que massa!”, quando o Sidnei Magal apareceu dançando acho que também teve uma certa influência, mas como te falei a gente consumia muito a coisa internacional, então o que veio mais forte foi Michael Jackson, mas não querendo ser, mais querendo dançar, ter aquela performance. Eu acho que a dança para mim sempre foi uma diversão, eu nunca tive

essa coisa, “ ah eu quero ser esse dançarino numero 1”, eu nunca tive isso não! Na verdade a dança para mim se eu fosse uma, na real, o que sempre acontecia era, eu ia lá sei lá, no Beco de Gal, chegava no Beco de Gal, era um lugar que tocava samba de mesa, samba duro, samba de partido alto e ai eu ia pro Beco de Gal, chegava lá se tivesse algum cara ou alguma mulher dançando muito legal, eu falava: “ caralho, quero fazer igual!”, então eu vou tentar fazer, e aquela pessoa era que me inspirava, aquela pessoa naquele momento, se eu fosse na matinê da CloseUp, e como tinham vários, tinha Zé Lito, Gerônimo, Val, Careca, Paty Pirão que já faleceu, tinha uma galera que dançava pra caramba, já sabia aqueles passos muito! E eu ficava “caralho quero dançar igual”, ai ficava eu e Edeise ensaiando esses passos até!

Então eu acredito que a dança sempre foi uma diversão e eu me divertia eu ia para o lugar para dançar e a dança virou profissional depois que o Cau Adam me convidou e falou velho, você quer?! Mas eu vou chegar nessa parte ai! Deixa eu só chegar no que você falou, do quem é o Jacaré, quem é o Edson, então esse Jacaré e esse Edson é a mesma pessoa, é um apelido de infância que veio no Cabula V, cresci juntos com meus irmãos, são as minhas maiores inspirações eu acredito que eu e minha irmã descobrimos a dança juntos, claro que ela teve mais, vamos dizer assim, sabe quando eu e minha irmã nos separamos da dança?! Não nos separamos da dança, mas, como ela começou a criar mais identidade acho que foi na época das quadrilhas juninas, porque ela foi para a Asa Branca, não, foi na época de aeróbica, tinham duas academias em Salvador no Cabula praticamente, as duas eram no resgate a TranseCorpo e a Saúde, uma da equipe de Paim e outra da equipe de ai meu deus do céu, esqueci o nome, enfim, e ai teve uma época de muita aeróbica que era chute, eu acho que ai a gente teve uma separação porque Edeise começou a fazer isso e eu fui para outro lado e depois foi a quadrilha, ela foi para Asa Branca, eu cheguei a entrar na Asa Branca mas quando eu vi aquilo muito rápido, muito virado, eu falei: “ velho isso eu não consigo fazer não!”, é igual as danças de hoje, as danças de hoje eu fico olhando assim: “caraca meu amigo, muito rápido!”, esse tal do passinho do Rio de Janeiro meu filho, aonde de Jack faz?! Faz o caralho que faz! É velho eu fico olhando assim, caraca velho na minha época não era essa dança não! Esse pulo dessa sarrada ai! Ave maria! Não vou conseguir nunca! Mas enfim a dança para mim sempre foi uma diversão em que eu e Edeise tivemos esse crescimento juntos, depois ela cresceu para um lado, e ai esse lado desse crescimento ela elevou muito mais que

hoje ela é formada, tem várias graduações através da dança e é uma bailarina foda! Sou fanzão de minha irmã e não tem ninguém.

E em resumo é isso o Jacaré é esse menino que fui crescendo dentro desse mundo da dança mas muito também do esporte, que é o voleyball, que o voleyball e a dança foi a primeira paixão, joguei, fui até para seleção baiana de voleyball infanto juvenil mas eu tive uma contusão no ombro e eu fui cortado. Eu joguei pela Associação Atlética da Bahia. Por muito tempo. Quando joguei pelo campeonato baiano, joguei pela Escola Técnica da Bahia, onde eu sou formado em eletrotécnica, eu sou formado em eletrotécnica, cheguei a fazer o vestibular para Engenharia Elétrica e fiz até um vestibular para Dança, mas foi muito engraçado, eu fui fazer a inscrição para Dança, eu já era o coreografo e dançarino do Gera Samba e foi muito engraçado, eu fui fazer o teste de aptidão, o teste prático e eu to vendo todo mundo se alongar, todo mundo oxente. Eu pensei, “meu deus do céu o que é que eu to fazendo aqui”. Ai daqui a pouco mandou fazer um bocado de coisa lá, eu falei: “ filho tipo assim eu nunca fiz balé não! E eu tô querendo entrar na faculdade para aprender a dançar!”, ele: “ não! Você tem que ter balé!”, eu falei: “mas vem cá, e quem nunca teve dinheiro para pagar balé?!”, enfim porque eu achava que a dança era dança e a faculdade iria me dar todo o resto! Mas foi decepcionante, eu ate comentei na época “ porque não bota um afro? Porque que não bota um samba, porque que não bota uma lambada?! E depois aprimora a pessoa lá dentro!”, eu confesso que achei meio estranho assim. Eu lembro que eu sai muito decepcionado porque eu falei assim: “caraca velho a faculdade não é para te dar um norte?!”. Eu fiquei pensando assim, eu tenho aptidão, se me der embasamento eu vou ser todo técnico só é me dar, tanto é que uma vez eu já famoso, eu tava na Turma do Didi, eu tava no ensaio do Criança Esperança e ai tem o Balé né?! Do Criança Esperança e eu lembro que eu sentei na plateia assim, isso no inicio do ensaio, e ai veio um bailarino do nordeste que estava lá no balé e ai ele falou: “ Jacaré, eu posso sentar do seu lado?!”, eu falei: “claro!”, ele: “ não, é porque a produção não deixa chegar perto dos artistas.”, eu falei: “não tem problema não!”, ele falou: “Velho, você foi uma grande inspiração para eu ser esse bailarino hoje!”, e ele contou a história, contou justamente isso que ele chegou e viu a gente na televisão, foi para uma academia de balé, sei lá, de dança e chegou lá e falou: “quero dançar igual a Jacaré, Carla Perez e Sheilla Carvalho, Debora!”, a professora falou: “ok! Eles são bons, eles são muitos legais, mas você vai dançar da forma certa!”, e pegou esse

garoto e ensinou toda a técnica, ele dança É o Tchan, que não precisa de técnica que não precisa daquele esticamento todo, de ponta, de tal, e olha o braço esticado, que eu até brigava por essas coisas mas ele hoje sabe a primeira posição, a segunda posição e terceira posição, sabe o Jazz, sabe Contemporâneo, sabe Balé Clássico, e sabe E o Tchan, e ai eu pensei nisso: “ caralho se a faculdade me desse isso, eu saberia É o Tchan, Afro, Balé, Jazz, Contemporâneo, tudo! Mas enfim.

Curtindo, então, eu so fui começar a curtir o bloco afro lá pros meus 16, 17 anos, porque antes eu curtia muito mais o House e o Disco, eu ficava muito mais no House, no Disco, na Lambada, no Samba Duro, depois que, eu acho que foi logo quando lançou o LP do Olodum, Egito Faraó Madagascar, que é só percussão e voz, que ai eu comecei a ver o que é o Olodum, ai começou o Afro assim, ai eu fui conhecer o Muzenza, ai eu fui conhecer o Malê Debalê, eu fui conhecer o Ilê Ayiê. Antes eu conhecia cá em LP e outras pessoas me mostrando, frequentar os ensaios só quando virou moda mesmo, e eu já tinha uma certa liberdade! Eu ia pra os ensaios do Olodum, eu ia com vários amigos, mas os que começou foi eu e Binho, que hoje ele se chama Mestre Binho, um dos fundadores do Troupe Dance, hoje ele é um dos sócios da Fitdance, tem um grande amigo meu, Porquinho, e quando eu cheguei no ensaio do Olodum eu lembro que eu vi o Cabeção Rasta, lá em baixo perto da percussão era a percussão, eu lembro que o Rasta Cabeção, eu não lembro o nome dele, e dentro do teatro Cristiano do Suing Raça e Capitão América puxando, ai eu tentei ficar no teatro mas eu queria ver a percussão, queria ver Neguinho do Samba, queria ver Lazinho cantando, queria ver Pierry Onasis, queria ver Ene Veneno, então fui lá para fora, só que lá fora o único espaço que achei foi em cima do muro, e ai, eu, Porquinho, Binho começou a fazer e depois se juntou Glaubert e Cristiano Chicabom, que depois Glaubert, Cristiano Chicabom e Capitão América viram Bragadá, a gente ainda cria um grupo chamado Farol, eu, Capitão América, Capitão América na verdade dançava pro Bloco Pneu e ai chamou eu, Roberto Mesquita, chamou Glaubert e chamou Pierre e Cristiano, e ai a gente foi dançar no bloco Pneu, e ai a gente montou um grupo de dança Farol, mas foi especifico para o carnaval.

Ai os ensaios do Olodum assim, eu comecei a ir nos ensaios do Olodum, esses ensaios do Olodum eu ficava la em cima dançando juntamente com Cristiano, com Glaubert, com Binho, com Porquinho, chamava muita atenção porque eram negões grandes e dançando, aquela porra, mexendo a cabeça e o corpo, Roberto também

dançava junto, depois o Cabeção sumiu, foi para fora do Brasil, ai quem ficava lá em baixo era Nonga, e eu falava: “Nonga e os seus Nonguetes!”, que Nonga tinha uma galera, porra, o carisma de Nonga é incrível, é incrível, Nonga tem um carisma que era incrível, puxando aquela ala lá em baixo, mas eu nunca fui lá para baixo, ai ficava Nonga, Tenente, ficava Crisitiano um branquinho, a irmã de Nonga Simone, mas ficava uma dança, puxava uma galera boa, e eu ficava sempre cá em cima. Foi inclusive por causa dessa dança lá de cima, o Beto Jamaica me viu e me chamou para dançar no grupo.

Capitão América foi o primeiro a subir no trio e dançar lá na frente puxando a galera, porque o grupo Farol surgiu somente para puxar o bloco lá em baixo, e em determinado momento na avenida o Capitão América subia e o cantor cantava uma determinada musica de sucesso lá, e ele puxava e a gente continuava puxando lá do chão! Provavelmente carnaval de 93 ou carnaval de 94, se eu não me engano isso! Porque 94 foi quando eu entrei no Tchan!

O nome da dança já tinha! Era Swing de Rua, Swing Baiano, porque Cozido registrou essa dança, eu não sei se até hoje tem esse problema, mas se você chega em uma academia e bota Swing Baiano, você tem que pagar alguma coisa para Cozido, você não pode usar esse nome! Isso teve uma época e não foi a toa que todo mundo começou a botar dança baiana, Dança de Rua Baiana, mas eu lembro que teve esse problema. Eu ate dei aula e uma academia lá na Vila Laura. É muita história! Eu dei aula para uma academia lá na Vila Laura, de Swing Baiano, de Dança Baiana, mas eu acho que não demorou três meses. Porque ser professor não é ser fácil não! Ser professor de qualquer coisa, no caso como eu fui professor de dança você tem que preparar a aula é todo dia! É bem antes, todo mundo pensa que você é dançarino e vai dar aula! Acha que é só chegar lá na frente e dançar, e foi assim, quando a academia me convidou, a aula cheia, cheia de gente, e fui dancei a Timbalada, o Olodum, o Ara Ketu, antes do Tchan, antes do Gera Samba, no segundo mês já começou a metade, porque não tinha a novidade, eu não preparava, eu ai fiquei: “caraca o que tá acontecendo?!” no terceiro mês tinham só tinham cinco pessoas, eu falei: “velho, eu não quero mais não!”. Eu fazia o que fazia na quadra do Olodum, fazia o que fazia na lavagem, essa época foi a mesma época que teve, que surgiram várias bandas percussivas em Salvador, Tambores Urbanos, Unskaraí e tinha muita lavagem de cursos na faculdade. Eu fui para Lavagem de Medicina, fui para Lavagem

de Enfermagem, fui para Lavagem de Engenharia Civil, da UFBA, da Católica e convidavam essas bandas, entendeu?! Porque não podia convidar o Olodum, porque o Olodum na época era o auge né?! E aí é isso, dei aula, mas assim, sem noção, foram três meses depois nunca mais, nunca mais quis saber.

Uma das primeiras entrevistas que eu fiz, a repórter me perguntou: “onde aprender essa dança que você faz no Tchan?! Como é que faz, em que academia se aprende?”, eu falei: “ não vá para academia não, vá para as ruas de Salvador!”; vários amigos meus que eram professores na época me matou, “seu filho da puta! Você quer me quebrar?! Como é que você diz que essa porra não aprende em academia?! Você quer matar meu salário?!” vários amigos meus ficaram putos da vida, ficaram putos, eu falei: “velho, mas é verdade!”, essa dança surgiu e para mim ainda continua surgindo na rua! E quando todo mundo fala, eu falo sempre, as coreografias do Tchan são movimentos de rua que eu levei pro palco! Estilizei um pouco?! Estilizei sim! A dança do bumbum é uma dança, a dança da musica do Tchan, “bota a mão no joelho da uma abaixadinha”, é uma dança do funk carioca de quando eu estive a primeira vez lá no Furacão 2000, no funk, as mulheres dançavam uma dança, as mulheres e os homens, botavam a mão no joelho e ficavam rebolando o bumbum que hoje já virou quadrado, quadrado de quatro! Sei lá! Mas eu mesclou com a dança baiana, mas ali é uma dança carioca, é o funk carioca dos anos 90 que eu roubei de lá! Então o empresário do Tchan, Cau Adam, me entregava a musica nova do Tchan e fazia assim: “Jack, faz a coreografia!”, teve coreografia que eu fiz umas dez coreografias, eu junto com Edeise, Roberto Mesquita, Fabricio, com Binho, porque eu sempre chamava eles para fazer porque se eu fizesse iria ficar mesmice sempre, e daí quando eu fazia, que eu mostrava para ele, que ele vivia na noite baiana, então ele falava: “eu vi uma pessoa fazendo assim! Bote isso nisso!” ou se não ele pegava, chegava em uma balada, chegava no Pelourinho, chegava no Nazaré, ele tava lá curtindo, tomando o cravinho dele, ele chegava: “Ei! Escuta essa musica aí! Faz um movimento aí!”, ele voltava para mim: “Jack, eu mandei o cara fazer um movimento e ele fez isso aqui! O que é que você acha?”, aí eu falei: “porra velho, tá bom, vou botar!”, então a Dança Baiana, o Swing Baiano, é uma dança de rua de Salvador!!! Vem dessa característica, eu não tenho essa duvida! É a mesma coisa do funk carioca, você pode ir sim na rua aprender, mas você quer aprender o passinho mesmo, você tem que ir

na favela, você tem que ir nas ruas do Rio de Janeiro porque é lá que aqueles caras ficam inventando aquelas porra!

Cozido eu acredito que Cozido, Gilmar e tinha outro também que andavam sempre juntos, o que eu acredito que esses três fizeram, eles pegaram essa dança, são formados né?! O Gilmar é bailarino clássico, ele era professor da EBATECA e dança afro, então velho, o que eu acredito na minha concepção, eu posso até estar enganado é que Cozido e Gilmar e Everaldo se eu não me engano, fizeram na dança baiana, eles que enfiaram essa coisa da dança baiana mas eles fizeram, eles tinham técnica, eles tinham técnica, eles pegavam esse movimento na época eu tinha essa mesma visão, quando eu via Cozido numa balada ou ele prestando atenção, Cozido pegava uma câmera filmadora e filmava muitas baladas baianas e dança de rua baiana, ele chegava provavelmente para mim, estudava aquele movimento e levava para uma classe, para uma faculdade como ele é professor né?! Ele tem essa formação e ele fazia isso, isso que ele faz, esses três, Gilmar e Cozido, ele chega no largo do Pelourinho e vai fazer a dança do Mike Tyson, mas vai fazer com técnica, com contagem, com uma certa inclinação do peito, tudo correto, eu acredito que o Cozido ele é o cara que coloca essa dança de rua dentro da elite. Acredito que na academia, Cozido é um dos primeiros a levar a Dança de Rua Baiana, essa coisa raiz mesmo para dentro das academias da elite. E aí depois os outros, Fabricio, até o próprio Nonga, Zig Zag, e outros levaram também para as academias e para elite. Fabricio dentro da Villa Forma, eu fui uma vez para assistir uma aula de Fabricio, eu já era famoso, já era o Jacaré, eu vi pessoas da alta elite de Salvador, “ tá ficando atoladinha, tá ficando atoladinha”, pessoas dançando na boquinha da garrafa! Velho, só Fabricio!

O É o Tchan também foi um percussor de levar isso para a elite, porque Cau Adam como sócio do Espanhol leva a dança baiana para o Espanhol, o Espanhol nada menos era a elite da elite do Salvador. E Beto e Washington: “Quebra! Fuderosa”, “tu tu tu pá”, “quebra ordinária!”, e todo mundo quebrava! Então assim, a gente chegou a puxar o bloco alternativo Nana Pipoca! E Beto fez todo mundo fazer “au au”, “a uau, au au au, levanta perninha galera!”, e o Nana Pipoca só era a elite da elite e levantou a perninha e botou a língua para fora como se fossem cachorro! Enfim, é histórico!

O Gera Samba chegou em 1994, época de copa do mundo, eu indo para os ensaios da vida, o Gera Samba já tocava em um bar chamado Lagoa Mar, eu ia todo

domingo, para o Lagoa Mar, que o pessoal botou até o apelido de “ladroa mar”, porque disse que tinha muita ladrona, mas eu não classifico assim, nunca chamei assim, e enfim sempre foi Lagoa Mar, depois saiu do Lagoa Mar e foram para a Cabana do Gaúcho, e eu fui atrás, eu ia todo domingo lá! Depois que acabava o ensaio, o show, a apresentação do Gera Samba eu ia pra um bar Os Piratas que era um grupo de samba que tocava muito, e ia velho, o Gera Samba teve uma onda do pagode romântico que começou a estourar muito no Brasil e o Cau Adam era presidente do Itapagipe, começou a fazer muitos shows, Raça Negra, Negritude Junior, chamava um monte de grupo para tocar lá no Itapagipe e sempre quem abria era o Gera Samba, e Cau na verdade se tornou empresário do Gera Samba porque teve uma vez. O Gera Samba fazia toda quarta feira, um samba de sei lá! Era toda quarta feira, e começou a copa e tinha um jogo na quarta feira na copa de 94, e ai, esse 94 eu lembro que teve um show numa quarta feira que teve greve de ônibus, e nesse show, eu fui nesse show, todo mundo foi andando da Aquidabã, do Largo de Roma, todo mundo foi andando, inclusive eu; eu consegui pegar um ônibus até Aquidabã, eu e meu irmão, e ai fomos andando. Cau Adam quando viu aquele monte de gente andando velho, passando pelo Dendzeiros, pelos Oficiais. “Quanta gente é essa velho? Não tem ônibus, como é que essa galera vai embora!”. Aquilo era para ver o Gera Samba, Cau Adam ai viu e foi ser o empresário! Nisso! Como te falei, dançando lá na quadra do Olodum há muitos anos já desde 92 eu acho que eu comecei a ir para os ensaios do Olodum, o Beto me viu lá e falou: “velho eu quero que você dance lá no grupo, no Gera Samba!”, e nisso ai foi uma, nesse show lá no Itapagipe, Beto me chamou para dançar no palco, eu dancei e foi aquele alvoroço, mas foi no Cabana do Gaúcho que foi o Cheque Mate! No Cabana do Gaúcho tava com todo mundo lá dançando, eu Binho, Nonga, brincando lá em baixo, e ai Beto chegou e chamou assim: “Oh negão, sobe aqui!”, tava rolando aquela musica: “Essa é a dança, é a dança do tchu tchu”, e eu Nonga, Binho, Glaubert, já tinha feito coreografia, eu já tinha até criado o grupo Farol nessa época eu acho que Binho já tinha criado a Troupe Dance, não sei, não lembro, e já tinha o Suingue Raça, quer dizer, não lembro! Já tinha grupo Farol, e ai eu subi no palco e ai na hora do caldo de lambreta que é a hora de rebolar bem rápido, teve uma gritaria: “ahhhhh”, quando eu descii do palco Cau Adam chegou para mim: “velho, gostei da resposta do público com você no palco, você quer dançar no grupo!”, eu respondi para ele: “ eu pago todo

domingo para dançar aqui! Você quer me pagar para dançar? Então tá bom! Tô dentro!”, mas não levei fé não! Porque conversa de bar né?! Lá bêbado, o cara fala que era empresário mas com caipiroska, com cajuroska, sei lá, cheio de roska na cabeça, bebendo, não acreditei não! E ai quando foi no outro domingo que eu estava pagando meus 2 reais e cinquenta centavos ele tava gritando lá de cima, porque tinha uma escada para subir para Cabana do Gaúcho, “Ei! Não cobre desse daí, não que esse é dançarino do Gera Samba”, eu falei: “Caraca, é verdade mesmo!”. E nesse Show do Itapagipe que teve a greve, ele quando eu desci do palco dançando, ele falou: “Velho venha na segunda feira aqui que a gente vai fazer uma reunião!”, e foi daí dessa reunião que eu dei ok, “vamos dançar!”, e ai foi que ele me mostrou Debora Brasil, lá no Cabana do Gaúcho também, depois teve a primeira loira que muita gente não conhece, não lembra, que foi a Carol, que era namorada de um amigão dele, e a gente ai foi ensaiou, Debora criou as roupas, que era um short branco desfiado, eu dançava com uma miniblusa, barriguinha de fora, a gente tinha uma amarela, azul, branca e vermelha se não me engano, eram quatro! Barriguinha de fora, elas tinham um short mais curto, desfiado, branco e eu tinha uma bermuda mais longa, desfiado. Tudo ai começou, surgiu essa coisa, criamos a coreografia do Cirandinha, só tínhamos essa! E no show do Itapagipe, fizeram um palco exclusivo para gente, porque não tinha lugar para onde a gente dançar, ai fizeram um palanquezinho, botaram duas, três luzes, assim, quando subimos no palco todo mundo: “Que porra é essa?!”, três dançarinos assim! Sucesso velho! Ai pronto a gente dançou uma musica no show de suas horas, ficamos descansando ai tinha na época aquela musica; “lá vem o negão, cheio de paixão, te catar te catar”, ai um dos roads, Pita, Marcos Pita, me chamou: “venha cá!”, ai a morena chegou a Debora, e ai a gente começou a fazer uma coreografia, uma coreografia não! Uma cena, como se fosse teatro, e daí foi que surgiu, essa coisa de dançar, esse surgimento foi uma coisa que explodiu, foi em 94, meu primeiro show no Tchan foi em 7 de setembro de 1994! Tchan não! Gera Samba como dançarino, no Clube Itapagipe, depois daí meu filho, a gente nunca mais parou! Eu já tinha me formado na Escola Técnica Federal da Bahia, estava fazendo um estágio na CBTU, Companhia de Trens Urbanos de Salvador, tava fazendo p estágio de eletrotécnica e ai eu larguei o estágio, já tinha feito o vestibular para Engenharia Elétrica, depois que eu fiz o vestibular para Dança, eu já era coreografo do Gera Samba, botei até isso no meu currículo! Na minha inscrição “ coreografo do Gera

Samba”, até parece que eles davam importância para isso, meu deus! Ai depois disso eu parei de ir no estágio, me dediquei! Teve uma vez, que para mim quando começou era só brincadeira. Ai dançava no Cabana o Gaúcho, ai saia, e ia fazer show em Pojuca, a gente, ai teve um dia que a gente tinha show, e eu tava muito a fim de ir no show do Unskaraí, ali no Itaigara, e eu não tava afim de ir no show, e eu fingi que tava doente e não falei nada! E ai Cau me chamou no Itapagipe em uma reunião e falou assim: “Jacaré, é o seguinte, eu quero fazer esse grupo tocar em todos os lugares do Brasil e do mundo, eu quero fazer esse grupo ser um dos maiores grupos do Brasil, você tá dentro ou tá fora?! Porque tem que ser profissional. Eu já cortei gente da banda porque não queria parar de beber em show!”, e eu falei para ele: “Ok! Eu posso tá doente, ou sem uma perna, amputado, você nunca mais me ver fora de um show!”. A partir desse dia eu dancei com febre, com infecção intestinal, com dor de cabeça, com vomito, com caganeira, nunca faltei um show do Tchan querendo. Quando eu faltei foi porque alguma coisa aconteceu fora do meu controle. Depois desse dia eu fui o profissional, depois desse dia eu virei um dançarino profissional, depois desse dia a dança virou profissional para mim. Era uma diversão mas era muito mais profissional. Ai foram 12 anos!

Hoje em dia com as redes sociais muita gente fala que dança por causa de mim, que dança por causa do Tchan. Como hoje eu recebo muitos relatos, eu só agradeço, eu inspirei muita gente, e eu sempre respondo assim: “ obrigado pelo carinho, admiração e isso faz com que eu tenha mais certeza de que valeu toda a dedicação, profissionalismo e amor ao que eu fazia.”.

Eu tenho o maior orgulho da minha carreira, tenho o maior orgulho do Tchan, não tenho vergonha, amo, amo, amo e assim, a minha postura acho que foi! Para mim foi muito legal, posso ter falhado mas eu fui aprendendo, fui aprendendo! Eu acredito que o inicio, como o mundo é machista né?! Então todo mundo olhava sempre para as meninas mas depois que o grupo parou, agora voltou, mais hoje em dia todo mundo me dá um credito muito grande, mas que na época não! Na época era sempre a Carla, as Sheillas, mas hoje em dia a mudança social fez isso!

No Cabula V é uma classe média para baixo, não é uma classe média alta, é classe média média, eu não to nem alto, e nem baixo, eu nunca passei fome, nunca passei necessidade, mas também nunca tive aquelas coisas! Tudo que era novidade, quando lançou vídeo K7 eu tive vídeo K7, quando lançou vídeo game, eu tive vídeo

game, quando lançou CD, eu tive CD, meu pai sempre teve um carro, nunca zero, mas sempre usado, então a média, média, sabe?! Então assim, o preconceito teve pelo fato da gente ser negro, o negro é foda! Essa coisa do negro sempre teve o preconceito, sempre teve, sempre vai ter! mas a dança em si não! O que hoje eu tenho até medo de falar, outro dia eu até falei, mas é julgavam-me sendo uma coisa, um gênero que eu não era! Só isso, a única coisa da dança pesada era isso! Pelo fato de eu dançar eu não era homem, eu era gay! O preconceito foi mais nesse! Da cor, o racismo sempre houve, mas houve tipo, um policial me parou em Salvador, eu tinha comprado um carro, super caro e ai ele parou: “documento do carro!”, e ai me pediu a nota fiscal! Eu já cheguei em uma loja em São Paulo e ai cheguei na vendedora: “eu quero uma calça numero 40, azul vermelho, preta.”, ai a mulher: “ah! Mas é R\$100,00!”, velho eu não perguntei o preço, perguntei se tem azul, vermelha, verde, tal, e nesse numero! “se tiver, traga!”, então esse preconceito eu tive, de na época que eu pegava ônibus que eu não era famoso, de alguém segurar a bolsa, em Salvador eu morei um tempo na Graça e ai tinha aquelas locadoras de vídeo, e eu fui buscar vídeo, eu andava no passeio eu vi mulheres atravessando na rua, eu vi pessoas atravessando na rua porque era um negro de short e de sandália, sendo já famoso, e ai atravessavam, seguravam a bolsa, botavam a bolsa de lado, seguravam a bolsa, colocavam a bolsa debaixo do braço, e tentavam passar o mais afastado possível, o preconceito pela cor, pelo fato de ser negro, sempre teve, sempre houve, não é !

Mas assim, o meu pai e minha mae sempre falavam isso para mim! Quando uma galera fala o que é mimimi, eu falo: “é porque você não sabe o que é ir, sua mãe mandar você comprar pão e você ter que ir com a sua melhor roupa, cabelo penteado, calçado, pra você não ser chamado, não ser confundido com um pivete largado, com um pivete que não tem mãe!”, você pelo fato de ser negro, você vai ser sempre pivete né? Vai ser sempre o delinquente. Então é o que eu falo: “ ah! É mimimi, porque você nunca sabe o que é ter que”, quando convidavam a gente para uma festa, minha mãe entupia a gente de comida, você vai entupir de comida para ninguém falar que: “ah! Preto é mal educado, preto chega aqui e come bastante!”, a gente chegava na festa era só brincar, não comia bolo, não comia salgado, não comia nada. Porque já tinha comido bastante em casa, levava o presente! Meu pai sempre teve a fama conhecimento, meu pai era muito mais instruído, minha mãe não, vem de uma, foi se instruir durante a nossa criação, então minha mãe já era mais na lata! Falava: “velho,

“você é negro, você tem que ser bom ao dobro, cuidado!” , mas enfim a gente cresce nesse mundo, mas sempre se dando valor, sempre se dando respeito, mas que tem horas que bate forte! Eu já fui barrado na frente, eu fui convidado em um 15 anos para dançar, porque eu dançava na CloseUP, na matinê, e a menina fez 15 anos no Yatch Clube da Bahia, e eu fui lá, quando cheguei na porta, o cara chegou: “ não, você não vai entrar aqui não!”, eu falei: “velho olha aqui o convite”, ai a menina chegou: “Jacaré!! Vamos lá!”, entrei, mandou o DJ colocar a musica velho e dançava tanto na pista, e praticamente eu era o único negro na pista, os outros negros estavam servindo. Como aconteceu também como famoso, eu fui pela primeira vez em Angra, passar um réveillon em Angra e fui me uma ilha lá, acho que Mandala, só vai de lancha e tal, e no meio da pista estava eu dançando, quando eu olhava assim, eu era o único preto! Mas quando você vira famoso, você não é mais preto, você é famoso! E ai depois eu sai pro lado, fui pro cais assim, olhando pro mar, olhando pros barcos ai um amigo meu: “ o que foi que houve Jack?!” , eu logo falei: “nada, você reparou que eu sou o único negro, dançando, curtindo, os outros são marinheiros do barco ou que estão servindo?”. E ai você vê como é a coisa, ai depois eu la no canto, ai vem um garçom negro olhou para minha cara e falou: “ Velho, que orgulho, você me representa, você no meio dessa elite, dessa galera ai, só você dançando, todo mundo te venerando”, e ai mudou a minha chave, pensei, é vou lá representar a negada! Mas é foda! Não é fácil ser negão, é tudo muito lindo, muito bonito, eu tenho momentos lindos na minha vida assim, e é muito mais e eu acredito que um dos motivos que eu também nunca vou ser assim como você relatou ai agora, é muito bonito, racista, preconceito. Não batia tao forte em mim porque meu pai me ensinou a ser aquela coisa que te falei da frase, “nunca exagere a importância das coisas”, e eu focava muito em mim, então as vezes a pessoa fazia alguma coisa lá, tava morrendo de raiva porque tinha um preto lá, mas eu não tava vendo, e era problema dela porque ela tava infeliz, ou tava preocupada, ou com raiva, ou tava achando aquilo mal, para mim tava tudo lindo, eu não estava olhando para ela! Entendeu?! É problema dela, alias, o problema do racista é um problema dele, é lei! Os racistas eles que se ferram, porque eu to bem, eu trabalhei para conquista aquilo, e ai ele vai falar o que?

Entrevista Dham Imperador (Danilo)

Entrevista Dham Imperador – 15 de maio de 2021

Bom, Dham é um menino da comunidade do Garcia, filhos de mães e pais que são de comunidade a qual entende essa dança como fazer parte de uma comunidade. Ela adentra nossas casas, Dham é formado hoje em Educação Física pela FTC, pela Escola de Dança da FUNCEB, e hoje é justamente uma das novas gerações do Swing Afro que criou o curso Swing Afro Baiano e suas Conexões. A dança ela vem para mim desde pequeno quando meus pais frequentavam as festas de largo, essas festas tradicionais, religiosas, então eles tem sempre o contexto dentro do meu caminhar, e foi a primeira ne?! Oportunidade de contato, era quando meu pai tocava, então a gente sempre ia para as rodas de samba, então isso basicamente é Dham, e a gente vai seguindo ai ... tenho um irmão, mas so eu sou dançarino

A dança chegou como uma forma de manifestação popular e de reunião de família onde nas festas de aniversário a gente tava lá e essa dança acontecia, nos encontros de amigos, agora quando eu falo essa dança que eu acredito que é a de hoje, ela surge justamente com a banda É o Tchan! Foi o primeiro contato acredito que para maioria dessa população, foi realmente a banda que fez com que essa sonoridade o pagode, baiano essa dança, entrasse realmente no meu corpo! Era nas festas de aniversário que a gente dançava, montava as coreografias, a gente replicava essas coreografias e a partir daí com o período, essa dança ela foi me levando para outros lugares e ai ela foi começando a conhecer outras danças, ne?! Mas isso foi bem com o tempo, porque essa fase ainda foi do dançarino de rua, a gente encontra muitos amigos sempre nessas festas de aniversário, e a gente começa a encontrar pessoas e dançar e ai se formam os grupos e tal. Eu nunca fui de um grupo! Registrado, nunca participei desses concursos de dança, registrado enquanto jovem, na minha época de adolescência. Isso foi muito mais para frente! Então assim, sempre foi dessa forma. Com o passar do tempo através da minha profissionalização com a educação física, eu comecei a fazer aulas em academia e aquilo me despertou o interesse para começar a me tornar um profissional! Então ali de fato é que eu tinha começado a me interessar, e isso foi la anos atras, mais ou menos uns 20 anos que eu atuo como professor de Swing Baiano em academia, hoje não estou mais atuando,

já tenho 32 anos, comecei muito cedo. Era como se fosse um estagio profissional, eu comecei a fazer aula e ali comecei a substituir o dia que o professor não podia ir, então era uma coisa bem informal, eu recebia ainda! Mas desde quando eu já comecei a trabalhar e ir para a faculdade eu sempre trabalhei remunerado. Mas com 12 anos era tudo pelo amor, ainda não tinha idade para dar aula, era muita coisa de substituir mesmo. Nesse momento eu só saia muito com mãe, com pai, então não existia muito a questão de dançar na rua, isso foi bem mais para frente, minha mãe me prendia muito para sair sozinho, e essa questão da profissionalização só veio quando fui entrar na faculdade em 2005.

A gente não podia sair, para poder ensaiar, para poder dançar, minha mãe era muito regrada nessa questão, o que acontecia era. Sempre eram nos aniversários ou quando minhas primas vinham aqui para casa, então sempre era nessa questão, então por essa questão de minha mãe me prender, eu não tive muito essa liberdade estar com os meninos que já participavam de grupos de dança, isso foi muito mais depois do ensino médio quando comecei a sair mais só, ai foi quando eu ia para biblioteca estudar, ai estudava depois ia fazer esses paralelos, mas até então não! Até então era tudo somente diversão, eu não tinha nem a pretensão de me tornar profissional, mas eu tinha o sonho em ser Jacaré do É o Tchan! Já naquela época! Acho que todo mundo tinha essa vontade!

Eu não tinha vivencia de escola de dança, eu não tinha essa vivencia de contato com bailarinos, essa vivencia de dança veio exatamente com minha família, minhas primas ou amigos de escola, mas não tinha essa questão. E até mesmo essa questão naquela época os homens que dançavam eram mais retraídos exatamente por fazer essa referência a homossexualidade, aquela coisa de que homem não poderia dançar, reforçava todos estes tipos de preconceitos e de olhares que tinham naquela época que com certeza faziam com que tivesse um olhar de opressor com os homens que optassem em dançar. E ai você vê como a maioria dos homens hoje dançam tranquilamente porque isso já caiu com a quebra de paradigma.

Na verdade eu tinha um embate entre fazer dança e fazer educação física, só que no tempo da escola eu também era atleta, eu joguei 10 anos vôleibol, então quando a gente teve a oportunidade de ganhar uma bolsa e através do esporte você conseguir fazer uma conclusão de uma faculdade, eu falei: “eu vou fazer Educação Física logo porque eu vou conseguir juntar o útil ao agradável”, que era, eu gostava

desse profissão e também gostava da dança já que eu já estava contigo dentro das aulas de Swing Baiano, então já daquele momento esse foi o start para eu olhar que rumo de profissão que eu queria, mas eu sabia que a dança a qualquer momento poderia voltar porque ela tava em mim e o esporte assim me tirou um pouco, o voley me deu um afastamento um pouco da dança, mas, tudo que envolvia educação física e dança, por exemplo, as aulas de ginástica era o que me chamava a atenção, as aulas de Swing Afro Baiano eram o que me chamavam atenção, então sempre fui voltado para esse lado do meio com a dança, e ai, ali sim eu já vinha: “ não, agora eu tenho que dar prioridade a esse lado da Educação Física!” que é o que eu quero trabalhar! Quando você vai fazer uma faculdade você tem que escolher o caminho que você vai traçar mediando o mundo, o universo que a faculdade vai lhe dar, então lá, eu tive a oportunidade de ser atleta, tive a oportunidade de ser profissional e estagiar lá, e tive a oportunidade de ser aluno, então vivia 24 horas a faculdade e pouco em casa, então eu trabalhava com os três; e lá eu tive a oportunidade de encontrar novamente com a dança, porque lá como eu trabalhava dando aula de Swing Baiano, eu tive a oportunidade de fazer aula de dança de salão e outros tipos de aula, então já foi surgindo essa afinidade, entende? Então ali foi o estágio para eu começar a realmente ver através da Educação Física, essa profissão para mim, escolher a dança enquanto profissão! Porque eu não tinha referência de amigos assim cotidianos que faziam dança, eu não tinha a quem perguntar: “Como é fazer Dança?” Eu não perguntava porque eu vinha dessa fase de ser o dançarino de rua, e ai é que ta! Porque o dançarino de rua muitas vezes não abre o olhar para essa profissionalização! Quando eu tive o estágio, multiplicador que é aquele estágio onde você vai para a prática, diferente do estágio observatório, que ai eu fui para a Academia da Praia, que eu conheci uma das maiores referencias que tenho de dança que fez com que eu abrisse olho. Porque quando eu cheguei na Academia da Praia me disseram: olhe, você vai estar com um dos melhores professores de Swing Baiano! Que era Zag, Gilberto! Então quando eu cheguei lá primeira aula que ele deu uma pirueta na aula, eu falei: “ Caralho! Pirueta na aula de Swing Baiano! O cara é muito top!” Né?! Porque tinha feito uma pirueta que a gente vê mais nas danças clássicas, nas danças mais tradicionais. Então ali foi que a primeira coisa que eu falei foi: “É isso que eu quero!” Só que eles tinham falado que ali ele utilizava de mecanismos pra fazer aquilo na aula, só que eu precisava ir para um outro local! Um local onde eu iria

entender porque isso ai era uma pirueta, um local onde eu iria entender essa questão da profissionalização! Então ali foi o primeiro start, ali na Academia da Praia, onde a gente foi conhecer a dança em si! Não estar só no meio da dança! E ai eu comecei a ver pessoas que estavam aqui e que faziam aula na Funceb, local onde eu tinha vergonha justamente pelo lance do preconceito, e de vergonha em vergonha eu sei que eu fui parar lá! Ne?! Eu fui aluno de profissionais da dança e ai comecei a ver outros bailarinos, e ai eu comecei a assistir, foi a partir do momento que eu ia ver: aquele que dança no Harmonia, aquele que dança não sei aonde! Porque eu via todos aqueles bailarinos porque a gente que é dançarino, a gente tem os costumes de ir para as casas de show, para o evento de show e ser a frente de palco ne?! E ser, tem que ser a frente de palco, se você não é a frente de palco, você não é um dançarino nato! Então ficávamos naquela expectativa de ser chamado para dar uma canjinha, dar uma palhinha, então eu comecei a ver essas pessoas de forma mais próxima, mais rotineira, ei vinha: Dudé, vinha Clodô, ne?! Outras pessoas que eu via muito assim com Ivete, e ai então, eu fiz a minha matricula lá, fiz a prova que são três dias de prova, tem a teórica, a prática e tem a ultima que é a prova que une todas duas juntas, e ai eu passei! E ai eu passei e comecei realmente a entender de fato o que é ser um profissional da dança e ser um professor da dança!

Hoje eu conceituo essa dança como Dança de Rua da música baiana, porque dança de rua da música baiana?! Porque é a dança da rua! A gente não dança, a gente quanto soteropolitano a gente não só danças as músicas que tocam aqui na Bahia, a gente sofre com outras musicalidades, outros ritmos de outros campos territoriais. Então isso vem porquê!? Porque muita das vezes a gente vem da ascendência da música do carnaval e a música do carnaval por muito tempo era aquela música que tocava aqui! Hoje já não é mais! E é o que se toca na atualidade e o corpo baiano ele vai! Ele vai junto e então, eu digo que é a Dança de Rua Baiana, e é justamente nesse seguimento, o que toca a gente dança! Nosso corpo ele é universal mas a gente tem que preservar as nossas características que hoje estão se perdendo, a gente tem que ter um olhar muito critico justamente para isso para que a gente não perca as nossas bases e referencias! E ai a gente deixa de dançar o que é nosso para dançar o que é o dos outros! E aí eu intitulo que é o Swing Afro Baiano e suas conexões, porque isso?! Porque o Swing Baiano vem dessa referência de Antônio Cozido com as conexões, com as minhas experiencias enquanto profissional

estudante dessa dança! Então dentro dessa dança eu trago justamente essas raízes que é a Dança de Simbologia dos Orixás, que a Dança dos Blocos Afro que são danças populares que é o Arrocha, que é o Pagode, que é o que o nosso corpo dança!

A gente é dançarino de rua da Bahia, a gente dança tudo! E aí a gente vê essas técnicas lá dentro justamente para dar qualificação a esse dançarino, que é o que?! O corpo estruturado, é saber fazer uma pirueta, é saber fazer um cabeça traz frente, que é uma parte que tem na dança afro, é você saber relaxar e contrair, então é você saber trazer valências físicas para o seu corpo e aí sim você vai trazendo para dentro do seu corpo essa técnica, não simplesmente a do fazer por fazer. Então eu trago nessa metodologia, o método teórico/prático, trazendo essas referências teóricas e aplicação do como sambar, do como mexer, do como rebolar, do como quebrar, do como arrochar, do como fazer o quadrado.

Já trabalhei no passado como educador físico, eu era estagiário mas a gente sabe que como estagiário a gente trabalha! Eu fazia, eu trabalhava como personal nessa época, eu trabalhava como instrutor de academia nessa época, mas sempre meus trabalhos foram direcionados com a dança, sempre permeou com a dança.

Quando eu cheguei lá, porque quando você é dançarino, pelo menos no meu particular você quer palco, você quer palco, você quer ser dançarino de palco de banda, e aí eu vi ali como era uma oportunidade, porque falavam: “Dham, você tem tanto talento para dançar, você pode! Então você tem que se jogar ali na Funceb, que ali você vai abrir os seus horizontes, as pessoas vão poder te ver; é o meio onde você tem que estar para ser visto.”. E aí sim eu fui, eu entrei para começar a fazer as aulas em 2012, na verdade final de 2013, e aí eu fiz aula com Tati Campelo que é uma grande referência, e logo após esse dia, eu fiz uma aula com Lino, e foi muito engraçado, porque lá na Funceb as pessoas dançam com malha, e a gente sempre dançou com bermudão, essas coisas, então aí já tem uma resistência, então as meninas falaram: “ não fique tranquilo que você vai fazer Dham.”, eu botei a malha, botei tudo, quando eu entrei na sala, elas saíram. Porque eu não sabia que Lino tinha feito assim: “ vocês trazem ele, e quando ele entrar eu seguro!” então eu fui, elas vieram atrás, que elas fizeram aula de Tati, quando eu entrei ele trancou a porta aí elas saíram, quando eu fui sair ele disse que eu ia ficar! Porque ele tinha visto um vídeo meu dançando, e ele falou que eu tinha muita facilidade, que eu tinha potencial, e aí eu comecei a engajar! Aí ali começou a surgir audições, começou a surgir olhares,

e ai foi tudo muito rápido! Eu fui para fazer a minha primeira audição justamente no Balé Folclórico, justamente quando eu fiz foi dezembro, novembro, dezembro de 2013, 2014 janeiro, eu já passei para fazer o curso de férias lá! E lá nessa brincadeira eu liguei para professora Nildinha e pedi para que se eu podia fazer uma aula experimental lá! Ai ela falou: “você tem certeza de que você quer isso?! Menino você tem certeza mesmo?” Eu falei: Tenho! E eu já estava lá! Estava lá! Fui marquei o dia, ai nesse dia aconteceu um imprevisto e eu não pude ir! Ai na quinta feira eu fui lá e ela disse: “menino você marcou comigo na terça!”, eu falei oh professora aconteceu um problema! Eu vou falar uma coisa aqui que é uma curiosidade engraçada, só para quebrar um pouquinho o gelo!

Então eu não sabia nada! Nada! Nada vezes nada! E ai ia começar a aula, e já é uma aula sistemática que já tem as suas avaliações, o seu começo e tal. E ai meu deus, você não vai me ver de jeito nenhum, eu não sei nada aqui! Ai burucutu, chegou uma movimentação tradicional da dança afro que existe, so que tem umas diagonais, diagonal onde todo mundo vai pro fundo da sala e faz aquele descolamento vertical, e ai, lá existe uma hierarquia muito grande onde os mais velhos vão primeiro e quem vem chegando, que são chamado de abiãs, vão por último. Oxe! Eu não queria nem saber! Quando ela fez o movimento, eu pensei, é agora! Eu entrei na frente, e isso todo mundo ficou de boa, quando ela fez “nhááá” que é como se ela autorizasse o começo né?! Eu ai fui e “pá pá pá pá pá” a sala inteira, o coro: “não vem mais”, ai ela me olhou assim e falou: “ não é porque existe uma hierarquia aqui e quem já é do grupo vai primeiro!” e ai eu fiquei “ a tá, beleza!” ai começou a surgir movimentos que eu conhecia, que eu tinha uma intimidade, ai eu fui fazer, ai quando chegou no final da aula ela perguntou meu nome tudo direito, e ai falou: “você quer isso para você? Então, corra atras”. Eu já estava com 21 anos naquela época, e ai eu fui, comecei a fazer shows no Balé Folclórico, no segundo elenco e ai depois fui convidado para fazer o primeiro, so que nesse período, eu fui chamado, eu fui chamado não! Eu fiz esse processo e não fui chamado pela primeira vez, e ai eu fiquei puto! Eu fiquei irado porque eu estava me dedicando e aí subi, encontrei Lino e falei que iria parar de ir pro Balé porque não via oportunidade na companhia, ai Lino pegou e falou assim: “olha Dham, vai lá amanhã 9 horas que vai ter uma audição do Harmonia.”. Aquilo ali, se eu tivesse em sã consciência, eu tinha desmaiado, mas eu tava tão retado que eu não sabia! Eu fui para casa, quando chegou no outro dia 9 horas da manhã eu tava

deitado, ai Lino falou assim: “Dham cadê você meu filho?” eu falei: “o que foi Mestre?”, ele: “Não tem audição hoje?!” , eu: “meu deus eu esqueci”, ele: “do jeito que você tiver venha!”. Oxe! Eu desci aquela ladeira da Paralela, do Saboeiro, cheguei lá e fiz, e fiz, e fiz, e foi muito bom, porque ali chegou e tive a experiência com bandas e depois daquele momento do Harmonia do Samba começou a vir outros, outros e outros. E inclusive eu fui chamado novamente para fazer parte do segundo elenco do Balé Folclórico, então eu me dividi e fiquei nos dois, e consegui dar conta dos dois momentos. E ai você quanto dançarino começa a falar: “ohhh, não é só isso! Tem quer aquilo também, aquilo outro também!”. E você começa a trazer coisas para você e você começa a mudar as suas referências com o quanto profissional você quer ser.

Porque as pessoas não reconhecem, muitas das pessoas não reconhecem o Swing afro baiano como uma dança Afro Diaspórica e tem tudo a ver porque o Swing Afro Baiano, ele tem essas características, ele parte dessa base, e a gente faz justamente isso, a Dança dos Encantos do Orixás, a simbologia, tem a dança que favoreceu muito para que esse movimento acontecesse que é a dança dos Blocos Afro, que são as alas de bloco afro, as quadras principalmente dos blocos afro, principalmente do Olodum, que ai a gente tem as referências que você já trouxe, que é muito importante falar! Que era Capitão América, Careca, Cristiano, que fazia, que tinham o olhar para que essa dança virasse uma dança de entretenimento, trazer as pessoas para aquele lugar, que era visto até como local marginalizado, se abriu até esse espaço para que as pessoas pudessem mostrar um outro lado do que acontecia naquela quadra e as pessoas começaram a trazer as suas experiências e vivências particulares dentro do que eles propunham ali dentro que era juntar justamente povos, juntar povos, e fazer com que a galera entendesse um novo movimento que ta ali! Só que dentro da escola eu sentia essa falta de dança! Tá! Eu queria dançar em banda, eu fui para lá porque eu fui para dançar em banda, porque me disseram que ali eu iria me tornar um dançarino de banda, um bailarino de banda então vamos lá! Ai eu me deparo com balé, me deparo com dança contemporânea, me deparo com o moderno e me deparo com dança afro e tal! Beleza!! E o show?! Só aparecia esses negócios! Querendo dar uma sambada assim quando podia e não vinha! E ai eu fui fazendo esses estágios e falei assim: “ eu preciso definir também aqui dentro da dança agora qual o percurso que vou tomar para essa profissão, porque eu não vou ser feliz somente dando aula de moderno, somente dando aula de contemporâneo, dança afro,

se a minha realidade de minha dança é essa dança de rua da música baiana, entende?! Eu não posso querer ser um professor somente de dança afro ou balé clássico se o ritmo do meu corpo só toca! Como é que eu vou ter essa afinidade, como é que eu vou aguentar anos, o ritmo que minha cabeça tá outra, se o meu corpo sente outro! Então eu falei assim, eu vou ter que trazer a minha experiência de vida para dentro da escola, e aí o primeiro momento era aquele momento do estágio profissional, que é o momento que você fez o observatório, o multiplicador, e aí você vai pro profissional que é o que você vai trabalhar, porque aí veio gente com o seu Jazz, gente com o seu Moderno e aí eu falei: “Eu vou dar aula de Swing Baiano!” pronto! Aí era Swing Baiano ainda, pronto! Vai ser Swing Baiano! E aí quando eu comecei a botar, botei um negócio do New Hit, mas eu também vi né?! Que eu não sou besta, que todas as experiências e bagagens que eu tinha das aulas passado, do semestre passado, eu comecei a aplicar, né?! Não era mais aquele alongamento estático, não!!!! Eu tinha que fazer toda uma introdução para trazer a galera para aquilo, porque quando você ia dar aula de Swing Baiano a pessoa já vinha abaixado né?! Quebrando! Então você tem que quebrar isso, porque senão você vai deixar essa dança nesse mesmo lugar. E aí a professora chegou no final da aula e falou: “Dham, que lindo isso que você fez!. Então quando todo mundo te disse não, você falou que ia carregar isso e deu uma aula igual para com todos! Então acredite nisso, por mais que os olhares técnicos da academia te diga que não, traga dentro disso uma proposta! Traga filosofias, traga questionamentos, porque isso vai embasar para o que você quer falar! Porque eu sei o que você quer falar! Mas você precisa entender o que você quer falar!”. Então dali as pessoas já olharam... Poxa velho! Quando eu vi uma amiga minha, Alice que era clássica toda, chegando para mim: “Dham que gostoso isso! Que dia tem outra aula?! Tem que ter outra aula!”. Eu disse: “É!” tem que ter essa vivência! E aí, eu comecei a buscar outras aulas, essa questão dos blocos afro, simbologia do orixás, foi o momento que eu não tava muito legal, então aquelas aulas, elas me levaram para um outro lugar, para um lugar realmente de revisitar a ancestralidade! De você entender qual é o nosso corpo! São aulas esporádicas que você começa a fazer na Funceb e que foi justamente a Técnica Silvestre, que é uma técnica criada por Rosângela Silvestre que é uma dança que é mundialmente conhecida, tem um curso aqui em janeiro e agosto que é lotado! Entende? Então vem gente de todo lugar, dos quatro cantos do mundo fazer essa aula e é uma aula que tem muitos gringos do

que brasileiros e soteropolitanos, então realmente é uma aula que a galera vem mesmo buscar! Então isso me despertou, eu falei assim: “nossa! A professora conseguiu criar uma técnica, um método, uma didática que foi para os quatro cantos do mundo onde as pessoas vem buscar isso aqui também! E a gente tem a nossa dança baiana que é rica culturalmente e porque as pessoas vêm procurar desta e não vem procurar essa também?!”. Se a dança, essa dança ela move o carnaval da Bahia, quantas milhares de pessoas de fora não vêm buscar essa dança?! E aí eu comecei a entender como é que era a didática e a metodologia, e ai eu comecei a entender, olhe, eu preciso ter esse filem! Como é que eu vou trazer as pessoas?! Chegar na minha aula e falar assim: “não, eu vim fazer uma aula de Swing Afro Baiano, mas não vim com aquela intenção, eu vim quebrar! Não! Eu vim entender uma aula que relaciona comigo, que questiona comigo, que dialoga comigo, que vai me fazer ter um cunho político social, que vai me trazer referencias para o meu dia a dia, e ai quando você começa a entender isso, eu cai nas danças de blocos afro! Ai que veio aquela essência! Sabe?! Com Vânia Oliveira que é outra referência, que é professora também, Vera Passos e que trabalha com professora Rosangela também! Na questão Técnica Silvestre. E ai quando eu fiz a Dança de Blocos Afro, é como se a verdade chegasse em mim! Chegasse em mim! Quando eu vi realmente aquela batida do Olodum, quando eu via realmente aquelas batidas do bloco afro Malê Debalê, as letras das nossas histórias de verdade! Porque as pessoas as vezes não têm o acesso! Muitas vezes as pessoas da comunidade não têm o acesso! O acesso que eu digo é com o gosto, o entender, o porquê?! O Olodum que tem uma grande parcela assim com a juventude, o Ilê Aiyê, mas existe o Muzenza, o Malê Debalê, Os Negões, existem outros blocos afro também que falam de nossa história, e ai você começa também a entrar em entrelaços em uma encruzilhada que te move e ai você não consegue sair! Entende?! Você não consegue sair dessa dança mais! E ai eu falei: “ agora eu tenho acessibilidade da Técnica Silvestre, da Simbologia dos Orixás, que é a parte que, é a primeira parte do Swing Afro Baiano e suas Conexões. Que é você trazer a pessoa da terra para o universo, conectar o seu passado, o seu presente e o seu futuro! E ai então as pessoas já ficam ali iluminadas, introspectivas, no seu sub, entende? E ai você prepara! E ai você começa a entender que a dança de blocos afro é uma dança de comunidade, ai você precisa ter união para os pares! Você precisa a entender que cada um ali faz parte, não é o que dança mais! não é p que se aparece

mais! É todo um conjunto que faz, para ai adentrar justamente na dança de rua da música baiana que é quando eu começo a tocar somente a passagem de som! Ai é o auge! Então quando chega na passagem de som! Ai você vê esse corpo dizendo: “já quero! Já quero!”. Então foram essas construções, então por isso o nome Swing Afro Baiano e suas Conexões! Porque é o Swing propriamente dito justamente com as minhas experiencias enquanto aluno, estudante e profissional. Minha aula não é um curso de formação, mas a gente consegue fazer esse trabalho de formação! É um curso livre! É um curso chamado curso livre! Que ta lá sempre a noite, que é de 14 as demais idades. Você também pode limitar qual é o publico alvo que você quer fazer, então assim! Tem balé intermediário e avançado, o meu não! É Swing Afro Baiano e suas Conexões! Porque eu consigo dar uma aula que é para o público que nunca dançou e para aqueles que já dançaram! Então justamente assim, essa formação ela é criada mediante a construção durante o ano, o primeiro e o segundo, o primeiro semestre eu trabalho justamente essa pratica de como fazer você aplicar a melhor técnica para construção de movimento e o conhecimento dessas danças e ai eu te preparo para o segundo que geralmente tem uma Amostra, que é a amostra, que tem a apresentação final, eles dão o tema e você vai lá e apresenta! Então para mim essa é uma parte muito forte porque quando eu comecei a dar aula eu tive o olhar crítico desconstrutivo dos meus colegas, dos meus pares, eu vi soltando boca na minha porta, eu vi gente chegando para mim e falando: “fulano tava de você, de seu trabalho!”. Mas eu também vi pessoas que faziam aulas de outras pessoas descerem a aula e olhar entende?! Eu tive um apoio muito forte da direção porque eles acreditaram no meu trabalho mediante a minha entrevista, eles viram que tem uma proposta sim! Quando você traz o seu trabalho, tem uma proposta! E você merece estar aqui! Você esta por mérito, você não está aqui por isso ou por aquilo! Você está por mérito! Então quando a gente chegou no TCA que eu vi a minha turma de pessoas que não tinham coordenação motora que não sabiam nada sobre noção espacial, técnica de dança e eu consegui durante o processo fazer com que eles entendessem isso e por estar ali, e por ser o Swing Baiano representado dentro do TCA, aquilo ali para mim foi o ápice do meu curso, da minha força de vontade, de falar que muitas vezes a gente alimenta a voz do outro e muitas vezes a gente não alimenta a nossa própria voz! Então isso é muito importante, porque na dança as vezes; e eu não tenho vergonha de falar sobre isso. Ninguém é sozinho! Então a gente precisa dos pares!

Então hoje: Etapa concluída com sucesso! E tem outra etapa concluída com sucesso! Então quando eu dei a primeira aula 2020, antes da pandemia, quando eu vi aquela procura pela minha aula, eu falei assim: “poxa! Valeu a pena!”. E aí a gente iria começar a construir uma linha de pesquisa que seriam dois projetos, todos seriam colocados em prática em 2020, porque eu vinha grande! Mas eu estou grande ainda! Eu venho muito grande porque eu ia alcançar através dessa dança as comunidades! Eu ia propor trabalhos voltados para teatro através dessa dança. Que fossem apresentados com o povo da periferia, com grupos que trabalham com eles. Imagine você chegar no teatro e você ver ali espetáculos com o Swing Baiano, falando temáticas sobre a nossa vida! Sabe?! Ganha muito! Porque a gente como educador, arte educador, professor, também tem que levar! A gente tem que sair do ponto de escola de dança, faculdade, para ir as comunidades porque se não os 10 reais dele não vai ser nunca para você assistir uma peça de teatro! Vai ser para tomar cerveja! Vai ser para isso, para aquilo, para aquilo outro! Então se você não consegue trazer as pessoas para! Va até as pessoas! Eu acho que a internet faz isso né? A internet faz isso! Quantas pessoas não passam por aqui ou todos os dias olham, quando eu vejo você falando mesmo dessa questão do profissional de educação física, desse profissional! É ótimo! Porque você começa a entender ali, quem te acompanha, que o profissional de Educação Física é profissional! Ele não é, um sujeito que você contrata porque acha que tem que ter! você tem que ter o interesse no trabalhador profissional! Então é aí que eu quero! O que é que eu queria no primeiro momento: eu queria estruturar a minha aula, hoje a minha aula ela é muito estruturada, ela tem começo, meio e fim, entende? Isso! Ela tem um embasamento, ela tem um engajamento, as pessoas que procuram que estão comigo, sabem porque estão ali, porque não adianta você ter gente na sua aula, sendo pessoas que não sabem porque estão ali, pessoas que não se identificam, e as vezes querem estar porque acha que é aquilo, as propostas que você leva, e esse 2020 que passou era a disseminação. Era eu levar essa bagagem para outros locais que não se tem e que precisa ter! porque a gente precisa entender que enquanto professores de Swing Baiano, a gente precisa estar nas mesas de roda. Porque se não a gente só vai ouvir as pessoas que não! Estão! Mas que não são, falarem sobre nós! Então meu propósito é esse! Inclusive quando eu vim no primeiro curso de férias que eu também fiz uma seleção e passei, que eu vi a gringada entrando, e as respostas que eu tive é: “ há muito tempo que eu vim a

Salvador e não tenho uma aula dessa!” e você ser reconhecido por uma pessoa que tá lá e você não sabe nem quem é! Que ela tá lá na França, na Dinamarca, na Suécia e chegam aqui para fazer a sua aula e te chamam para um evento que eles vão fazer e proporcionar aqui no Brasil, em Salvador e você é convidado! E você não espera! Porque ai seu trabalho ta tomando um rumo que você não acredita! Que você não esperava! Entende?! Porque é tudo novo! Então hoje é tipo assim, a Dham, o que você pretende com essa dança, o que é que você quer?! Eu quero fazer justamente dessa dança, uma dança de gênero também, uma linguagem artística, com profissionalismo, levar para as instituições academias, dar aulas nas faculdades com essa dança, fazer com que essa dança tome um norte como as outras também! Na minha aula a gente tem nomenclatura, não é qualquer coisa, to procurando nomenclatura para colocar! Entende?! São muitos passos que surgem assim. As vezes a movimentação da dança afro em si o professor vai lá faz uma movimentação e tal tal tal, mas muita das vezes não tinha de onde aquela movimentação veio. Então a gente o samba da geração 90, a gente tem o groove duplo, o groove simples, o groove duplo com circundação, a gente tem várias coisas, porque o professor de dança ele precisa entender de anatomia, precisa entender de outras ciências que compõem, além de cinesiologia, entender o que compõem músculos, ossos, a gente precisa entender disso. Porque ai você vai estar preparado realmente para dizer: “ eu sei do que eu quero! Eu to levando aqui uma verdade!”. E ai quando você é verdadeiro na sua proposta você tem credibilidade, ainda que, infelizmente pessoas que estão acima de você não entenda, ou não tenha esse espaço, faça! Porque assim como minha professora tem uma técnica que é mundialmente conhecida, eu acredito que eu também possa!

Eu não participei de grupo de dança não! Justamente por essa pressão de que eu não podia sair muito, quando eu saia, por exemplo, festa de largo, tinha um concurso de dança, então ai eu via um grupo de dança, meus olhos brilhavam !! e ai tinha aquela parada que por muito tempo, teve até uma música que a gente pode falar aqui, que o homem que dançava era “mexe cu”, lembra?! Então isso daí foi um peso, eu fiquei: “caralho, eu vou ser chamado de mexe cu! Eu não vou dançar, não vou dançar!”. Então eu conseguia ver, era: Swingart, Dance Brasil, eram vários grupos assim, tinham Os Putões, tinha vários grupos que agora não vem a minha mente assim, mas, o interessante era a proposta, o amor que eles jogavam naquilo, as

movimentações ,os pagodes, a evolução, ai tinha técnicas de balé, de jazz ali dentro, então é um corpo vivo, com a dança de rua mais outras técnicas de uma forma empírica ou não, porque também tiveram grupos que também já eram , já trabalhavam com essa dança técnica, e trouxeram isso para dentro dos concursos de dança. Tanto é que surgiram essa categoria do pagode evolução, não somente por essa performance das movimentações, mas porque tinha grupo que chegava lá com alegoria de escola de samba, então, o concurso que era o maior evento de dança assim, popular, em termos referente a essa dança era no Comércio, ali no SESC. Parece que somos uma criança que ta ali querendo um pirulito, é uma coisa muito massa, porque ali tem gente que coloca os melhores tênis, se arruma realmente, é o momento se de fama, de glamour, e ali não tem aquela questão. O profissional em si da dança não beira ali, ali beira a comunidade, a galera, é uma galera nova, que tem grupos que se concentram realmente, tem grupos que tão ali na zoeira, tem grupos que saem, voltam, e são milhares de pessoas. É um evento que começa oito da noite e vai terminar lá para meia noite, onze. E são varias categorias: pagode evolução, pagode quebradeira, valsa, dança mista, afro, e hoje não se vê isso! E muitos daqueles ali, hoje é um Elen Oliveira, hoje é um Cupim, hoje é uma Leo Kret, hoje é uma Edilene Alves, então são pessoas que participam desses concursos. Concursos de fanfarra, concursos de quadrilha, então esse movimento é muito importante também. Então eu não tive aquela oportunidade também! Mas quando eu fui, para o Balé Folclórico a gente fez uma apresentação dentro desse concurso que era uma apresentação de gala, só que uma vez eu tava indo na Funceb os meninos estavam ensaiando e eu não sabia! Ai era Willian, Willian bailarino que tava ensaiando, eu falei: “vocês tão ensaiando o que?!”. Willian saiu eu falei: “eu vou apresentar isso! Que nada!”. Eu entrei de malha e ele nem viu! “passe ai rápido, 7 e 8 aqui, 7 e 8, oxe!”. Quando Willian foi montando que ele foi vendo, eu já tava ali pai! Já tava!!!! Eu já tava ali!

Ai lá vai a gente pro Sesc, Alan, Júlio, os meninos, fomos e ganhamos a categoria mista com dança afro! E ali foi uma grande emoção, porque era aquele menino dançarino de rua, sonhando em estar em grupos de pagode dança, em grupos de dança, menino que vencia preconceitos, menino que estava exposto a olhares, porque eu já dançava, já tinha participação no Harmonia do Samba, e foi a primeira vez que pessoas daquele grupo me viram dançando, e ai no final Cupim chega para

mim e fala: “ Dham, você é muito grande, eu queria te ver dançando outras coisas, eu precisava ver a sua verdade dançando outras coisas, e você é bailarino, jogue para frente isso!”. E nós ganhamos! E foi muito bom! Foi muito bom aquele lugar porque eu nunca me coloco como dançarino distante das pessoas, muita das vezes quando a gente esta num lugar de estado as pessoas te procuram sim! Inclusive quando terminava show meia noite, 1 hora da manhã e eu tava em casa, as pessoas chegavam: “como é que eu faço para chegar aonde você tá?!”. Porque eu também já fui assim! E muitas das vezes as pessoas olhavam, visualizavam e não respondiam. E eu sempre me dispus a isso porque eu sei que ali tem um sonho! Então se você tira um tempo mesmo que cansado para aquela pessoa, para dar uma fala, você vai influenciar com certeza para que aquela pessoa ela também lute pelo sonho dela, e eu acho isso fantástico!

A dança de rua começou das manifestações, das manifestações. Com certeza das manifestações, eu não vejo dança, eu não veja essa dança da rua sem a manifestação! Essas manifestações são os blocos afro, festas de largo, que são enraizadas dentro do terreiro de candomblé. Eu uso o nome Swing Afro Baiano como uma gratidão! A gente não pode dizer que Cozido foi o criador dessa dança, existem várias, essa dança tomou vários rumos, Cozido foi um percussor! Foi uma das pessoas que teve um olhar para dizer assim: “Existe um trabalho que pode ser feito com essa dança, que foi o pai! Porque a gente fala pai, porque ele teve olhar, ele foi convidado justamente para levar o trabalho dele, que ele nominou Swing Afro Baiano, era Swing de Rua, passou tanto que ficou Swing Baiano, e ele fez com que isso chegasse as academias, que fez querendo ou não que essa dança chegasse as elites, então eu não posso desmerecer este trabalho, eu tenho que dar sim essa valorização a essa pessoa. A gente, eu não posso desassociar Swing Baiano de Cozido, você não consegue desassociar! E Cozido fez um processo diferente, ele foi para Academia para depois voltar a rua! Geralmente a gente nasce na rua e vai para a Academia! Então você não consegue desassociar essa questão, além de que ele abriu portas para vários, vários profissionais hoje entenderem que o que eu penso hoje, é que talvez o interesse das pessoas falou, ou faltou justamente com o olhar para essa profissionalização dessa dança. E ai a gente vai para outras coisas: porque isso deu certo? Porque isso foi midiático? Porque isso não foi? Porque a essência de que ele traz, eu nunca fiz aula com ele, eu tive uma experiencia de um evento que a gente se

aproximou, mas eu vendo a aula dele, eu vejo que eu tenho uma referencia muito grande sem ter feito aula com ele! Então eu entendi justamente por essa bagagem da dança, qual é a proposta que ele queria trazer para o Swing Baiano! Então quando a gente dialoga eu e o Mestre (Cozido), é uma coisa assim, tipo: “era isso que eu pensava Dham, era isso que eu queria fazer!”. Porque você entende a verdade, e não só; porque muita das vezes a dança de academia, não é errada, ela foi muito associada somente ao prazer da felicidade, e do emagrecimento, então o Swing Afro Baiano e suas conexões vem justamente dizer que essa dança não tem só o propósito para o entretenimento, e para as qualidade físicas que é o emagrecimento e a coordenação motora, ela vem trazendo uma linguagem artística; não que esses objetivos não façam parte do contexto, só que essa dança não pode ser vista só como isso, só porque ai que vem a formalidade do nosso trabalho, porque se a gente abre um leque, eu não posso enquanto pesquisador, eu não posso enquanto profissional dar mérito a quem não tem mérito! Você conseguir fazer algo é um mérito seu, massa! Eu entendo, sua aula é mais cheia do que a de Eric, massa! Mas olha só, o que Eric ta trazendo na aula dele?! Quanto é uma aula de Eric?! Entende?! Eric fideliza os alunos dele eternamente?! “X” tem uma rotatividade tanta porque é imediatista?! Mas quantas vezes em aula o professor dali de Swing Baiano, o professor de ginástica ele se sente invalido? Ele se sente desrespeitado? Eu já cansei! E não me arrependo, te juro! De eu estar dando aula e a aluna sair para pegar celular, e eu falar: “não!”, eu já cansei de pegar meu cabo e sair! Esse foi um dos motivos que eu não via um crescimento profissional para dentro, porque se você esta ali como um profissional e você tem anos na academia, o seu salário não aumenta, quando aumenta é pouco, ai você não tem uma premiação, você tá sempre naquele lugar! Você que se dá para o trabalho! Você veste a camisa e você não tem o reconhecimento! Eu falei: “não é aqui!, não é aqui o meu lugar”. Já chegaram para me falar: “Dham, você sonha muito com a educação física, essa educação física é fora do normal!”. E não é! É porque a gente enquanto profissional muito das vezes deixa as pessoas dizerem o que é a nossa profissão, todo mundo hoje é um personal! Mas eu não vejo naquele momento a pessoa com o papel, um papel! Porque na minha fase enquanto aluno de faculdade, nossa para você fazer um treino meu filho é um tempo! Entende? E ai você vai aqui, ali, não! O corpo é um corpo! Então eu por exemplo, as pessoas que dão aula em academia por exemplo tem uma grande dificuldade em: “ como eu vou fazer, como eu

vou olhar a todos!”. Não tem um aluno que passa na aula de Swing Afro Baiano que passe despercebido, não tem um, porque tem um momento que ele vai ter que me chamar a atenção querendo ou não! Que é justamente aquele momento que é o dele, então eu vou ver! É o momento que eu vou estar perto, próximo, no contato, e aí me chocava muito as pessoas: “Não Dham, porque você tá assim, tá assado!”, eu sempre respondia: “ eu não to aqui como animador, não confundam as coisas! Eu não sou animador, eu sou um profissional de Educação Física, eu não sou instrutor, eu não trabalho por meio da dança, eu dou aula de dança”. Então são essas coisas que falo, por isso que eu fiz aquele seminário, a gente vai voltar a fazer! Então eu não aceito que as pessoas, pois quando você vai no dentista e o dentista pede para você abrir a boca, você não fala: “pera aí, que eu vou atender o telefone!”. Você não diz isso. Quando uma pessoa tem dor de dente ela não vai chegar lá e dizer pro dentista “ eu sei fazer!”, “sei resolver isso aí!”.

A gente que é negro tem sempre dificuldades nas nossas caminhas em relação a oportunidade, não é oportunidade de darem para gente não, para a gente conquistar realmente é muito difícil, sem uma educação, a estrutura do nossos país, o sistema opressor, eu não entendia, sinceramente eu vim entender o racismo em si, na pandemia, porque não foi comigo, foi quando meus amigos que trabalham sem poder trabalhar, entender que não tinha um auxílio eficaz e aí eu vim entender o quanto existe. Eu já sentem em mesas de falar que não entendia, porque o racismo velado ele vem de várias formas, ele muda o tempo todo e eu não conseguia entender. Só que quando eu fui realmente ver, e aí me deu um star. Vamos observar como é que está a conversa sobre esses movimentos; aí você entra na realidade, e aí eu pedi desculpa a muita gente porque eu não conseguia entender, porque eu vinha de uma raiz embranquecida que era a minha escola, e isso me fez ter referencias com olhares da branquitude, e eu fui muito aquilo porque minha mãe sempre me blindou. “ olha você vai estudar aqui, porque é necessário você estudar aqui, você vai ter uma bolsa, os meninos vão ter grafite, você vai ter lápis, vão ter determinados tipos de tênis, você vai ter esse, eles vão voltar para casa de carro, você vai voltar de ônibus.”. Então ela sempre me deixou claro “você vai ter que estudar”, então foi uma blindagem muito particular, por isso a gente quanto adolescente jovem na escola, a gente quer participar das olimpíadas, feiras das nações, a gente participava de tudo e meu colégio, o divino mestre, tinha particular e público e eu conseguia fazer relação com

os dois, não tinha essa de ser particular e ficar só com particular, publico fica só com o publico, eu me dava nos dois. Isso vem muito de sua mãe e dos seus princípios, e ai eu me deparei com isso, e ai eu vim entender como é que a minha dança ela vai para esse contexto politico social alertar as pessoas e ai a gente vai fazer uma reflexão da nossa musica, dos nossos artistas, a gente vai fazer uma reflexão sobre os olhares dos nossos amigos de dança, a gente vai fazer um olhar particular sobre a gente, uma auto avaliação, uma comunicação com nós mesmos, e o Swing Afro Baiano e sua Conexões ele toma essa proporção e ai ele toma realmente a sua identidade, o seu objetivo, tem uma coerência em algo que é muito amplo e muita das vezes até aquelas pessoas que estão fazendo a sua aula você consegue captar já: “ olha esse aqui, já teve interesse!”, e você já começa a entender, olha amanhã ou depois se eu não tiver aqui quem é que vai ficar? Mas muita das vezes muitos profissionais se colocam no lugar do que não aprender, ou do que já sabem, e ai fica nesse ciclo e não chega em lugar nenhum, porque não se abre! Eu durante esses anos todos que eu dei aula, eu vi alguns profissionais que fizeram a minha aula e me deram um retorno muito legal! Muitos que fazem minhas aulas hoje estão até em banda, mas, são professores de jazz, então se você for olhar na lógica, para estar dançando nessas bandas, são pessoas que têm experiencias com esse movimento, teoricamente, se você vai fazer um espetáculo de balé, você vai contratar pessoas que fazem parte desse movimento, que tem capacidade para o balé, que seja do balé, você não vai convidar pessoas que sejam de outra dança. E porque a gente tem o costume de aceitar as pessoas nesse ambiente que eu vejo assim, o bailarino ele hoje, ele tem que tá apto o máximo de balé possível ao seu corpo, para se destacar, isso é fato. Mas porque eu dou uma chance para uma pessoa que é bailarina clássica para dançar com “x” e eu não vou dar para esse menino aqui, que até mesmo é do Swing Baiano ou da dança urbana. Porque? Se ele também tem essa capacidade! Então eu hoje digo para essa questão que o Swing Afro Baiano, também ele te ajuda nessa possibilidade, ele te ajuda nessa possibilidade de você entender que você dança, mas só com o filem! Quando você tá numa audição você quebra, mas sabe quando você quebra assim?! Você já traz um outro olhar! Ai falam logo: “ ali! Eu quero aquele!”. Muitas das vezes as audições eu perdi; que eu tava bem! As cicatrizes ficam, mas as vezes você tem que entender que é assim, que o sistema é assim que acontece. E na maioria das vezes que eu fiz, eu passei quando era o cantor escolhendo! Porque assim, existe um sistema de audição

aqui na Bahia, que é um pouco complicado, e eu não tenho problema nenhum para falar! Que já tá melhorando, mas ainda precisa melhoras mais! A audição é o DRE o “sim”, da dança. É o momento de quem mora em Jacobina, em Macaúbas, em Serrinha, é o momento dessas pessoas poderem mostrar o seu trabalho! Porque quem é que vai ver essas pessoas lá?! Entao é muito cruel, é muito cruel eu ver pessoas da dança falando assim: “ não, você tem que fazer aula!”. Eu vejo gente que 7:10 tá fazendo aula maravilhoso, 10 para as 10 da noite maravilhoso, fazendo aula todos os dias! Eu vejo pessoas que não tem o que comer! É agua e açúcar! Então as vezes você fala: “ ah! Voce consegue!”, a gente precisa entender assim: “ hoje eu sou quem eu sou, porque eu meti a cara, mas eu tive meus perrengues e eu passei!”, e eu preciso compreender como uma pessoa não consegue chegar nesse objetivo, não adianta falar que a pessoa não conseguiu chegar porque não meteu a cara! Você acredita que uma pessoa que sai da sua casa andando 7 e 10 e vai fazer aula até 10 e 10 da noite e volta andando para casa não meteu as caras? Não é só a questão de esperar oportunidades, nossos pares também precisam entender que nós andamos em diferenças.