

Magali Natalia Alloatti

**O BRASIL EM CENA: NEGOCIANDO GÊNERO, RAÇA E
SENTIDOS DE BRASILIDADES EM ATIVIDADES CULTURAIS
EM LOS ANGELES (2015-2016)**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Sociologia Política.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Virgilino da Silva

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gláucia de Oliveira Assis

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC

Alloatti, Magali Natalia

O Brasil em Cena: Negociando Gênero, Raça e Sentidos de Brasilidades em Atividades Culturais em Los Angeles (2015-2016) / Magali Natalia Alloatti ; orientador, Ricardo Virgilino da Silva ; coorientadora, Gláucia de Oliveira Assis. – Florianópolis, SC, 2017.

371 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política.

Inclui referências

1. Sociologia Política. 2. Migrantes brasileiros. 3. Los Angeles. 4. Gênero. 5. Raça. I. Da Silva, Ricardo Virgilino. II. Assis, Gláucia de Oliveira. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política. IV. Título.

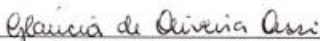


Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Campus Universitário - Trindade
Caixa Postal 476
Cep: 88040-900 - Florianópolis - SC - Brasil
E-mail: ppgsocpol@contato.ufsc.br

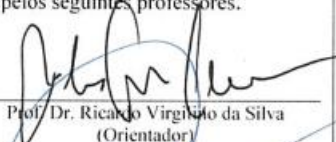
**“O Brasil em cena: negociando gênero, raça e sentidos de
brasileiridade em atividades culturais em Los Angeles (2015-2016)”.**

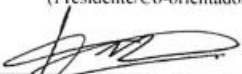
Magali Natalia Alloatti

Esta tese foi julgada e aprovada em sua forma final pela
Orientadora e pelos demais membros da Banca
Examinadora, composta pelos seguintes professores.

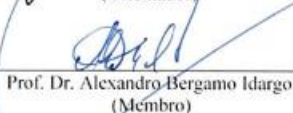


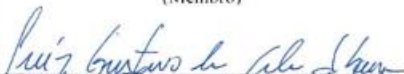
Prof. Dr. Gláucia de Oliveira Assis
(Presidente/Co-orientadora)


Prof. Dr. Ricardo Virgílio da Silva
(Orientador)



Prof. Dr. Luis Felipe Aires Magalhães
(Membro)


Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idalgo
(Membro)



Prof. Dr. Luiz Gustavo da Cunha de Souza
(Membro)



Prof. Dr.ª Múrcia Grisotti
(Coordenadora)

FLORIANÓPOLIS, (SC), OUTUBRO DE 2017.

En contribución a la
idea fuerza de la
educación pública,
gratuita y laica.

AGRADECIMENTOS

Resulta extremamente difícil expressar em algumas páginas a importância e influência de algumas pessoas neste projeto individual que é o doutorado. Devido à sua duração de quatro anos e o estresse da escrita da tese, é fácil esquecer quão crucial foi um abraço, uma palavra, um mate três ou quatro anos atrás. E, apesar de que mencionarei aqui vários nomes de pessoas e instituições, espero poder agradecer de maneira mais apropriada e significativa uma vez terminado o ritual da defesa.

A pesquisa que culmina o doutorado foi possível graças à generosidade, dedicação e abertura de quarenta e duas mulheres e homens que me presentaram seu tempo na cidade de Los Angeles. Elas e eles me contaram sobre experiências negativas de discriminação, estratégias de sobrevivência econômica, saudades do Brasil, lembranças de infância, dores corporais entre várias outras vivências que tentei respeitosamente retratar no meu trabalho. A minha estada nos Estados Unidos foi uma realidade graças ao apoio financeiro e institucional do CNPq, da *University of California Los Angeles* e da CAPES que me forneceu a bolsa doméstica no Brasil. O Consulado do Brasil em Los Angeles me recebeu com portas abertas e me dedicou espaço e tempo de agentes consulares reconhecendo e enriquecendo minha pesquisa. O professor Ivan Light foi uma das pessoas mais valiosas nesta aventura, quem me aceitou como orientanda, quem me convidou chás e almoços, tolerou meu *broken English* e celebrou meu trabalho de campo.

Em Los Angeles eu tive também uma família que me recebeu com carinho, dicas e ajudas. Laurence, Patrick, Orane e Thavory fizeram possível minha estada nos Estados Unidos a través de abraços, jantares, piadas e um carinho que só se encontra no coração de uma família criada com amor. Sergio foi meu grande companheiro de pesquisas e meu mediador cultural nos Estados Unidos e em Los Angeles. Como um bom professor, Sergio me ensinou sobre história, gíria, comidas, raça, etnicidade, espaço urbano, música, entre outras dimensões valiosíssimas de um processo de incorporação cultural.

Há uma instituição que é grande responsável da minha trajetória acadêmica: a Universidade Federal de Santa Catarina, quem me aceitou e abraçou como estudante, me forneceu recursos, livros, salas, computadores e a oportunidade de crescer e crescer. O professor Ricardo Silva confiou em cada uma das minhas propostas e pedidos, e Albertina me ajudou a navegar o mundo acadêmico e burocrático

brasileiro com uma eterna paciência. A professora Gláucia de Oliveira Assis foi quem me ajudou a crescer no âmbito das migrações internacionais com dicas, leituras, aulas, provocações e livros. Deu-me um apoio cuidadoso e cálido que me acompanhou até a última vírgula da minha tese.

Como toda estrangeira eu tenho uma família “aqui” e uma família “lá”. Aqui no Brasil, devo agradecer a companhia, apoio e coragem que recebi de Ana /Ale, companhere de mates, leituras, encontros, frustrações e conversas. Jonathan, Franco, Camilo e Enrique compartilharam comigo momentos difíceis, de saudade, de crise econômica, de processos seletivos, assim como risadas, jantares e dias de sol.

Talvez as pessoas mais importantes, porém as que estão mais longe, são as que constituem minha família de “lá”. Aquela que está em Recreo e Laguna Paiva, aquela que me ensinou a ler, a desenhar, que me contava histórias, me levou ao teatro, me explicava sobre política argentina: mi mamá Emilce, mi papá Daniel, mi Hermano Santiago, mi abuela Beba y mi abuelo Dante. Minhas amigas que estão em Santa Fé, sempre dando um apoio incondicional, acreditando nas possibilidades e desejos. Finalmente, por trás de toda doutoranda há um companheiro que segurou o barco nas piores tempestades. Henrique, o eterno companheiro de aventuras, de momentos bons, não tão bons, de correções de português e inglês, de espera de respostas à bolsas e processos seletivos. Ele é o consultor de músicas, o tradutor e intérprete, o meu próprio embaixador da brasilidade, é ele que está por trás do meu grande amor e agradecimento ao Brasil.

Llegó a soñar en un idioma que no era el de sus padres.

El etnógrafo. Jorge Luis Borges.

RESUMO

Esta tese de doutorado tem como objetivo realizar uma análise das diversas identidades construídas, disputadas e negociadas em torno à cultura brasileira no contexto da migração em Los Angeles, em 2015-2016. A pesquisa de campo foi realizada em vários pontos da cidade, locais onde “acompanhei” atividades culturais nas quais brasileiros e brasileiras – e alguns estrangeiros – reconstruíram “Brasis” imaginados a partir de festivais de dança, do carnaval e de shows artísticos, constituindo-se uma etnografia multi-situada. Por meio de uma abordagem qualitativa, busco examinar negociações envolvendo gênero, raça e etnicidade que expressam tensões que atravessam a circulação transnacional de significados, bens culturais, pessoas e práticas. Os sujeitos desta pesquisa são, em sua maioria, brasileiras e brasileiros, mas também cidadãos estadunidenses, que compartilham, de diferentes maneiras, espaços e eventos que entendo como cenas culturais nos quais são representados e negociados sentidos de brasilidade. Por meio de um estudo de cunho etnográfico, busco trabalhar quatro questões centrais que estruturam os capítulos desta tese. Primeiramente, apresento o percurso de campo apresentado informações sobre espaços e agentes que conheci ao longo do meu trabalho de pesquisa, reconstruindo trajetórias migratórias e examinando espaços institucionais como a UCLA e o Consulado brasileiro em Los Angeles. No capítulo três, proponho uma análise de algumas atividades culturais a partir da perspectiva interseccional: utilizando o conceito de gênero como elemento central, aprofundo em tópicos como preconceito, estigma, corpo e a imagem da mulher brasileira. O quarto capítulo, traz uma análise do empreendedorismo étnico, destacando aspectos como renda, concorrência, recursos étnicos e de classe e oferece no final uma discussão dos principais resultados dos dois capítulos. O quinto capítulo examina práticas e narrativas que legitimam posições e versões consagradas do samba, forró e as danças Orixás, destacando imaginários locais e o papel dos agentes envolvidos como mediadores culturais. As considerações finais oferecem uma discussão sobre os processos, fluídos e cambiantes de identidades étnicas, enfatizando a rearticulação de raça e gênero no contexto da migração na construção de sentidos de brasilidades.

Palavras-chave: Migrantes brasileiros. Los Angeles. Gênero. Raça. Atividades culturais.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze diverse identifications assembled, disputed and negotiated around Brazilian culture in Los Angeles, in 2015-2016. Designed as a multi-sited ethnography, the fieldwork was conducted in several points of the city, “following” various cultural activities. Through these events, Brazilian women and men, as well as foreigners, build imagined “Brazils” based on dance festivals, carnivals and artistic shows. Through a qualitative approach, I seek to examine negotiations around gender, race and *braziliannes* which express tensions influenced by transnational circulations of meanings, cultural goods, people and practices. The subjects that participated in this research are mostly Brazilians, yet some American citizens were included, that share spaces and spectacles that are defined as cultural scenes. By means of an ethnographic investigation, I seek to answer four main questions, which structure the four chapters of this thesis. Firstly, I retrieve some information on spaces and agents I identified during my fieldwork. I summarize some migratory trajectories and examine institutional spaces such as UCLA and the Brazilian Consulate in Los Angeles. Chapter three brings an intersectional analysis of some cultural activities. Utilizing gender as an axis, I delve into topics like prejudice, stigma, body and the image of the Brazilian woman. The fourth chapter offers a detailed exam on ethnic entrepreneurship, paying special attention to income, competition, ethnic and social class resources and a final discussion about the main findings of both chapters. The last chapter examine practices and narratives that legitimize positions and endorsed versions of samba, forró and Orixás dance. I do this by exploring local imaginaries and the role of agents who act as cultural mediators. The final remarks propose a discussion about the processes of defining ethnic identities. Understanding the latter as fluid and ever changing, I concentrate in the articulation of gender and race in a transnational context providing new meanings of *brazilianess*.

Key words: Brazilian migrants. Los Angeles. Gender; Race. Cultural activities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Condado e cidade de Los Angeles, Califórnia. Costa leste, Estados Unidos. Registro de eventos observados.....	28
Figura 2 - Eventos de samba e forró registrados na cidade e	282
Figura 3: Eventos de cultura afro-brasileira (danças Orixás e capoeira) registrados na cidade e condado de Los Angeles.	283
Figura 4: <i>Flyer</i> do Batizado de 2017 do Centro Cultural Brasileiro. ..	297
Figura 5: <i>Flyer</i> do nono festival do Zumbi e <i>flyer</i> da peça de teatro Zumbi dos Palmares do Centro Cultural Brasileiro.	300
Figura 6: Desfile de <i>Abbot Kinney</i> encabeçado por Luz, seguida por Dona Cici e o grupo Tribu Brasil.	311
Figura 7: <i>Show "Brazil"</i> apresentado por Katrina no ciclo <i>Summer Sounds 2015. World Music for Kids, Hollywood Bowl</i> . Los Angeles.	322

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Lista de entrevistados	45
Tabela 2: Lista de eventos registrados. Cadernos de campo identificados por cores	49
Tabela 4: Nome e atividades de sujeitos relacionados à música	84
Tabela 5: distribuição em atividades segundo gênero.....	124
Tabela 6: distribuição de renda (complementar ou principal) segundo gênero.....	180
Tabela 7: distribuição de renda (complementar ou principal) segundo estado civil em mulheres.....	181
Tabela 8: distribuição de renda (complementar ou principal) segundo os grupos de atividades organizados em mulheres.....	182
Tabela 9: Trabalho menos qualificado segundo conhecimento de inglês antes de migrar em homens.....	187
Tabela 10: Distribuição de renda (complementar ou principal) segundo experiência prévia na atividade atual em homens.....	187
Tabela 11: Distribuição de frequência de mulheres segundo experiência prévia na atividade atual e trabalho menos qualificado.....	188
Tabela 12: Distribuição de renda (complementar ou principal) segundo experiência prévia na atividade atual em mulheres.....	188
Tabela 13: Máximo nível educativo no momento de migrar em mulheres.....	189
Tabela 14: Trabalho menos qualificado segundo conhecimento de inglês antes de migrar em mulheres.....	189

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	23
1.1 Pessoas, locais e culturas viajantes: uma etnografia multi-situada em Los Angeles	33
1.2 RECONSTRUINDO UM FLUXO MIGRATÓRIO: BRASILEIROS NOS ESTADOS UNIDOS	37
1.3 BRASILEIROS E EMPREENDEDORISMO ÉTNICO	41
2. ESPAÇOS, AGENTES E INSTITUIÇÕES: DELINEANDO AS CENAS CULTURAIS EM LOS ANGELES	55
2.1 VOZES AUTORIZADAS: CENTRO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA UNIVERSITY OF CALIFORNIA LOS ANGELES E O CONSULADO DO BRASIL EM LOS ANGELES	55
2.1.1 Breve história do Brazilian Day	65
2.1.2 A importância da rádio: Tiago e <i>The Brazilian Hour</i> ...	67
2.1.3 As vozes e discursos no espaço consular	70
2.2 AS FORMAS COMODITIZADAS DO SAMBA.....	72
2.2.1 A dança como espaço feminino	73
2.2.2 A música como espaço masculino.....	79
2.2.3 Músicos, baterias e cantoras.....	83
2.3 MULHERES DE TRAJETÓRIA E A MÚSICA BRASILEIRA	84
2.4 UM ESPAÇO PARA OS NÃO BRASILEIROS: AS BATERIAS	89
2.5 A COMODITIZAÇÃO DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA: DANÇA, RELIGIÃO E TRAJETÓRIAS TRANSNACIONAIS.....	93
2.6 AS PODEROSAS PRODUTORAS CULTURAIS	103

2.6.1	Mulheres no cinema: cultura, cinema brasileiro e promoção cultural	107
2.7	O BRASIL NA ARTE E AS (DES)VANTAGENS ÉTNICAS: ARTISTAS PLÁSTICOS E ATRIZES.....	110
2.8	CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO.....	117
3.	MULHERES NO SAMBA: ENTRE O ESTIGMA E A PROFISSIONALIZAÇÃO.....	119
3.1	EXPERIÊNCIAS DE GÊNERO NO MUNDO DO TRABALHO: O CASO DO SAMBA	123
3.1.1	A especificidade de ser mulher: o impacto da gravidez e a maternidade.....	134
3.2	A DIVISÃO DE OCUPAÇÕES E OS ATRIBUTOS DE GÊNERO	138
3.3	A DANÇA COMO ESPAÇO DE PODER: RISCOS, “MAL-ENTENDIDOS” E REGRAS DE COMPORTAMENTO.....	154
3.4	ESTRATÉGIAS PARA A NEUTRALIZAÇÃO DO ESTIGMA NO SAMBA.....	162
4.	EMPREENDEDORISMO ÉTNICO EM L.A.: NEGOCIANDO BRASILIDADES.....	173
4.1	INSERÇÃO E REMUNERAÇÃO NO MERCADO DE BENS CULTURAIS.....	180
4.2	O TRABALHO COMO ESPAÇO DE BRASILIDADES. 183	
4.3	OS RECURSOS DE CLASSE E SUA INCIDÊNCIA NAS TRAJETÓRIAS MIGRATÓRIAS	186
4.4	MULHERES DE SUCESSO E PROFISSIONALISMO: CANTORAS DE MÚSICA BRASILEIRA.....	190
4.5	DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES NO MUNDO DO TRABALHO: CONCORRÊNCIA E DISPUTAS NA DEFINIÇÃO “DO OUTRO”	202
4.5.1	As tensões no espaço do samba	206

4.5.2	Disputas em torno a autenticidade e autoridade: sobre a raça e a nacionalidade	215
4.5.3	A contratação de co-étnicos: imagens, respeito e fofoca.....	238
4.6	REFLEXÕES SOBRE A ETNICIDADE: IDENTIFICAÇÕES A PARTIR DA INTERSECCIONALIDADE	253
4.7	AS ESPECIFICIDADES DO CASO DE LOS ANGELES	257
5.	O BRASIL EM CENAS	265
5.1	PENSANDO A MEDIAÇÃO CULTURAL NO CONTEXTO DE LOS ANGELES	271
5.2	ARTICULANDO O LOCAL E O GLOBAL: ESPAÇOS E CENÁRIOS.....	274
5.3	A IMPORTÂNCIA DOS ENTREVISTADOS E A ETNOGRAFIA COMO APRENDIZADO	283
5.4	A CULTURA AFRO-BRASILEIRA: HISTÓRIAS, DEFINIÇÕES E EXOTIZAÇÃO	293
5.4.1	O CCB: identidade de guerreiros, capoeira e a comunidade	294
5.4.2	As apropriações e ensino das danças orixás	300
5.4.3	Os silêncios como forma de pertencimento	308
5.5	AS HISTÓRIAS E IDENTIDADES DA MÚSICA.....	314
5.5.1	A (sobre)representação do Rio de Janeiro.....	318
5.5.2	Os vários Brasis: do Rio de Janeiro ao sertão nordestino	324
5.6	CONSTRUINDO TEMPORALIDADE E MEMÓRIA: O CARNAVAL E AS FESTAS JUNINAS	331
5.7	A MODO DE SÍNTESE: AQUILO QUE É (E FALA) DE TODOS	338
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	341

7. Referências Bibliográficas.....	349
8. ANEXO.....	363

1. INTRODUÇÃO

O domingo de 27 de setembro de 2015 estava marcado no meu calendário como uma das tantas observações de eventos relacionados à cultura brasileira em Los Angeles. Já havia feito várias participações em shows, aulas e workshops, e terminado dois cadernos de campo. Desta vez, contudo, eu conheceria Luz¹, uma mulher estadunidense frequentemente mencionada por meus entrevistados como uma referência na área de danças Orixás. Luz dá aulas nas manhãs de domingo, numa academia de danças na rua Abbot Kinney, localizada num bairro nobre a dez minutos da praia Venice² (*Venice Beach*). Esse domingo era também o último dia do festival que leva o nome da rua, um evento que dura três dias, organizado pela associação de vizinhos do bairro, que oferece comidas, jogos, venda de artesanatos e espetáculos musicais para financiar projetos sociais do distrito.

As aulas de Luz são abertas, duram aproximadamente uma hora e meia, e qualquer pessoa pode participar pagando quinze dólares (mais uma doação para os tambores). Neste dia havia a oportunidade de participar da aula e, na sequência, de um desfile durante o festival. Luz e seu grupo já haviam realizado este evento três vezes, sempre incorporando amigos e novos alunos. Era obrigatório vestir roupas brancas e participar da aula para saber como o desfile seria organizado. Durante toda a aula se escuta o ritmo dos tambores, porém não há diálogo. A aula transcorreu “em silêncio” praticamente na íntegra, com exceção de algumas orientações de Luz, o que me dificultou acompanhar a turma. Com o passar do tempo entendi que é comum que nas aulas de danças Orixás não haja instruções sobre os movimentos e usos do espaço, trata-se, basicamente, de imitar a professora ou professor. Soube também que o desfile não era somente uma

¹ Nesta pesquisa todos os nomes de pessoas, grupos, baterias e pessoas jurídicas foram alterados por nomes de fantasia, com exceção do professor Johnson (UCLA), que pediu expressamente que seu nome fosse mantido.

² A rua Abbot Kinney se conecta com *Venice Boulevard*, uma das vias centrais da cidade de Los Angeles em sentido oeste-leste, do centro da cidade até o começo da praia *Venice Beach*. Na junção da rua com o *Boulevard* encontra-se a escola de ensino médio do bairro *Venice*, um ponto turístico de importância, onde foi filmado “*Grease*, nos tempos da brilhantina” (1978, Randal Kleiser). É comum encontrar grupos de turistas em qualquer dia da semana, ou filmagens de vídeos musicais, ou filmes.

apresentação, mas também um ritual de limpeza energética. Dona Cici, uma das mães de santo que dá consultoria espiritual a Luz e outras pessoas da cidade, havia chegado recentemente de Salvador, e graças a sua presença este ritual seria possível. Luz nos encorajou a participar do desfile dizendo que apesar das pessoas da vizinhança desconhecerem o ritual, era importante contribuir ao bem-estar do bairro.

Decidi não participar do desfile, mas o acompanhei ao longo da estrada, tirando fotos e escrevendo detalhes que considere importantes. Entre o público houve vários comentários que me chamaram atenção, por exemplo, estadunidenses perguntando-se de que país seriam estas mulheres e que estavam representando com este desfile. Pensei em responder-lhes que era um desfile do tipo cortejo de baianas, porém lembrei que, segundo as instruções de Luz, o desfile era, também, um ritual de limpeza e uma contribuição ao bairro. Esta experiência me fez pensar no exemplo das piscadelas de Clifford Geertz, das diversas intenções e significados do mesmo ato que observado de maneira simples, não compreendemos. A diferença entre um tique nervoso e um gesto (seja uma piscadela maliciosa ou conspiratória) é “uma partícula de comportamento, um sinal de cultura e – voilá – um gesto” (Geertz, 1989, p.16).

Fora uma espectadora qualquer, este evento seria para mim um desfile, uma atividade cultural entre as tantas oferecidas no festival. Mas, havendo participado da aula, sabia que seria mais que isto e, pelo conhecimento adquirido sobre Candomblé entendia o que significava a presença da mãe de santo, e que era ela que tornava possível a limpeza energética. Refleti sobre os shows, espetáculos e aulas que tinha registrado e os que ainda planejava observar e me perguntei até que ponto estava elucidando as camadas de sentido destes eventos. Perante o pânico de pensar que estava conduzindo uma análise superficial e as nuances que me escapavam, voltei ao pensamento de Geertz, e à determinação de que o objetivo do etnógrafo deve ser determinar a base social das estruturas de significação. Apesar de se tratar-se de “uma multiplicidade de estruturas [...] complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas [o etnógrafo] *tem que, de alguma forma, primeiro aprender e depois apresentar*” (GEERTZ, 1989, p. 19 e 20. Grifo da autora). Em outras palavras, o trabalho de campo, análise e escrita fazem parte da etnografia e, de maneira geral, de um processo de aprendizado. Criar laços sociais, frequentar as aulas, acompanhar

eventos e conversar com os sujeitos envolvidos nestas atividades, tudo fez parte do processo de conhecer e compreender.

O desenho inicial desta pesquisa sobre brasileiros em Los Angeles, Califórnia, foi aprimorado e ajustado ao estágio de um ano realizado na University of California Los Angeles, durante maio de 2015 e maio de 2016. Minha pesquisa busca privilegiar a dimensão cultural, desagregada em espaços e agências, para compreender de que maneira se criam e circulam brasilidades. Inspirada no trabalho de Coimbra de Sá (2011) e Ribeiro (1999), parto da ideia de que grandes eventos públicos (shows, espetáculos, carnavais) têm um impacto significativo nas maneiras em que os imigrantes brasileiros querem, e podem se definir. Estes grandes eventos alimentam, negociam e, por vezes, contrariam imaginários sobre o Brasil, as brasileiras e os brasileiros (PISCITELLI, ASSIS, OLÍVAR, 2011; PISCITELLI, 2007; MALHEIROS E PADILLA, 2014).

Como destaca Jimenez (2010), tratando-se de identidades étnicas, diversos acontecimentos podem ser entendidos como eventos em função da importância atribuída dentro de uma narrativa (por exemplo, o primeiro dia nos Estados Unidos ou a data em que se recebe a cidadania). É possível pensar fora do plano individual, e considerar eventos como o *Brazilian Day* ou uma festa junina, como elementos que estruturam a historicidade de um grupo ou população. Para Jimenez as identidades étnicas são evento-centradas (*event-centered*), organizadas e alimentadas a partir de acontecimentos considerados significativos no plano individual e coletivo. Assim como Bhabha (1990) e Hall (2003), propõe abordar as identidades étnicas como narrativas, histórias coletivas (e sobre uma coletividade) estruturadas a partir de uma seleção e interpretação específicas de determinados eventos, podendo ser estes “[...] pequenos, episódicos, cotidianos. Estes eventos são interpretados, imbuídos de significado, sujeitos a reivindicações sobre até que ponto e como eles definem o grupo [...] um evento é, simultaneamente, passado e presente (JIMENEZ, 2010, p. 23-24. Em inglês no original)³.

³“*Stephen Cornell argues that ‘ethnic categories are categories of collective life stories’ (2000:45) created through the selection, plotting, and interpretation of certain events that are seen as common to the experiences of a group of individuals. Groups select events that may be big or small, episodic or quotidian, historical or ongoing. These events are plotted ‘in casual, sequential, associational, or other ways’ and are linked to a particular ethnic group. Events are then interpreted, imbued with significance, and subject to claims about the extent to which and the way they are plotted define the group [...] it is*

Esta pesquisa constitui um esforço de presenciar, registrar e interpretar eventos a partir desta perspectiva. Produzi dados a partir de observações participantes que foram registradas como descrições em quatro cadernos de campo com o suporte de vídeos e fotos. Adicionalmente utilizo entrevistas em profundidade com diversos agentes, material gráfico distribuído em eventos e diversos depoimentos e fotos compartilhados em redes sociais e páginas *web*. No total, presenciei e registrei 42 eventos em diversos espaços urbanos da cidade e do condado de Los Angeles que se encontram resumidos em tabela no final desta introdução. Busquei considerar a acessibilidade aos espaços (geográfica, por meio de transporte e valor do ingresso), o perfil geral do público e a importância de espaços consagrados a nível nacional e internacional, como *The Music Hall* ou *The Hollywood Bowl*. Como explicarei na próxima sessão, uma das diretrizes da etnografia multi-situada é “acompanhar” as pessoas e as coisas. Assistindo à mesma banda ou cantora, por vezes o mesmo show, em diversos espaços pude perceber que alguns aspectos das apresentações variavam de maneira considerável. Roupas, tempos, músicas (mais populares ou menos conhecidas) eram variações interessantes. Um exemplo claro disto era o uso do português. Sempre subordinado ao inglês, a língua portuguesa era mais presente em eventos com público conformado por amigos e familiares dos artistas, mesmo que não-brasileiros. Entretanto, em outros espaços nos quais seria esperada uma proeminência do português, como no Consulado brasileiro, registrei apenas algumas palavras ou expressões avulsas.

Seguindo Frangella (2013), entendo estes eventos como cenas culturais, espaços sociais organizados em uma hierarquia de importância e consagração. Utilizo como ponto de partida o estudo pioneiro de Ribeiro (1999) em San Francisco, que pensa em cenários. Alguns deles pequenos, que fornecem espaços para afirmar a brasilidade e promover encontros liminares de introdução de pessoas e reafirmação de laços e reconhecimento. Outros são grandes cenários, como os desfiles de samba e o carnaval, que dialogam com outras identificações, populações consideradas diferentes – como latinos e hispânicos – e que dão maior visibilidade à imagem da mulher brasileira e ao carnaval do Rio de Janeiro. Diferentemente de Ribeiro, que busca compreender de que maneira estes eventos e cenários contribuem, ou não, à conformação de

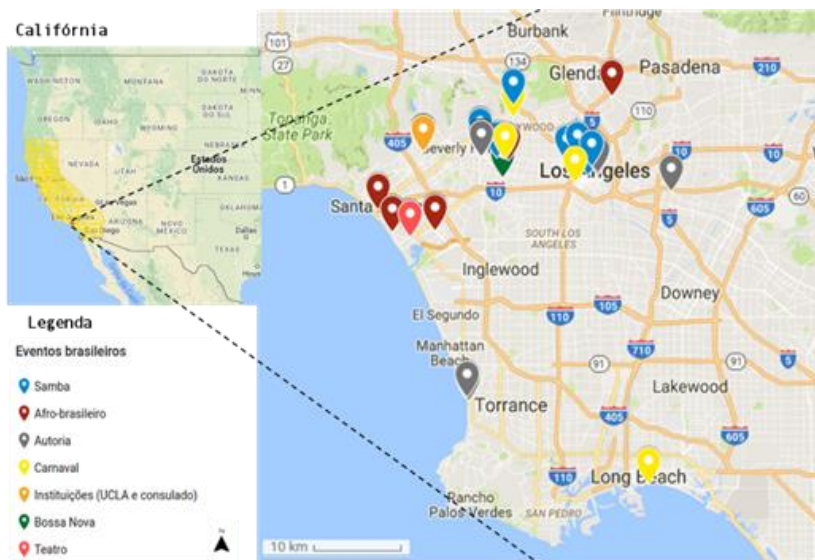
'event-centered' [...] because it is both a past event and a present event". (JIMENEZ, 2010, p. 23-24.

comunidades brasileiras, a noção de cenas coloca uma ênfase maior naquilo que é apresentado e na agência de alguns sujeitos na articulação e escolha de traços culturais. Busco analisar especialmente as maneiras nas quais gênero e raça são performatizados, reforçando e negociando imagens que circulam transnacionalmente (PONTES, 2004).

Nas cenas culturais, brasileiros e não-brasileiros se inserem como mediadores culturais (MENDRAS, 1978), agentes que selecionam, exacerbam e apagam traços que redefinem aquilo que é oferecido como cultura brasileira. Estes atores e *autores* de novas narrativas (AGIER, 2001, p. 18) definem por meio destas diversas brasilidades como formas de ser, sentir e dialogar com outros locais e imaginários (FELDMAN-BLANCO, 1992). As cenas ganham realidade na junção do tempo e do espaço. Os discursos, imagens e práticas que analiso existem temporalmente no espaço reduzido do *show*, da roda de capoeira ou da peça de teatro. A nova apresentação traz a repetência ou modificação, reforça aquilo que é feito ou pode ser uma nova instância de negociação. Algumas destas atividades, e os agentes nelas envolvidos, têm uma história de mais de vinte anos. Há eventos que estruturam temporalidades nos Estados Unidos (festas no feriado de *Labor day*), no Brasil (comemoração da independência e festas juninas) e da migração (aniversários de lojas ou restaurantes, e o *Brazilian day*). Funcionam como marcadores temporais e caracterizam à população brasileira na memória de alguns agentes que, por sua vez, têm um papel central na reconstrução e ressignificação dessa memória como foi observado por Feldman -Bianco (1992) em relação aos portugueses nos Estados Unidos.

Decidi que uma maneira interessante de apresentar a diversidade das localidades na cidade é através do mapa a seguir. Nele é possível localizar a cidade de Los Angeles no estado da Califórnia, na costa leste dos Estados Unidos, e os espetáculos e aulas registradas, divididas em 7 categorias.

Figura 1 - Condado e cidade de Los Angeles, Califórnia. Costa leste, Estados Unidos. Registro de eventos observados.



Fonte: Malha Digital US Census Bureau. Informações da autora. Elaborado por Carla Craice da Silva.

Durante o tempo que passei na cidade de Los Angeles, conheci várias pessoas envolvidas com atividades culturais. Algumas conheci quase que por coincidência, outras contatei por Facebook ou por referência de terceiros. Entrevistei quarenta e um sujeitos, dos quais vinte e oito são mulheres e treze são homens. Dentre meus entrevistados há vinte e oito brasileiros, dos quais cinco possuem o *green card* e vinte e três a cidadania estadunidense. De maneira geral, os brasileiros entrevistados moram em Los Angeles há bastante tempo, mas no grupo de entrevistados há cinco pessoas que chegaram nos últimos seis anos. Entrevistei treze sujeitos estadunidenses, alguns oriundos da América Latina e Europa que migraram quando crianças ou adolescentes. O tempo de residência e status migratório são aspectos que dialogam com questões de identidade, projetos migratórios e expectativas temporais (SALES, 1999). Busquei considerar estas questões na interação com outras dimensões – como gênero, raça, experiências de segregação ou sucesso – ao longo dos próximos capítulos. No final desta introdução

apresento sinteticamente algumas informações básicas dos meus entrevistados numa tabela, destacando que gênero e raça foram registrados a partir de auto-identificação, e que considero mais de uma nacionalidade, sendo a naturalidade a primeira.

Em relação ao pertencimento à classe social, resultou mais difícil definir de maneira certa. Por um lado, existe a problemática da frequente queda de classe social após a migração, analisada por Margolis (2008), Sales, (1999) e Assis (2011). Por outro lado, nos Estados Unidos podemos dizer que existe outra “linguagem” e “critérios” para o pertencimento de classe, expressados em consumos, práticas e, especialmente, o valor e uso do tempo. Perante esta queda de classe social, há uma revalorização do trabalho braçal e doméstico (MARGOLIS, 2008) e construções valorativas em relação a um trabalho bem feito (SALES, 1999; MARTES, 2003). Apesar de me sentir constrangida no começo, descobri que perguntar sobre renda e dinheiro não era tão incomodo quanto imaginava. Como destaca Oliven (in SILVA, 2011) a relação com o dinheiro e as maneiras de falar sobre ele são diferentes nos Estados Unidos e no Brasil⁴, sendo um tema de conversa mais acessível no primeiro país. Assim, perguntei sobre a renda (individual e familiar; os empregos; se eram proprietários ou inquilinos; ou bairro onde residiam, e adicionava outras informações surgidas durante as conversas, como por exemplo se a pessoa fez faculdade nos Estados Unidos ou se viajava com frequência.

Os entrevistados e entrevistadas foram selecionados por estarem relacionados a diversas atividades culturais brasileiras, como shows de samba ou bandas de forró. Estes agentes são cantoras, artistas plásticos, atrizes, instrutores de capoeira, professoras e professores de danças afro-brasileiras, produtoras culturais e organizadoras de festivais de cinema. Decidi realizar as entrevistas alguns meses depois de haver começado as observações, o que me deu flexibilidade na escolha dos sujeitos, repetir encontros, redefinir os tópicos e aprofundar em comentários, práticas ou acontecimentos registrados durante as apresentações (HALLOW, 2016). Um exemplo que acredito ilustrar isto – e que será trabalhado no capítulo 3 – foi durante um desfile de uma bateria com sambistas, na praia *Venice*. Durante esta apresentação, um homem estadunidense no público se aproximou e colocou dinheiro no

⁴ Diferentemente da percepção “suja” e corrupta do dinheiro no Brasil, em outros países, como nos Estados Unidos e, o caso de Silva a República de Irlanda, o dinheiro é percebido como limpo, relacionado ao esforço e o trabalho bom (SILVA, 2011, p. 240)

biquíni de uma das sambistas. Esta experiência me forneceu um tópico importante para as entrevistas com as mulheres dedicadas ao samba, e me fez entender que estas situações referem expectativas do público, estereótipos, relações de poder, políticas do corpo e regras.

Neste ponto devo esclarecer que as entrevistas foram realizadas em português e inglês. Em conformidade com as normas da ABNT, todos os trechos estão colocados no corpo do texto em português e, aqueles extraídos de diálogos em inglês, têm a versão original em nota de rodapé. Precisamente por ter realizado as entrevistas após alguns meses de observações, já sabia quem era brasileiro e quem não, o que me permitia escolher o idioma que usaria para entrar em contato. Antes de começar a entrevista eu explicitava que poderia ser falada qualquer língua desejada, que o importante era ficar à vontade. Houveram casos de brasileiras e brasileiros que decidiram fazer a entrevista na íntegra, ou grande parte, em inglês, e houveram casos de não-brasileiros que fizeram questão de falar em português. Os últimos, curiosamente, eram pessoas latino-americanas que migraram para os Estados Unidos, e Duda, um brasileiro nascido neste país que morou uns anos no Brasil, quando criança. Entretanto, foi muito comum a utilização de termos em inglês em diversos momentos, sendo frequentemente palavras que se referiam ao mundo do trabalho. Na medida do possível tentei respeitar esta maneira de navegar entre duas línguas nas narrativas dos entrevistados e entrevistadas, sendo um elemento muitas vezes utilizado para demonstrar a integração social, o profissionalismo e a construção identitária.

Tive facilidade em participar de quase todas as atividades registradas. No caso dos espetáculos no Consulado brasileiro era suficiente enviar um e-mail para reservar vagas e fazer parte do *newsletter*. Nos festivais de cinema, trabalhar como voluntária abriu as portas para fazer parte das sessões e circular pelos espaços. Parte da oferta de samba e capoeira são as aulas e workshops avulsos, que requerem registrar o nome e pagar quinze ou vinte dólares, o que também facilitou meu ingresso a estes espaços. As dificuldades surgiram em uma atividade específica: as aulas de danças Orixás. Apesar de serem aulas abertas com o mesmo valor que as outras – em média vinte dólares – nesta atividade, eu me senti uma estrangeira nos termos simmelianos. O problema não era não ser brasileira, ou ser ignorante em relação às danças Orixás, o obstáculo era não ser parte do grupo constante que sempre participa desta atividade. Como mencionei previamente, estas aulas funcionam sem orientações expressas, “em

silêncio”, o que dificulta a integração dos novos estudantes (ver capítulo 5).

Com o passar do tempo, comecei a criar laços de amizade com os entrevistados e entrevistadas, a quem assisti em projetos e eventos, almocei nas suas casas, conheci seus filhos, ajudei com informações sobre a universidade, entre outras coisas. Foram eles e elas que chamaram minha atenção para as múltiplas maneiras em que a raça contribui com nossa experiência como estrangeiros nos Estados Unidos. Apesar de conhecer e explorar a vantagem da língua na minha vida cotidiana, especialmente pelo uso do espanhol, algumas entrevistadas brasileiras me lembravam da (minha) facilidade de ser branca neste país. Expressões como “tá, mas você é branca” ou “mas você parece americana” recordavam-me o quão positivo pode ser “parecer” estadunidense ou a confusão que gerava minha identificação como latina e argentina. Nem a raça, nem a nacionalidade foram obstáculos para cursar aulas, pedir entrevistas, perguntar, aprender ou me interessar pela cultura brasileira. Talvez isto tenha a ver com o fato de eu mencionar que morei no Brasil, que tinha escolhido migrar para este país; ou por ser argentina, que insinua uma proximidade. Já que me apresentava como pesquisadora com base na UCLA, vários entrevistados agradeceram o interesse na *sua* cultura e, quem tinha vínculos com a universidade, sempre fazia questão de mencioná-los e reconhecer a importância da pesquisa.

Como já mencionei, meu objetivo neste trabalho foi compreender *que tipo de identificações são construídas, disputadas e negociadas em torno à cultura brasileira no contexto da migração na cidade de Los Angeles*. Existem definições e critérios de pertencimento baseados na raça, gênero, identidades locais, sucesso econômico, nicho de trabalho, entre outros. Estas identificações são geradas, negociadas e disputadas na realização de atividades culturais que vendem e promovem cultura(s) brasileira(s). Ao mesmo tempo que reproduzem ideais sobre estas identificações, criam-se valorações positivas e negativas, negociam-se estigmas e atualizam-se imagens.

Esta tese foi organizada por quatro questões principais que correspondem aos quatro capítulos propostos. Minha primeira pergunta foi *de que sujeitos e espaços estamos falando?* As cenas culturais de Los Angeles são atravessadas por diversos discursos que operacionalizam brasilidades em espaços e momentos específicos. Busco no capítulo 2 descrever e caracterizar estes espaços e agentes, identifica-los a partir das trajetórias migratórias, das atividades que

atualmente desenvolvem em Los Angeles e dialogar com dois espaços institucionais. O Consulado brasileiro ganha importância por apresentar e reproduzir narrativas oficiais de cultura brasileira, ao mesmo tempo que fornece um espaço físico para shows e outorga reconhecimento quando convida artistas e bandas a tocar. Considerei também o Centro de Estudos Brasileiros da UCLA, que por meio de um ciclo de cinema, palestras e workshops se coloca como uma voz autorizada no espaço da cidade.

A segunda pergunta indaga sobre *o impacto das relações de gênero no acesso, possibilidade e sucesso em algumas atividades culturais*. Desta forma, no capítulo 3 aprofundo na divisão e organização do trabalho; critérios que associam às mulheres e homens a determinadas ocupações e a influência da estética e da imagem da mulher brasileira nas experiências de algumas entrevistadas. Aspectos como negociação de estereótipos, a estética como capital cultural, as políticas do corpo e as relações de poder me permitem analisar de que maneira o gênero é performatizado e influenciado no espaço do samba.

O quarto capítulo busca examinar *como os nichos econômicos foram construídos e são atualizados, trabalhando nas hierarquizações internas que se referem à nacionalidade, raça e trajetória*. Destaco formas específicas de ativar vantagens étnicas, recursos de classe e mobilidades transnacionais na interação de alguns agentes. Antes de avançar ao último capítulo, ofereço uma discussão sobre identidade étnica, alteridade, critérios e valorizações a partir das reflexões realizadas nos capítulos 3 e 4.

O quinto e último capítulo surgiu por uma pergunta, aparentemente, simples: *que “Brasis” estão sendo representados?* Analiso narrativas e histórias colocadas como legítimas sobre a cultura brasileira a partir da seleção de traços culturais específicos e da agência de mediadores culturais (MENDRAS, 1979). Nomes, regiões, gentílicos e silêncios articulam-se em um processo de patrimonialização da cultura brasileira como produto de uma experiência e memória coletiva, o que fala sobre e em nome do Brasil (VELOSO, 2006). As considerações finais deste trabalho resgatam reflexões sobre gênero e raça; circulações transnacionais; contribuições sobre o papel “do outro” nos jogos identitários, definindo critérios de pertencimento, limites e barreiras (ELIAS, SCOTSON, 2000) a partir de identificações múltiplas e diversas (HALL, 2003; AGIER, 2001; WIMMER, 2008)

1.1 Pessoas, locais e culturas viajantes: uma etnografia multi-situada em Los Angeles.

Por tratar-se de um trabalho etnográfico, a produção de dados, a análise e escrita foram atividades intimamente imbricadas, funcionando não como estágios, senão como áreas pelas quais transitava recursivamente. Tentei guiar meu trabalho pelas considerações de Hallow (2016), dividindo as informações em dados externos (informações públicas, imprensa étnica e entrevistas) e internos (registros detalhados que integrem impressões e sensações minhas). Os registros buscavam incluir: i) conteúdos culturais específicos que, por serem comoditizados são escolhidos para ser compartilhados, ensinados e transmitidos, prestando especial atenção ao que é dito e ao que é silenciado; ii) as maneiras pelas quais a informação é transmitida (linguagem corporal, vestimentas, risadas, gritos, movimentos) e iii) as práticas sociais e modalidades específicas, consideradas como apropriadas (por vezes únicas ou exclusivas) para a transmissão de determinados conteúdos culturais⁵. Assim, tratava de descrever em detalhe o que acontecia e, ao mesmo tempo, o que isto me provocava como espectadora ou aluna, as coisas que me surpreendiam e que desafiavam minhas expectativas.

Este registro detalhado, sua releitura e análise, me permitiram refletir sobre duas questões centrais. Por um lado, entender que eu também sou portadora de imagens pré-estabelecidas sobre o Brasil, as brasileiras e os brasileiros, influenciadas pela minha trajetória migratória e minha familiaridade com uma região do Brasil. Por outro lado, me permitiu compreender a importância das entrevistas como discursos de especialistas, narrativas sobre experiências excepcionais (HALLOW, 2016). Meus entrevistados possuem um conhecimento específico sobre a interação com o público, a mediação cultural e a comoditização cultural. A proposta da etnografia multi-situada, é considerar os entrevistados como sujeitos ativos, produtores de conhecimento e significado (MARCUS, 2011, p. 19 e nota 2). Para além da imagem do nativo e/ou

⁵ “*Internal exegeses tells the ethnographer what kind of information is being circulated, namely what constitutes a point of interest and is worth communicating by the members of a given culture. Second [...] reveals how the information is spontaneously communicated, namely the degree of diversity in terms of modes of expressions (speech, body postures, singing), registers (ironic, facetious, formal, etc) or emotional intensity and modalities (sadness, irritation, joy, jubilation, etc)*” (HALLOW, 2016, p. 17)

informante, retomo a categoria *para-etnógrafos* desta abordagem para pensar nas minhas entrevistadas e entrevistados como sujeitos com os quais e dos quais aprendi, fazendo com que a etnografia seja um “produto conjunto, o resultado de um encontro” (CLIFFORD, 2011, p. 76).

Junto, e graças, a estas pessoas aprendi, por um lado, sobre processos de comoditização e manipulação de bens culturais, sua circulação transnacional, espaços culturais consagrados e disputas. Por outro lado, e o que foi extremamente necessário, conheci a(s) cultura(s) brasileira(s): letras de forró, história do samba, rituais sagrados do Candomblé, porque o malandro se veste de branco, os nomes dos Orixás, músicas tradicionais infantis brasileiras, sobre compositores brasileiros, conflitos entre músicos famosos, anedotas sobre Maria Bonita e Lampião, entre muitas outras informações. Para poder compreender a invocação e o apelo a determinados nomes, termos, regiões e estilos musicais, precisava incorporar as referências utilizadas pelos meus entrevistados, compartilhar com eles os mesmos códigos.

Simultaneamente à bibliografia consultada, estes sujeitos foram importantes fontes de informação sobre a complexidade dos imaginários estabelecidos sobre o Brasil no exterior. A categoria de mediadores culturais refere-se especialmente à capacidade de construir pontes entre contextos culturais diferentes (MENDRAS, 1978). Estes indivíduos reconhecem imaginários (de gênero, coloniais, do exótico), os exploram, negociam, interpelam, a partir de sua posição de interlocutores válidos (MACHADO, 2008; FELDAN-BIANCO, 1992). Como estabelece Clifford (1997), num mundo onde os intercâmbios culturais são de caráter global, os informantes não podem ser reduzidos a um tipo cultural. Se partimos do pressuposto que as culturas viajam e se movimentam (*traveling cultures*), devemos considerar os sujeitos como viajantes, pessoas com um conhecimento valioso e singular a partir das suas próprias experiências, e da bagagem cultural que “carregam”, negociam e atualizam. Se assumimos o compromisso de desconstruir as migrações como movimentos econômicos “compulsórios”, devemos então, literalmente, ouvir as mais diversas histórias dos mais diversos viajantes⁶.

A proposta de uma etnografia multi-situada me auxiliou no desafio de entender as diversas circulações transnacionais, como as

⁶ Para aprofundar-se nesta discussão recomenda-se o livro “*Routes. Travel and translation in the late twentieth century*” de James Clifford. Especialmente o capítulo *Traveling cultures*, em CLIFFORD, James. 1997

culturas viajam (MARCUS, 1995; COLEMAN, HELLERMANN; CLIFFORD, 1997). A partir da crítica da equalização de lugares físicos com culturas definidas, base da tradição etnográfica malinovskiana (GUPTA E FERGUNSON, 2001); esta proposta evidencia a necessidade de uma epistemologia e metodologia diferente quando se trata de pesquisar a circulação de significados culturais, objetos e identidades. Afirma-se que determinados fenômenos exigem que entendamos suas existências através de uma continuidade de espaços e momentos não lineares⁷. Contrário à hipostatização da globalização, deve-se considerar que inclusive as “[...] realidades locais são produzidas noutro lugar através de agências e relações dispersas, gerando um imaginário multi-situado” (MARCUS, 2011, p. 20. Em inglês no original⁸). Entendendo a denominação multi-situada como multi-localizada podemos pensar os locais não como referências geográficas, senão como espaços sociais distantes no espaço e no tempo, mas conectados por sujeitos, narrativas e sentidos. Trata-se de uma etnografia multi-situada porque refere-se a diversos “Brasis” que estão sendo descritos, evocados, construídos em função daquilo que é apresentado, ao mesmo tempo que é multi-situada porque analisam-se diferentes espaços sociais que, no interior do tecido urbano da cidade, contribuem a uma hierarquia de eventos, agentes e narrativas.

Existem descrições e evocações diversas nos discursos que estruturam os eventos, construções simbólicas ancoradas na junção do tempo e do espaço. O Rio de Janeiro não é uma cidade, é um lugar de sonhos; um espaço de festa; é o Carnaval; é Ipanema; é a cidade de Tom Jobim e o lugar onde os não-brasileiros podem sentir o que é ser brasileiro. Salvador é a reminiscência da escravidão; é o que permaneceu da África; é um terreiro; um espaço sagrado; onde é possível uma “imersão cultural” que permite sentir e entender o mundo de maneira diferente. Cidades, regiões, bairros, terreiros existem em diferentes momentos do tempo. O *show* do Malandro, por exemplo, remete ao Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940, enquanto a bossa nova

⁷ “[...] simultaneous reference to two (or more) significant locales being physically remote, biographically displaced from one another, and still potentially connected, to a degree, by migrants’ transnational ties” (Boccagni 2010: 4).

⁸ “[...] the perception that local realities are produced elsewhere through dispersed relations and agencies, generating a multi-sited imaginary that is practical for the subject and that is a found design of a mobile ethnography” (MARCUS, 2011, p. 20)

descreve Ipanema dos anos 1950 e o forró fala do Sertão em épocas de seca, do sofrimento e da vida dura.

As conexões dos espetáculos ou aulas com diversos locais são também corporificadas, o conhecimento que os agentes aprendem no Brasil é “trazido” e expressado no corpo, na maneira de dançar, de tocar e em experiências sensoriais e religiosas. A estada no Brasil é uma das mais valiosas estratégias dos não-brasileiros para legitimar sua posição no campo da cultura brasileira em Los Angeles. A circulação transnacional é constituída de símbolos, conhecimentos e pessoais que viajam a destinos específicos para aprender música e dança. A legitimidade de uma trajetória depende em parte da correspondência do lugar com aquilo que se aprende, sendo samba no Rio de Janeiro, danças Orixás e capoeira em Salvador, maracatu em Recife e forró no norte do Brasil. Brasileiras e brasileiros também se movimentam transnacionalmente para reforçar e atualizar sua brasilidade, participando de carnavais, fazendo aulas, comprando fantasias e penas, ou instrumentos musicais. Trata-se de um capital simbólico corporificado, que se traz incorporado e que se oferece em formas de novos shows ou novas aulas em Los Angeles.

Pela expressão “seguindo as pessoas, seguindo as coisas” (*follow the people, follow the things*), Marcus propõe realizar etnografias que concebam o pertencimento múltiplo do fenômeno estudado, entendendo que isto refere-se a padrões culturais e de sentido que dependem de e se ativam segundo os contextos (AMELINA, 2010). Isto pode ser realizado por meio do acompanhamento de uma pessoa ou objeto transitando por diversos lugares; ou, por meio de uma análise, desagregar uma identidade como resultado de uma circulação local, nacional ou transnacional (GARCIA CANCLINI, 2001; AGIER, 2001). A partir de uma perspectiva que incorpora fluxos globais e busca compreender a circulação e o pertencimento transnacional, a análise sobre a(s) cultura(s) permite abordar os processos de (trans)formação de configurações simbólicas e da criação de diversos universos de significado (BRAH, 1996, p. 232). Uma prática realizada num contexto cultural diferente do original, como uma roda de capoeira, pode ter diversos significados, em diferentes esferas, para o mesmo agente, sem criar conflito (AMELINA, 2010)

Brah (1996) afirma que quando pesquisamos identidades devemos considerar não só seu caráter cambiante e fluído (HALL, 2003; AGIER, 2001), senão também a multiplicidade de posições que constituem o sujeito e suas relações sociais. Isto requer desenvolver uma

abordagem interseccional (ANTHIAS, 2012; BRAH; PHOENIX, 2004). Como tentarei demonstrar ao longo deste trabalho, as experiências, trajetórias, vantagens e desvantagens nos nichos econômicos variam segundo gênero, raça, idade e classe social. Ideias e expectativas sobre sensualidade, sexualidade, dedicação ao trabalho, conhecimento musical, graça para dançar e atitudes pessoais dependem destas dimensões mencionadas. Trata-se de entender a interação destes fatores em contextos específicos, temporal e espacialmente definidos. A maneira através da qual gênero é performatizado num *show* de samba, por exemplo, deve ser entendido em função da raça e da estética corporal, o que permite explicar hierarquizações no interior deste nicho econômico por vezes inversas às estabelecidas no Brasil.

Pensar fenômenos migratórios de maneira interseccional exige que consideremos a organização geopolítica e cultural de países, regiões e hemisférios. Uma geografia que define gênero, atitudes e maneiras de ser (PISCITELLI, ASSIS, OLIVERA, 2011; MAHLER; PESSAR, 2006) funciona transferindo aos sujeitos características atribuídas a países a partir de passados coloniais (ANTHIAS, 2012; FREIRE-MEDEIROS, 2005) que satisfazem determinados desejos e demandas (MACHADO, 2008). Mulheres brasileiras não-brancas frequentemente reportam experiências negativas na sua vida cotidiana, na interação com homens ou na busca de emprego, porém são privilegiadas em nichos econômicos, como os *shows* de samba que evocam a imagem da mulata. Ao contrário, valorizações culturais positivas nos Estados Unidos (principalmente de capoeira e samba) influenciam as percepções que alguns brasileiros têm de si mesmos e do seu país, e acabam por revalorizar e incluir determinadas práticas antes rejeitadas como parte da sua identidade. Novos elementos entram em cena, como as possibilidades de se aproximar de identificações como latina/o, negra/o a partir de um paradigma racial próprio dos Estados Unidos (MALLOW, 2003)

1.2 RECONSTRUINDO UM FLUXO MIGRATÓRIO: BRASILEIROS NOS ESTADOS UNIDOS

Existe uma produção científica significativa sobre a migração de brasileiros aos Estados Unidos, principalmente na região de Boston, um destino estabelecido desde 1980 (REIS E SALES, 1999; ASSIS, 2002, 2011; ASSUNÇÃO, 2011). Framingham (SALES, 1999), e o estado de Massachusetts de maneira geral, também são referências geográficas estudadas (MARTES, 1999; MELO DE JESUS, 2003).

Nova Iorque foi talvez uma das primeiras cidades a ser investigada a partir da pesquisa de Maxine Margolis, *Little Brazil*, em 1994, e analisada recentemente por Coimbra de Sá (2011). Outros espaços foram estudados de maneira menos extensiva, como San Francisco (RIBEIRO, 1999; VIEIRA, 2008), Flórida (CAPUANO DE OLIVEIRA, 2003; RESENDE, 2003), Connecticut (MENEZES, 2003) e Newark (RAMOS-ZAYAS, 2008), Los Angeles e Chicago (BESERRA, 2005; 2012). A maioria destes estudos concentra-se em sujeitos que se inserem em empregos de baixa renda e nível educativo, apesar de muitos deles serem altamente qualificados.

O ministério das Relações Exteriores considera que atualmente há entre 2 a 3,7 milhões de brasileiros no exterior (OLIVEIRA, 2013) e as estimativas Itamaraty⁹ são de quase um 1,5 milhão de brasileiros nos Estados Unidos dos quais 75mil residem na cidade de Los Angeles. O Censo de 2010 incluiu uma série de perguntas para tentar estimar a quantidade de brasileiros que migraram do país¹⁰. Apesar das limitações desta estratégia, algumas conclusões a serem destacadas referem à centralidade dos Estados Unidos como principal destino de migração (representando o 23,8% do total de pessoas que migraram), a principal concentração de imigrantes é na faixa etária de 15-59 anos e observa-se uma maioria de mulheres em todos os grupos de idade (OLIVEIRA, 2013, p. 203).

Em julho de 2016, Zong e Batalova publicaram no *Spotlight* do *Migration Policy Institute* (doravante MPI) novos dados sobre a população brasileira nos Estados Unidos¹¹, oferecendo algumas

⁹ Segundo as estimativas para 2015 do Itamaraty, há 1.410.000 brasileiros nos Estados Unidos, e 105.000 em Los Angeles, segundo o Consulado Brasileiro. Disponível em: <http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades/Estimativas%20RCN%202015%20-%20Atualizado.pdf> consultado em 24 de julho de 2017.

¹⁰ “Numa tentativa de mensurar o volume de brasileiros residindo no exterior, o IBGE, de forma inédita, introduziu no Censo Demográfico 2010 um bloco de perguntas sobre a emigração internacional que foi investigado em todos os domicílios brasileiros. A ideia que prevaleceu foi a de perguntar se naquele domicílio alguém que residiu ali estava vivendo no exterior em 31/07/2010. Caso a resposta fosse afirmativa, indagava-se sobre: nome, sexo, ano de nascimento, ano da última partida e país de residência em 31 de julho de 2010” (OLIVEIRA, 2013, p. 201).

¹¹ <http://www.migrationpolicy.org/article/brazilian-immigrants-united-states> consultado em 14 de maio de 2017.

considerações em relação ao histórico deste fluxo. Como as autoras utilizaram o censo estadunidense, é possível observar diferenças consideráveis em relação aos números mencionados previamente. O MPI estima 336.000 brasileiros neste país no ano 2014, dos quais entre um terço e um quinto podem ser residentes indocumentados ou irregulares. Comparados com o perfil geral da população imigrante, a população brasileira é mais jovem (89% do total entre as idades de 18-64 anos); apresenta uma menor quantidade de indivíduos pobres e, de maneira geral, possui um nível educativo maior.

Segundo Zong e Batalova (2016), 38% dos brasileiros de 25 anos ou mais possui diploma universitário (sem distinguir se foi validado do Brasil ou obtido nos Estados Unidos), porém isto não parece ter impacto nos tipos de empregos mais frequentes. O nível educativo superior se traduz no percentual dos que falam inglês, que excede à média de imigrantes com LEP (*Limited English Proficiente*). Considerando a concentração destes imigrantes na idade de trabalho, 71% das brasileiras e brasileiros (idade 16 anos ou mais) participam da força de trabalho, característica que também supera a média da população imigrante geral dos Estados Unidos (66%). Os imigrantes brasileiros apresentam uma tendência maior a serem empregados no setor de negócios, recursos humanos e gestão, ciências e artes (34%); seguido pelo setor de serviços (28%) e, em terceiro lugar, vendas (15%).

Comparei estes dados com minha própria consulta ao Censo estadunidense, e com as estimativas para o ano de 2015 do *American Community Service* (doravante ACS)¹². Encontrei informação disponível sobre a população brasileira em relação ao total do país, Flórida e Massachusetts. A população feminina representa 53,8% a nível nacional, 55,5% na Flórida e 48,7% em Massachusetts, enquanto os homens comportam 46,2%, 44,5% e 51,3% respectivamente. A população em idade de trabalho também apresenta percentuais semelhantes ao estudo citado: 66,4% no país, 69,7% na Florida e 64,9% em Massachusetts. É possível observar que as mulheres comportam mais da metade nos dois intervalos etários definidos pelo censo como idade de trabalho. Entre 18 a 34 anos, as mulheres representam 50,9% a nível nacional, 50,8% na Flórida e 51,8% em Massachusetts, sendo os homens 49,1% nacional; 49,2% para o primeiro estado e 48,2% para o segundo. Na faixa entre 35 e 64 anos, corresponde às mulheres 58,1%

¹² Busca realizada por American Fact Finder: https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?pid=ACS_15_1YR_S0201&prodType=table Acessado em 14 de Maio de 2017.

nacional, 59,7% na Flórida e 48,6% em Massachusetts, e aos homens 41,9%, 40,3% e 51,4% nos respectivos níveis.

A nível nacional, dos 72,2% de brasileiros na força de trabalho, 67,9% estão empregados, e a maioria concentra-se no setor de serviços (31%), seguido do setor de negócios, gestão, ciências e artes (30%). As mulheres apresentam uma maioria em serviços (44,8%) e no setor de negócios (31,4%); enquanto os homens são maioria no setor de negócios, gestão, ciências e artes (28,9%) e no setor de construção civil e recursos naturais (25,5%). Em relação ao vínculo empregatício, o tipo empregado privado e assalariado representa 74% do total para o país e o trabalhador autônomo comporta 18,7%. A variável “vínculo empregatício” exibe na Flórida 78,7% de empregados privados e assalariados, enquanto Massachusetts conta com 72,8%. A categoria “trabalhadores autônomos” no primeiro estado comporta 16,9% em comparação com o segundo estado, que exibe 24,1%.

Grande parte destes dados se corresponde com pesquisas prévias sobre imigrantes brasileiros nos Estados Unidos, como as mencionadas no primeiro parágrafo desta subseção. Acredito importante destacar que há tópicos e dinâmicas que demonstram a excepcionalidade do fluxo migratório de brasileiros e brasileiras para os Estados Unidos em termos históricos e ocupacionais. Um dos mais importantes é o caso da presença de mulheres brasileiras na faxina¹³ na região de Boston e Framingham. Diversas pesquisas sobre esta ocupação permitiram construir análises sobre o funcionamento de redes sociais, mecanismos transnacionais de migração, solidariedade étnica¹⁴ e atribuições de gênero no mercado de trabalho (MARTES, 2000, FLEISCHER, 2001, ASSIS, 2011; MARTES E FAZITO, 2010). A faxina permite às mulheres uma inserção ocupacional geralmente rápida, capacidade de crescimento ao longo do tempo e sistemas de treinamento para aquelas que ingressam nesta atividade. Ao mesmo tempo é um nicho de

¹³ Para um estudo detalhado sobre o tema recomenda-se JESUS, Sonia Melo de. Protagonistas de um Brasil imaginário: faxineiras brasileiras em Boston. In: **Fronteiras cruzadas: etnicidade, gênero e redes sociais**. MARTES, Ana Cristina; FLEISCHER, Soraya (Orgs.). São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 99-115.

¹⁴ Para uma análise deste tópico recomenda-se MARTES, Ana Cristina Braga; FAZITO, Dimitri. Solidarity and social networks – Economic sociology of international migration and the Brazilian case. **Economic Sociology - The European electronic newsletter**, v. 11, n 3, p. 43 – 53, 2010.

mercado informal, ao qual podem acessar em condição migratória irregular, e fornece vantagens econômicas inclusive superiores às disponíveis para os homens (ASSIS, 2011, p. 266). Este é um exemplo extremamente interessante para analisar as possíveis transformações nas relações e atributos de gênero no contexto da migração e formas específicas de economia étnica e solidariedade.

1.3 BRASILEIROS E EMPREENDEDORISMO ÉTNICO

Uma das principais autoras na área de empreendedorismo étnico brasileiro é Ana Cristina Braga Martes, que trabalha com associativismo religioso, capital social e redes (MARTES; RODRIGUEZ, 2004) na região da grande Boston. Em diversas publicações, Martes destaca a importância da filiação religiosa, assim como a venda de postos de trabalho a partir da noção de solidariedade étnica de mulheres no nicho da faxina em Massachusetts. Em vez de focar na diferenciação de economia formal e informal (LIGHT; GOLD, 2000), Martes destaca mecanismos sociais e simbólicos que regulam o mercado da faxina entre as brasileiras e os critérios que transformam um emprego de baixa estima social num status simbólico e de empoderamento.

Padilla (2008) oferece um estudo sobre imigrantes brasileiras e empreendedorismo em Portugal a partir das características sociais, econômicas e históricas deste fluxo migratório. Esta autora articula imaginários coloniais, ideologias de gênero e contextos nacionais para explicar como a autonomia econômica das imigrantes gera sentimentos de independência e empoderamento (PADILLA, 2008, p. 204 e 206). Malheiros e Padilla (2014) investigam brasileiras na indústria da beleza em Portugal, focando no estigma e na mobilização do corpo como capital. Discutindo sobre recursos de classe, étnicos e de gênero; os autores inovam na incorporação do corpo como capital simbólico que se torna uma vantagem no nicho econômico dos salões de beleza. O uso estratégico do corpo e a negociação de ideias pré-estabelecidas sobre brasileiras permitem neutralizar alguns elementos negativos com os quais estas imigrantes devem lidar diariamente.

Em relação a brasileiros inseridos em atividades de cunho cultural, como as definidas nesta pesquisa, os trabalhos são escassos tendo como uma principal referência a pesquisa de Ribeiro (1999) em San Francisco. Este estudo abriu o leque empírico para a observação de questões ligadas à apresentação e performatização da cultura brasileira, seguido por estudos como a tese de Coimbra de Sá (2011) sobre espetáculos culturais em Nova Iorque e Frangella (2013) sobre afro-brasileiros em

Londres. Uma das vantagens da pesquisa de Ribeiro, é pensar *a ligação entre a apresentação da cultura brasileira na esfera pública e sua capacidade para definir brasilidades, em termos de imagens e sentidos compartilhados e próprios dos brasileiros como base de uma identidade étnica*. Esta perspectiva incorpora “o outro”, na sua diferença e no seu olhar. Ou seja, refleti de que maneira a performance da cultura brasileira é vista e entendida pelos não-brasileiros.

Como já mencionei, Ribeiro trabalha com o termo “cenários”, considerando festas privadas e encontros íntimos (tipo jantares); bares, restaurantes e *night clubs* (como principal espaço da música, dança, bebida e comida); templos religiosos; as festas de São João e campeonatos de futebol (Ribeiro, 1999, p. 47-54). Os grandes cenários em particular exibem a confluência de datas importantes na história brasileira e da migração, como a independência brasileira, festas de Carnaval, samba nas ruas e o *Brazilian Day*.

Coimbra de Sá (2011, p. 125) trabalha também com esta relação entre a apresentação da esfera pública e sua influência na identidade étnica no caso de trabalhadores culturais na cidade de Nova Iorque. Assim como Assis (2007), a autora conclui que a maioria destes trabalhadores se descobrem étnicos nos Estados Unidos, pintores, músicos e roteiristas passam a ser pintores, músicos e roteiristas *brasileiros* no mercado cultural da cidade. Isto dificulta algumas oportunidades de trabalho altamente cobiçadas, enquanto possibilita outras a partir da vantagem étnica. Em outras palavras, a inserção laboral responde em grande parte à identificação imposta pela sociedade estadunidense que, no processo migratório, impacta nas maneiras de auto-identificação. Coimbra de Sá analisa cuidadosamente o *Brazilian Day*, importante pela sua história (realizado há vinte e cinco anos) e organização em Nova Iorque. A autora analisa tensões e negociações entre trabalhadores culturais e este evento tão privilegiado e congregante, traduzidas no uso do espaço, tempos, ordem de apresentação, imagens do Brasil, tipos de danças, entre outras.

Alguns estudos sobre samba como atividade cultural e econômica foram realizados por Beserra na cidade de Chicago (2011, 2012, 2014). A autora explora de que maneira o samba é apresentado em bares e *night clubs*, destacando a necessidade dos brasileiros de criar novos espaços de sociabilidade e as negociações com ideais homogeneizantes de América Latina. Alguns elementos que discutirei ao longo da minha pesquisa são levantados por Beserra, entre eles: i) os processos de profissionalização como fator significativo do sucesso econômico dos

artistas; ii) músicos e dançarinos que buscam espaços reconhecidos e estabelecidos (como restaurantes brasileiros); iii) as negociações raciais entre brasileiros e a manipulação de ideias pré-estabelecidas sobre o Brasil; iv) brasileiras e brasileiros que entram no mercado do samba pelo entendimento de que sua origem pode vir a ser uma vantagem étnica.

Apesar da tese de doutorado de Beserra (2005) ter sido realizada em Los Angeles esta autora não trabalha atividades culturais especialmente, porém, oferece um capítulo que analisa duas edições do Carnaval no Hollywood Palladium, um evento destacado durante a década de 1990 e que teve sua última edição no ano de 2001. A justificativa da minha pesquisa tem a ver com esta carência de informações, no sentido da posição estratégica destes mediadores culturais na reconstrução dos “Brasis” num contexto transnacional. Isto é consequência não somente das suas posições, senão também porque Los Angeles se caracteriza por um mercado extremamente etnicizado, com demandas por bens culturais marcadas por noções de autenticidade (CURRID; WILLIAMS, 2010). Trata-se de uma cidade global com economias étnicas de enclave de longa data, marcada por grandes fluxos migratórios que disponibilizam mão de obra “trazida” do país de origem que representa uma vantagem étnica em diversos aspectos¹⁵ (ABRAHAMSON, 2004). Segundo Agier (2001, p. 22) as cidades são os lugares por excelência para os mediadores culturais como autores de novas narrativas, por serem espaços caracterizados pela multiculturalidade, o surgimento de novas etnicidades e sua articulação em termos identitários, políticos e econômicos.

É no diálogo com estes trabalhos que desenhei grande parte da minha pesquisa e redefini minhas escolhas metodológicas. Avaliar as limitações e vantagens da literatura sobre a migração de brasileiros no mundo é um compromisso com o corpo de conhecimento já produzido. Apesar de haver elementos em comum com trabalhos anteriores, o caso de Los Angeles exibiu variações significativas explicadas em grande

¹⁵ Por um lado, podemos pensar que ter a disponibilidade de mulheres brasileiras para um *show* de samba, ou de homens chineses na indústria gastronômica pode contribuir às noções de autenticidade. Por outro lado, a vantagem étnica é também a contratação de co-étnicos pela conveniência de uma língua e bagagem cultural compartilhada, assim como a exploração destes por estarem em uma situação irregular. Para uma discussão aprofundada recomenda-se o livro *Ethnic economies*, de Light e Gold (2000), especialmente o capítulo 5 *Ethnic resources*.

parte pelas dinâmicas dos nichos econômicos. Os estudos de Beserra (2005; 2012) em Los Angeles e sobre samba em Chicago também exibem divergências com minha pesquisa, inclusive considerando que compartilhamos entrevistados e eventos com quase dez anos de diferença (ver capítulo 5). Trabalhos pioneiros, como o de Ribeiro (1999) foram fundamentais para poder pensar nas cenas culturais e de que maneira as identidades, as *brasilidades*, podem ser múltiplas, aparentemente contraditórias, alimentadas e limitadas por imaginários transnacionais e atravessadas pelas experiências de gênero e raça (PISCITELLI, ASSIS, OLIVAR, 2011; MALHEIROS E PADILHA, 2014).

Tabela 1: Lista de entrevistados

Número	Nome fantasia	Idade	Profissão	Lugar de Origem	Tempo nos Estados Unidos (em anos)	Data da entrevista	Estado civil	Gênero	Raça	Nacionalidade
1	Alexander	40	Diretor e criador de Samba da Mudança	Alemanha	30	3/8/2016	solteiro	masculino	white	Alemão - estadunidense
2	Ana Grazzia	56	Cantora - música - produtora	Rio Grande do Sul	25	1/8/2016	solteira	feminino	branca	brasileira - estadunidense
3	Ana Maria	36	Dona de grupo de samba - dançarina	Maranhão	9	4/13/2016	casada	feminino	não - branca	brasileira - estadunidense
4	Anahi	33	Dançarina - coreógrafa - Dona de Sambistas	Bahia	23	4/9/2016	casada	feminino	branca - latina	brasileira - estadunidense
5	Andressa	39	Professora de forró	São Paulo	6 (morou antes)	4/15/2016	casada	feminino	branca	brasileira - estadunidense
6	Amita	48	Professora de samba	Rio de Janeiro	23	22/12/2015 30/01/2016	casada	feminino	mulata	brasileira - estadunidense
7	Bela	54	Dona de Dançar Brasil - Professora de Afro-Brazilian dance e entomusicóloga	Estados Unidos		1/16/2016	casada	feminino	branca	estadunidense
8	Bento	30	Dançarino	Minas Gerais	6	4/26/2016	solteiro	masculino	branco	brasileira
9	Catalina	42	Música	São Paulo	7	3/19/2016	casada	masculino	branca	brasileira - estadunidense
10	Clara	43	Artista	Brasília	9	4/8/2016	casada	feminino	branca	brasileira - estadunidense
11	Cruz	39	Produtor - diretor do LABRFF	Bahia	21	12/22/2015	casado	masculino	branco	brasileira - estadunidense

12	Duda	41	Músico	Estados Unidos - Rio de Janeiro	30	12/16/2015	casado	masculino	branca	estadunidense - brasileira
13	Ivan	64	Artista plástico - apresentador	Rio de Janeiro	38	3/6/2016	casado	masculino	negro	brasileira - estadunidense
14	Jasmin	59	Artista plástica	Rio de Janeiro	25	4/20/2016	casada	feminino	negra - mulata	brasileira - estadunidense
15	Joana	36	Dançarina - coreógrafa - Dona de L.A. Samba Dancers	Panamá	25	4/10/2016	casada	feminino	latina - morena	panama - estadunidense
16	Jose	30	Músico - compositor	São Paulo	5	1/31/2016	casado	masculino	branca	brasileira
17	Josefa	45	Professora de samba - Sambista	Mato Grosso do Sul	19	1/20/2016	solteira	feminino	mulata	brasileira - estadunidense
18	Jovana	38	Professora de samba - Sambista	São Paulo	16	1/10/2016	casada	feminino	branca	brasileira - green card - proxima aplicação a cidadania
19	Julia	25	Atriz - youtuber	Minas Gerais	6	9/25/2015	casada	feminino	branca	brasileira - green card
20	Katrina	46	Cantora - música	Rio de Janeiro	25	1/17/2016	solteira	feminino	mestiça	brasileira - estadunidense
21	Lina	35	Coordenadora do CCB - professora de capoeira	Estados Unidos		12/22/2015	casada	feminino	não - branca	estadunidense - francesa
22	Lucas	30	Músico	Estados Unidos		4/25/2016	casado	masculino	branco	estadunidense
23	Luis	48	Artista plástico	São Paulo	13	4/12/2016	casado	masculino	Afro-descendente	brasileira - estadunidense

24	Luz	66	Professora de Afro-Brazilian Dance - coordenadora do Tribu Brasil	Los Angeles	1/11/2016	casada	feminino	branca	estadunidense
25	Maria	33	Atriz	São Paulo	1/31/2016	casada	feminino	morena	brasileira
26	Mariana	33	Dançarina - Dona de Samba'more	Rio de Janeiro	4/19/2016	casada	feminino	morena	brasileira - green card
27	Mariano	33	Músico - percussionista	Nicaragua	2/5/2016	casado	masculino	negro	estadunidense - guatemalteco
28	Mary	42	Produtora - diretora do LABRFF	Bahia	12/10/2015	casada	feminino	não - branca	brasileira - estadunidense
29	Nicolle	36	Sambista	Estados Unidos	18/03/2016	solteira	feminino	negra	estadunidense
30	Patty	54	Produtora - Dona de Brazilian Times	Bolivia	12/2/2015	casada	feminino	não - branca	estadunidense - boliviana
31	Ramona	56	Cantora - coreografa - cozinheira	Bahia	4/18/2016	solteira	feminino	negra	brasileira - estadunidense
32	Randal	57	Professor de UCLA - criador do ciclo de cinema Brasileiro na UCLA	Estados Unidos	2/16/2016	casado	masculino	branco	estadunidense
33	Samantha	60	Cantora - música	Rio de Janeiro	1/8/2016	solteira	feminino	negra	brasileira - estadunidense
34	Sandra	28	Sambista	São Paulo	1/22/2016	solteira	feminino	branca - brasileira	brasileira - visto F1 estudante
35	Santo	45	Professor de capoeira - dono do CCB	Salvador	12/22/2015	casado	masculino	negro	brasileira - estadunidense
36	Sarah	34	Professora de Afro-Brazilian Dance	United States	2/9/2016	solteira	feminino	mulata - black light skin in L.A.	estadunidense

37	Shantal	41	Produtora de televisão e cinema	Rio de Janeiro	22	1/8/2016	solteira	feminino	não - branca - brasileira - latina	brasileira - estadunidense
38	Tatiana	38	Produtora e diretora do Festival de Cinema Brasileiro de Hollywood	Rio de Janeiro	28	12/28/2016	solteira	feminino	branca	brasileira - estadunidense
40	Tiago	59	Locutor - produtor cultural - promotor cultural do Consulado	São Paulo	40	13/03/2016	casado	masculino	não - branca	brasileira (green card)
41	Vanessa	45	Produtora - professora de samba - sambista	Rio de Janeiro	28	2/4/2016	casada	feminino	mulata	brasileira - estadunidense

Tabela 2: Lista de eventos registrados. Cadernos de campo identificados por cores

Organização	Espetáculo/ apresentação	Data	Local	Apoio do consulado (expresso)	Referência do Brasil (geográfica)
Katrina	Peace transcends	5/30/2015	Arathani Theatre.	sim	Rio de Janeiro. Maracaná
Dançar Brasil	Peace transcends	5/30/2015	Arathani Theatre.	sim	Salvador / Bahia (equivalência entre Bahia - Salvador - Brasil - Afrodescendência)
Latin American institute	Dominguinhos film screening	5/27/2015	UCLA campus	sim	Sertão
Izzy Cruz	L.A.Yers	6/20/2015	TULU art gallery	não	nenhuma
Los Angeles Culture Festival. Ariel Global	Brazilian street Carnival Micareta	6/27/2015	Hollywood boulevard	não (mas teve divulgação)	Rio de Janeiro.
Verde Amarelo productions	bossa nova house dinner concert private	6/27/2015	private	não	Rio de janeiro
Consulado do Brasil em L.A.	"Backlands" book talk and forró	7/9/2015	Consulado do Brasil em L.A.	sim	Sertão - Nordeste - espaço onde o Lampião transitou e a viagem da autora
Birdfish Band	2015 Summer of Music. Free concerts on The Pier	7/11/2015	The Pier - redondo beach	não (mas teve divulgação)	São Paulo e periferia (exclusivamente nas músicas)

Daniela. LLg Media.	Buzios Beyond Paradise. Sunset summer session	7/12/2015	Sofitel Hotel	não	nenhuma
Thalma de Freitas	Grand Performances	7/17/2015	California Plaza	não	nenhuma
Summer sound world music for Kids	Summer sound. Brazil for kids with Katrina	8/4/2015	Hollywood bowl	não	Rio de Janeiro
Verde Amarelo Produções	Brasil Brazil	5/5/2015	Pershing square	não	Diversas regiões do Brasil cada uma relacionada a um tipo de música
Brasilian Times (e produtora)	Casuarina & feiojada. Buzios beyond paradise	8/9/2015	Sofitel Hotel	não (mas teve divulgação)	Rio de Janeiro
LACMA	Katrina e Samba Association	8/15/2015	LACMA	não	Rio de Janeiro
Brasilian Times e Vanessa	All time legends	21/082015	Long Beach Voley competitions	não (mas teve divulgação)	nenhuma
The Music center - dance downtown	Samba night	8/28/2015	The Music Center	não	Rio de janeiro e uma menção da Bahia
Levitt Pavilion	Katrina e os corações brasileiros	8/30/2015	Levitt Pavilion at MacArthur Park	não	Rio de Janeiro e nordeste brasileiro
Capoeira exchange	Capoeira exchange 4.0	9/5/2015	Live Arts Los Angeles	não	Bahia

Samba Association, Forró L.A.	The Fifth annual "Samba do Trabalhador" supersize edition	9/7/2015	Trópico de Nepal	não	Rio de Janeiro e São Paulo
Danças Brasil	Zé Ricardo L.A. Residency. Orixas Dance	08/09/2015 - 13/09/2015	Dance Arts Academy	não	Bahia
Samba da Esperança	Venice Beach Summer Music Festival and Parade	9/12/2015	Venice Beach	não	Bahia
Katrina e Brazilian Times	Noel Rosa, a celebration. Corações Brasileiros.	9/20/2015	Beyond Baroque	não (mas teve divulgação)	Rio de Janeiro
Tiago e Consulado	Brazilian Get together / "Brazil project" lado B	9/30/2015	Consulado do Brasil em L.A.	sim	nenhuma
Consulado do Brasil em L.A. e curadora Jasmin	Brazil from diversity to inequality.	10/8/2015	Consulado do Brasil em L.A.	sim	nenhuma expressa, porém as obras faziam clara referência a: São Paulo (o portão), Rio (o calçadão) e Bahia (candomblé e bom fim).
Consulado do Brasil em L.A.	Dia das crianças com as Marias	10/9/2015	Consulado do Brasil em L.A.	sim	São Paulo (por meio de sotaque e maneirismos)
Centro Cultural Brasileiro e Anita	Samba no pé com Rodrigo Marques	10/9/2015	Brasil Brasil cultural center	não	nenhuma

Brazilian day "community"	Brazilian day	10/11/2015	Samba Steak House Redondo Beach	não (mas teve divulgação)	Bahia
Consulado do Brasil em L.A.	Os desafios da mulher imigrante no mercado de trabalho	10/17/2015	Consulado do Brasil em L.A.	sim	nenhuma
ABDI - Rede diáspora - Center for Brazilian studies	9º Laboratório de Inovação da Rede Diáspora Brasil	10/20/2015	UCLA campus	Sim	nenhuma
Feijão	EP Release	10/26/2015	Blue Whale	não	nenhuma
Centro Cultural Brasileiro	Celebrating Zumbi - Uma noite em Palmares	19-23/11/2015	Brasil Brasil cultural center and Magicópolis	não	Palmares - Pernambuco - Africa - Portugal
Institute for Brazilian studies - UCLA	Praça Roosevelt an interdisciplinary symposium	11/19/2015	UCLA campus	não	São Paulo
Centro Cultural Brasileiro	Yango and Oya Festival	12/13/2015	Brasil Brasil Cultural Center	não	Colombia - Cuba - Brasil - Africa
Forró L.A.	Holiday Celebration LA County	12/24/2015	The Music Center	não	Nordeste
Tiago e Consulado	Brazilian Music Get together	1/26/2016	Consulado do Brasil em L.A.	sim	Rio de Janeiro
Ariel Global	Brazilian Carnival	2/6/2016	FUEGO Club	não (mas teve	nenhuma (porém

	2016				passaram o Carnaval de Rio apresentado como o Carnaval do Brasil)
Brasil Tribu, Tiago, Ivan	2nd Annual Venice Carnavalesco Parade	2/13/2016	Venice Beach	não (mas teve divulgação)	nenhuma (mas a referência a Bahia foi muito clara)
Tiago e Consulado	Brazilian Music Get together	2/17/2016	Consulado do Brasil em L.A.	sim	Brasil (como um todo) / Carnaval carioca
Katrina	Brazilian woman, a celebration	2/26/2016	Beyond Baroque	não (mas teve divulgação)	Referência de cada uma das artistas (sul do Brasil; Salvador; Rio de Janeiro)
Brasilian Times	Official 16th Annual Brazilian Carnival with Axé & Samba	2/26/2016	Theater El Rey	não (mas teve divulgação)	Salvador / Bahia
Tiago e Consulado	Brazilian Music Get together	3/16/2016	Consulado do Brasil em L.A.	sim	Brasil e Minas gerais (um dos músicos é de lá)

2. ESPAÇOS, AGENTES E INSTITUIÇÕES: DELINEANDO AS CENAS CULTURAIS EM LOS ANGELES

2.1 VOZES AUTORIZADAS: CENTRO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA UNIVERSITY OF CALIFORNIA LOS ANGELES E O CONSULADO DO BRASIL EM LOS ANGELES

Durante o meu trabalho de campo em Los Angeles duas instituições ganharam presença como espaços e agentes promotores de atividades culturais na cidade: o Centro de Estudos Brasileiros (*Center for Brazilian Studies*) que faz parte do Instituto Latino-Americano (*Latin American Institute*) na UCLA e também o Consulado do Brasil em Los Angeles. O meu objetivo era compreender quais tipos de eventos, shows e apresentações essas instituições realizavam, assim como os intuítos por trás das escolhas de cada evento. Apesar das limitações financeiras, legais e organizacionais, tais instituições são espaços consolidados e, por isso, os eventos que realizam são programados com antecedência e dispõem de espaços próprios, o que evita problemas de logística ou mudanças de última hora, como aconteceu com outros espetáculos.

O Centro de Estudos Brasileiros na UCLA¹⁶ tem pessoal reduzido, normalmente é dirigido por um professor efetivo na UCLA e, no momento em que entrei em contato com eles, tinham uma secretária de médio tempo. Tal centro de estudos organiza palestras, recebe professores visitantes, seleciona bolsistas brasileiros da fundação Lehmann e busca trabalhar com estudantes brasileiros de intercâmbio na UCLA. Em 2015, excepcionalmente, ofereceram um *workshop* com o Ministério de Relações Exteriores do Brasil e com a Rede Diáspora, da Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial (ABDI) no campus¹⁷.

¹⁶ Mais informações disponíveis em: <http://www.international.ucla.edu/lai/brazil/> Acesso em 24 set. 2016

¹⁷ Esse evento foi o 9º Laboratório da Rede Diáspora Brasil no dia 20 de outubro de 2015. O laboratório foi organizado pela Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, o Itamaraty. Teve também participação de pessoas do consulado do Brasil em Los Angeles e da Câmara de Comércio Brasileira na Califórnia. Segundo os organizadores, o objetivo do laboratório era dar voz a profissionais brasileiros (e não apenas brasileiros dedicados a temas relacionados ao Brasil) para que pudessem compartilhar suas experiências com o objetivo de conhecer os problemas mais comuns que são enfrentados e propor

A principal atividade do centro, contudo, é um ciclo de cinema brasileiro, realizado toda primeira quarta de cada mês no centro de estudos de cinema no campus. Os proponentes utilizam uma sala de cinema e, normalmente, fazem a divulgação do filme por meio do site e do Boletim Cultural do Consulado do Brasil em Los Angeles. São sempre filmes em português com legendas e, ocasionalmente, apresentam-se filmes estreantes ou concorrentes em importantes festivais, casos nos quais convidam-se pessoas envolvidas com o filme, como roteiristas ou diretores.

A partir das informações veiculadas na página *web* do centro, organizei uma base de dados (estilo planilha do Excel) com os filmes e as suas descrições para analisar os tipos de filmes e eventos promovidos pelo centro. As atividades oficiais do centro começaram em 2008, com frequência mensal no caso dos filmes e, ainda, com esporádicas palestras. Registrei, até o mês de maio de 2016, o total de 153 eventos, dos quais 90 foram apresentação de filmes, 59 encontros foram palestras, apresentações de trabalho e workshops e 2 foram apresentações de livros (*book talks*). A partir do ano 2015, a direção do centro passou do Professor Johnson para a Professora Dr. Nielsen, que trabalha na área de saúde pública. Conheci o professor Johnson por meio de brasileiros do Consulado e consegui realizar uma entrevista com ele sobre o ciclo de cinema. Durante o tempo em que ele foi diretor do centro, participava ativamente das apresentações do cinema (fazendo uma introdução em cada seção) e em algumas apresentações de livros e palestras.

O professor Johnson compartilhou comigo a história do ciclo de cinema, contando como surgiu a partir de uma ideia conjunta com uma embaixatriz do Consulado Brasileiro alguns anos atrás. Por diversos entrevistados ao longo da minha pesquisa, essa embaixatriz foi mencionada como uma pessoa envolvida ativamente na vida cultural da população brasileira em Los Angeles, sendo facilitadora de apoio e organização para eventos. Foi também descrita como uma funcionária engajada socialmente, que fazia amizade e frequentava encontros, shows e espetáculos.

Professor Johnson: Surgiu em conversas com o cônsul geral anterior, a embaixatriz Quintela. Ela foi embaixatriz [...] esse era seu último posto e ela

é muito, muito ativa [...] e tivemos esta ideia de ter uma serie regular de filmes brasileiros recentes sempre na mesma noite do mês para que as pessoas criassem o hábito. E a ideia era, tipo, mostrar... a diversidade do cinema brasileiro. A gente nunca, a gente passa documentários, filmes de ação, drama, comédia, filmes experimentais, filmes *mainstream*, é realmente diverso. Duas ou três vezes no ano, temos alguém relacionado ou envolvido no filme que vem para fazer perguntas e respostas. Este mês tivemos, alguns deles que são meus amigos [menciona vários nomes] (Prof. Johnson. Em inglês no original¹⁸)

O fato de o ciclo de cinema ser realizado no campus da UCLA oferece vantagens, como a disponibilidade da sala de cinema, a infraestrutura apropriada, o fato de ser gratuito e a facilidade para estacionamento. Porém, ao que pareceu, o fato de ser na metade da semana muitas vezes desanimava as pessoas a comparecerem. Inicialmente, parecia que a participação do Consulado ficava reduzida à divulgação no Boletim Cultural e o apoio institucional, porém o Consulado tem um papel fundamental em conseguir filmes e a autorização para apresenta-los.

Magali: o Consulado busca ter referência institucional da UCLA? **Prof. Johnson:** bom, tudo colabora. Eu estou na UCLA há vinte anos e colaborei com o Consulado de muitas maneiras. Inclusive trabalhei com cónsules anteriores. Nós fomos também a primeira universidade do país a ter o programa com CAPES, chamado

¹⁸ Do original: “*It came about in conversations with the former consul general here, ambassador Quintela. She had been ambassador [...] this was her last post she is very, very active [...] and we came up with the idea of having a regular series of fairly recent Brazilian films always in the same night of the month so people will get into the habit. And the idea was kind of show.... The diversity of Brazilian cinema we never, you know we show documentaries, we show action films some drama, comedy, experimental films, mainstream films it is really diverse. Two or three times a year we have someone related or involved into the film come for a Q & A. Well this month we had, some of them are my friends [he mentions several important names]*” (Prof. Johnson).

O Leitor, que data do tempo de Teresa Quintal. Então foi, acredito que é uma relação de benefício mútuo [...] o Consulado sempre está interessado em, o que é relacionado a cultura brasileira. Não posso falar de seus objetivos, mas eles colaboraram de diferentes maneiras. As prioridades talvez mudem, mas nunca conheci alguém que não esteja interessado, eles sempre estão! (Prof. Johnson. Em inglês no original¹⁹)

Uma questão que me interessava compreender dizia respeito a qual era o critério de seleção do centro em relação aos filmes exibidos. Descobri que é o Prof. Johnson quem escolhe os filmes, motivado por um interesse pessoal e profissional no cinema, sendo uma reconhecida autoridade em estudos e pesquisas sobre o Cinema Novo no Brasil. O seu principal objetivo, assim, é mostrar a diversidade cultural própria do Brasil e, ainda, as novas produções afastando-se do que é, segundo ele, “mais conhecido do Brasil”.

Professor Johnson: Eu estou particularmente interessado na diversidade, na estética dos filmes. Alguns experimentais, alguns *mainstream* [...] isso é também minha área de pesquisa. Então, basicamente eu fico sabendo de um filme e decido se quero passar ou não. Nem todos estão disponíveis, então o Consulado contata o produtor e o distribuidor. Às vezes, não os conseguimos, porque estão nos cinemas ou em algum festival. Eu conheço muita gente do cinema em Brasil, às vezes isso ajuda com algumas indicações, mas, realmente é um esforço de colaboração. O Consulado faz sugestões, no final é uma decisão de colaboração. Sempre há um diálogo se

¹⁹ Do original: “**Magali:** *did the consulate want this institutional face of UCLA?* **Prof. Johnson:** *well, all collaborated. I have been in UCLA twenty years and half and I was collaborating in many ways with the Consulate. Even with previous consuls I collaborated. We also were the first university in the country to have a program with CAPES called O leitor, which goes back again to the time of Teresa Quintal. So it has been, I believe it has been a mutually beneficial relationship [...] the Consulate is always interested in, what is related to Brazilian culture. I cannot speak for their objectives, but they have collaborated in different ways. Priorities might change, but I have never had a single one not interested. They always are!” (Prof. Johnson)*

desenvolvendo, no passado o Consulado quis passar um filme ao qual eu resisti. Mas, sim, eu geralmente faço as sugestões. (Prof. Johnson. Em inglês no original²⁰)

Os principais atrativos do ciclo são a disponibilidade de filmes que, muitas vezes, não chegam aos cinemas comerciais – como aconteceu com o filme “O menino e o mundo” (ABREU, 2013) – e a presença de convidados, que frequentemente viajam para L.A. por motivos profissionais ou que moram na cidade. Nem a UCLA nem o Centro agem como *sponsor*, convidando e fornecendo vistos a essas pessoas: a circulação é facilitada por projetos profissionais e concretizada por amizades que o Prof. Johnson tem com esses artistas.

Em relação ao público, o professor define que os principais enfoques são a comunidade universitária da UCLA (dos cursos de Cinema, de Português e Espanhol, entre outros) e a comunidade brasileira local, residente em Los Angeles. O ciclo de cinema tem temporadas com mais ou menos público, dependendo dos filmes e da época do ano, porém o Prof. Johnson afirma que há brasileiros que frequentam regularmente tais eventos. Assim como outros entrevistados comentaram, as grandes dimensões da cidade, as distâncias e o característico trânsito de L.A. acabam desanimando várias pessoas de se deslocarem até o campus para assistir os filmes. O aspecto geográfico foi frequentemente mencionado como elemento que impacta nos eventos e reuniões entre brasileiros, inclusive pelo mesmo Consulado. Ao longo da tese farei referência a isso.

Durante o período que passei em Los Angeles, o Consulado acabou sendo um espaço que frequentei pelo menos uma vez por mês para eventos culturais diversos. Uma grande vantagem do lugar é o espaço chamado Galeria Vinicius de Moraes que é de uso exclusivo para

²⁰ Do original: “**Professor Johnson:** *I am particularly interested in the diversity, aesthetic of films. Some experimental, some mainstream [...] this is also my area of research. So, I can keep up. Basically, I hear about a film and then I establish this is what I want to show. Not all of them are available, so the Consulate will contact the producer and the distributor. Sometimes we cannot get them, because they are on screen or in a festival. Well I know a lot of people in Brazil cinema, so that helps with indication but, it is really a collaborative effort. The consulate will make suggestions, at the ends comes to a collaborative decision. There is always a dialogue going on. In the past the Consulate wanted to show a film and I resisted. But yeah, I am the one making the suggestions*” (Prof. Johnson)

atividades culturais e sociais como apresentações musicais, shows, mostras de fotografia, exposições artísticas, entre outras. Quando não está sendo utilizada, várias exposições ficam disponíveis para serem apreciadas durante o horário de atendimento do Consulado. Porém, em alguns eventos específicos, como foi o caso de um evento voltado para o dia das crianças e do encontro Desafios da Mulher Migrante²¹, a sala principal do Consulado é liberada e disponibilizada para as citadas atividades.

O Consulado possui diversos mecanismos pelos quais é possível apoiar uma atividade cultural. Uma vez por mês é enviado um Boletim Cultural a todas as pessoas que se cadastrem no site, apresentando os eventos que serão organizados no e pelo Consulado e outros acontecimentos que eles ajudam a promover. Esses eventos são sempre relacionados à cultura brasileira, podendo ser shows de dança, música, apresentações, projetos, entre outros. O mesmo boletim deveria aparecer no site do Consulado também, contudo, na época em que realizei meu trabalho não estava disponível, mas algumas informações na área de arte e cultura eram disponibilizadas²².

Após alguns meses frequentando o Consulado brasileiro e conversando com a responsável da área de promoção cultural, consegui realizar uma entrevista com ela e com um secretário que eu regularmente encontrava em eventos brasileiros diversos, aqui chamados Cláudia e Marcelo, respectivamente. Nossa conversa foi focada principalmente em recursos, possibilidades e formas pelas quais eles conseguem apoiar eventos culturais. Eles destacaram as restrições orçamentárias e a agenda cultural que é recebida do Itamaraty no começo de cada ano, o que já define grande parte das atividades. Uma vez definido o calendário do ano a partir dessas informações, é programado um orçamento para ser usado como formas de apoio

²¹ O convite dizia: “Venha tomar café da manhã no Consulado em Los Angeles e troque experiências com outras brasileiras sobre os desafios do mercado de trabalho norte-americano. O café da manhã contará com apresentações da Câmara de Comércio Brazil- Califórnia e do Setor de Promoção Comercial do Consulado. Traga uma amiga e conheça outras brasileiras que vivem na região de Los Angeles”. Um encontro aberto realizado a cada quatro ou seis meses, focado em debater os obstáculos enfrentados pelas mulheres após a migração. Caderno de campo nº 3: “*Os desafios da mulher imigrante no mercado de trabalho*” 17/19/2015.

²² Disponível em: <http://losangeles.itamaraty.gov.br/pt-br/assuntos_culturais.xml> Acesso em 24 set. 2016

financeiro, considerando-se que o Consulado responde pelo condado de Los Angeles, a cidade de San Diego e a região do Sul da Califórnia. Foi muito comum registrar reclamações e discrepâncias por parte dos entrevistados sobre a prioridade de outras cidades ou eventos que não tivessem lugar em Los Angeles.

Nesse sentido, o principal foco de disputa tem sido o *Brazilian Day*. Em 2014 houve um corte orçamentário que limitou a capacidade de financiamento do Consulado para este evento. No caso de Los Angeles, o evento foi cancelado e, no caso de San Diego, foi organizado, mas em menor escala, por um grupo de brasileiros radicados na cidade. No começo do ano 2015, foram apresentadas as propostas para a organização desse evento, como é feito todos os anos. O grupo de brasileiros que organizou o evento em San Diego comunicou que, pela experiência do ano retrasado, eles já contavam com um fundo para o evento, enquanto que, em Los Angeles, comunicou-se que sem apoio, o evento seria cancelado novamente. Isso foi considerado pelo Consulado como um sinal de falta de organização no caso de L.A. e de necessidade de apoio a uma incipiente organização em San Diego, o que gerou uma grande controvérsia. Quando cheguei na cidade, uma brasileira estava organizando um pequeno *Brazilian Day*, convocando vendedores e voluntários. Apesar de ter me inscrito como voluntária, nunca fui chamada, houve mudanças de datas e local, dificuldades de organização e diminuição das barracas de vendas. Segundo os agentes consulares entrevistados, isso demonstrava que não era possível financiar um evento que apresentava tantas dificuldades e falta de organização. Limitaram-se a divulgar no site do consulado, na conta oficial de Facebook e no Boletim Cultural.

Cláudia é a responsável pelo setor cultural do Consulado que identifiquei facilmente nos eventos nos quais o Consulado participa, já que, frequentemente, se apresenta e manifesta verbalmente o apoio institucional. Além de Cláudia e Marcelo, que trabalham nessa área, o Consulado possui um programa de rádio chamado *Brazilian Hour*, organizado e realizado por Tiago. Desde começo de 2015, o Consulado também oferece encontros mensais organizados por Tiago, são apresentações musicais, às vezes acompanhadas de fotografias chamado *Brazilian Music Get Together*. Apresentados como uma “nova tradição”, esses encontros convocam músicos e cantores locais para se apresentarem na galeria em eventos noturnos. Alguns shows foram realizados para dar visibilidade a músicos e artistas brasileiros que estão forjando uma carreira em Los Angeles, assim como músicos de destaque

que ocasionalmente estão na cidade. Alguns dos encontros foram organizados por datas comemorativas, como foi o caso de um show de Bossa Nova no aniversário da morte de Tom Jobim, ou a apresentação da banda de samba mais antiga de L.A. durante a época do carnaval.

Assim como no caso do centro da UCLA, me interessava conhecer os motivos que levam ao Consulado a apoiar determinados eventos, tanto aqueles realizados no espaço próprio quanto os divulgados em seus canais institucionais. Durante a entrevista, Cláudia e Marcelo me explicam que qualquer artista, brasileiro ou não, pode pedir apoio ao Consulado, somente é necessário entrar em contato e submeter um CV e algum material sobre o evento ou atividade planejada. Contudo, nem todos os pedidos são aprovados e apoiados. Segundo Cláudia, a principal função do Consulado, como posto do Itamaraty, é contribuir com informações importantes para estudos e publicações realizadas pelo Ministério²³. Assim, atividades ou projetos que não estejam relacionados diretamente com esse objetivo passam a um segundo plano.

Cláudia: A gente faz isso, o que a gente tem feito basicamente até agora é divulgar o cinema brasileiro aqui na Califórnia. E isso vai ser, tem sido feito, o governo tem mandado alguns recursos para a gente patrocinar os dois festivais de cinema que existem aqui. E o nosso programa na UCLA também! De uma vez por mês exibir um filme brasileiro. **Magali:** e o Consulado apoia oficialmente o ciclo? **Cláudia:** exato! A gente financia, a gente financia uma parte. **Magali:** existe para vocês alguma diferencia entre apoiar de maneira financeira um festival, uma mostra de cinema ou qualquer outra coisa e um evento que

²³ Deve contribuir aos interesses nacionais, embora sendo de fora. No caso da área cultural, trata-se de diversas ações que ajudam a divulgar o Brasil no exterior [...] A gente faz uma análise para nosso meio interno sobre o que existe sobre determinados temas no campo da divulgação [...] então, a gente apresenta estudos e trabalhos vinculando temas que a gente sabe que são temas muito importantes para o Brasil. Então essa ponte que a gente faz é constante, nosso trabalho aqui ele está sempre voltado para os interesses do país e também observar e analisar aquilo que existe aqui e que pode ser, eventualmente, replicado no Brasil (Cláudia).

tenha meramente apoio institucional? **Cláudia:** às vezes a gente dá só o institucional, porque às vezes o evento, o organizar do evento só quer o nome do Consulado como *sponsor*. Então quando a gente não tem recursos e a gente julga que é um evento relevante a gente dá o *sponsorship*. (Cláudia).

O reduzido orçamento mencionado por Cláudia para ser utilizado pelo Consulado foi um aspecto de questionamento por parte de alguns entrevistados, principalmente pelo critério de escolha de quais recebem dinheiro e quais não.

Magali: que eventos são mais importantes para receber o apoio do Consulado? **Cláudia:** aaaah não, a gente bate o olho e já sabe [*Risos*] a gente já sabe, eu já tenho trinta anos de janela do Itamaraty, sabe? Então para mim é mais fácil quando um evento é meritório e quando não é. Por que? Como é que eu sei isso? Por que eu acho que a gente tem que observar, e eu já aprendi muito aqui com minha experiência. Qual é a imagem do país que se quer passar? Né? A gente quer passar uma imagem mais diversa, então toda nossa atuação aqui é no sentido de tentar mostrar uma diversidade cultural no Brasil, então... nada contra, preconceito, nada contra, mas existem eventos que são muito repetitivos, né? Então vindas de escolas de samba, não é que isso não seja meritório, é meritório, é um traço da cultura brasileira. Mas a cultura brasileira é muito mais que isso! Então, não é que a gente não vai dar apoio, mas a gente prefere divulgar o que ainda não foi divulgado aqui [...] também queremos trazer maracatu, porque não um maracatu? Que é uma tradição pernambucana e ninguém conhece. Então quando a gente tem o espaço para negociar com esses agentes e trazer uma novidade, a gente quer trazer a novidade. Porque é importante ver a diversidade. (Cláudia).

Cláudia insiste que visibilizar a diversidade é uma posição oficial de Itamaraty há bastante tempo. Apesar de que é mais fácil financiar aquilo que é mais conhecido, expandir o leque de shows e

apresentações como mostra da cultura brasileira é um intuito que vem de longo prazo. No caso do Consulado, Cláudia menciona a grande importância da colaboração de Tiago. Pela sua trajetória profissional e pessoal, ele é definido como uma ponte com o campo cultural, facilitando o trabalho conjunto com pessoas e grupos que já estão estabelecidos na cidade ou na região.

Cláudia ainda afirma que eles têm completa liberdade sobre a escolha da divulgação, a chancela do Consulado. Ela me explica que “A gente já sabe como o Ministério pensa”, então as decisões sobre divulgação e apoio não precisam ser consultadas. Geralmente a prioridade é dada a eventos que caibam na galeria, sendo que, para poder fornecer o espaço, se está sempre seguindo a diretriz de exibir a diversidade cultural. Quando se trata de financiar eventos novos ou pouco conhecidos, o principal critério de seleção é a qualidade da atividade. Como dito por Cláudia: “quando um produto é bom, ele se divulga por si só, qual é a tarefa do governo? divulgar o bom produto! Porque uma vez que a gente divulgue o bom produto ele se vende por si só e contribui para a imagem do país”.

A partir do mencionado queria compreender como é definido o referido critério de qualidade. Cláudia reconhece que existem diversos tipos de eventos e propostas que, por vezes, não coincidem com aquilo que o Consulado busca divulgar.

A gente não pode controlar a iniciativa de ninguém, o que a gente controla é o nosso patrocínio, o nome do consulado, a chancela do governo. Então, a chancela do governo vai para aqueles projetos que a gente acha que efetivamente que são projetos bem estruturados! Agora eu não posso impedir ninguém de fazer um carnaval que não é um carnaval exatamente [...] como é que você mede a liberdade de expressão com uma certa imagem e uma responsabilidade por uma certa imagem, né? Quando você coloca a chancela do consulado, você tem que estar muito seguro de aquilo que você está chancelando. Um evento que, de repente, não esteja bem organizado ou a gente sente que não tem muita seriedade... não é qualquer evento que a gente pode divulgar [*sobre os produtores culturais*] se eu estivesse no lugar deles também teria bastante dificuldade. O que que dá público?! Para eles interessa o que vai

dar público. Tem a Patty, que trouxe o grupo Casuarina, uma festa! Isso transmite uma imagem... isso está de acordo com a imagem o que a gente quer transmitir do Brasil. Agora uma coisa organizada meio assim... a gente não, não apoia. (Cláudia)

2.1.1 Breve história do Brazilian Day

Como menciona Coimbra de Sá (2011), o *Brazilian Day* é um evento que dá visibilidade e, de certa forma, existência e coesão à população brasileira, colocando no espaço público elementos estéticos que representam um pertencimento nacional, como bandeirinhas, camisetas de cores verde e amarelo, cartazes com fotos de comidas ou celebridades nacionais. A música, a comida vendida na rua e a língua portuguesa também ocupam o espaço público de uma maneira peculiar, fazendo-se visível e desejada por aqueles que frequentarão o evento. Diferentemente do caso de Nova Iorque (MARGOLIS, 1994; COIMBRA DE SÁ, 2011), em Los Angeles não há uma aglomeração residencial relacionada à população brasileira ou uma economia de enclave de restaurantes e lojas que permita uma identificação do tipo tradicional como, por exemplo, *Chinatown* ou *Little Tokio*. Em consequência, o *Brazilian Day* tem um impacto comercial significativo e, por ser um evento que gera principalmente visibilidade, o local onde é realizado é extremamente importante. O objetivo dos entrevistados que estavam envolvidos na organização era encontrar um espaço bonito, que dispusesse de espaço para dançar, que não fosse coberto: uma série de elementos que contribui para um evento prazeroso e memorável.

Em L.A., o *Brazilian Day* era organizado pela escola de samba SambaLá, localizada em Redondo Beach até o ano 2013, quando se realizou em um amplo parque do centro da cidade de Los Angeles. Vários entrevistados comentaram sobre esse evento como uma experiência pouco agradável já que não houve um espaço com chão que permitisse às pessoas dançar. O parque escolhido se caracteriza por ser uma ampla área verde, com grama e chão de terra. Por causa da quantidade de público, copos caídos de cerveja e refrigerante, se formou barro e resultava difícil dançar e caminhar. Em 2014, SambaLá mudou-se para Flórida, o que reforçou a percepção positiva do *Brazilian Day* realizado em San Diego. Em 2015, Vanessa, que fazia parte de SambaLá, decidiu organizar uma pequena celebração em homenagem ao

Brazilian Day, que era realizado em um tradicional restaurante e churrascaria brasileira em Redondo Beach. Muitas das pessoas que entrevistei estiveram presentes como voluntários, colaboradores ou como público daquele evento, mas o Consulado não teve presença formal.

É importante destacar que, apesar do evento haver sido pequeno considerando-se as expectativas de público e a história dessa celebração, Vanessa se manifestou satisfeita já que o principal objetivo era “não deixar passar mais um ano”. Uma das preocupações dela era que se perdesse o costume de realizar o *Brazilian Day*, assim como as lembranças das grandes comemorações realizadas por SambaLá, quando ela, recém-chegada e jovem, começou a dançar samba. Tiago foi quem me forneceu maiores detalhes sobre a peculiar história do *Brazilian Day*. Há vários anos atrás, esse evento era comemorado no dia 7 de setembro, organizado pelo Consulado para um grupo seletivo. Quem abriu esta celebração para “toda” a população brasileira foi a mesma embaixatriz que fundou o ciclo de cinema com o Prof. Johnson.

[...] os convidados eram tipo uma elite da comunidade brasileira, eram pessoas mais da elite da comunidade. Então, a embaixadora na época, ela teve a ideia fantástica de transformar isso em um evento popular e que chamava a comunidade e outros, em vez de ser uma coisa fechada. Então a gente levou para um parque, então foi assim... eu sempre fiz a curadoria da parte musical, tinha um DJ, o negócio foi evoluindo e adicionando outras coisas. E foi crescendo, teve uma época que foi, que tava grande [...] depois, com falta de recursos do Brasil, a gente passou para a comunidade daí, daí eu já não vi mais, devo ter ido a um... um ou dois depois disso depois nem soube mais o que tava acontecendo (Tiago).

Nas memórias de Tiago, o *Brazilian Day* foi mudando ao longo do tempo, a crise econômica no Brasil repercutiu na organização e convocatória a partir do momento que em se perdeu financiamento. Porém, tanto Tiago como os agentes consulares destacam que o principal problema foi a falta de capacidade de organização por parte da “comunidade” brasileira, em clara comparação com a experiência em San Diego. Esse argumento reforça o critério pelo qual os novos pedidos

de financiamento são avaliados, destinando novamente recursos para San Diego e negando-os para Los Angeles.

2.1.2 A importância da rádio: Tiago e *The Brazilian Hour*

As respostas dos agentes consulares me demonstraram a importância de Tiago como assessor cultural do Consulado. Tiago tem dois programas de rádio. Um deles é chamado *Global Village*, programa no qual ele convida músicos, produtores, cantores e artistas brasileiros e não brasileiros a darem entrevistas relacionadas ao Brasil. O outro programa é mais antigo e chama-se *Brazilian hour* e é transmitido aos sábados e domingos pela manhã pela emissora KXLU. Como esse último programa têm mais de 35 anos, grande parte do conteúdo já foi digitalizado e encontra-se disponível on-line como oferecimento do Consulado em transmissão direta e em nuvem.. O programa de rádio²⁴ tem uma história peculiar e é o resultado de um projeto pessoal e institucional que tem se fortalecido ao longo de 38 anos.

Tiago mudou-se para Los Angeles para estudar produção musical com 19 anos e começou a trabalhar no consulado como assessor cultural em 1977, criando o programa de rádio no ano seguinte, o qual se converteu em um modelo para outros Consulados e foi o primeiro programa brasileiro no exterior a ser transmitido via satélite. Com o passo do tempo, o programa começou a ser transmitido em outros Consulados, chegando, atualmente, a estar disponível para mais de duzentas missões diplomáticas brasileiras ao redor do mundo em diversas línguas. Em 2010 a rádio passou a ser disponibilizada *online* para que qualquer pessoa baixe os arquivos de áudio. Tiago foi também o criador do ciclo de música e encontros chamado *Brazilian Music Get Together* apresentado como o esforço de “converter nosso espaço e nossos encontros em uma nova tradição”²⁵. Estes eventos mensais eram iniciados brevemente por Cláudia e Tiago, esse último, apresentado como criador e também era quem introduzia o tema do encontro e a biografia dos artistas participantes. O esforço de estabelecer esses

²⁴ “*The Cultural Sector of Brazil in Los Angeles created the Brazilian Hour Radio Program in 1978 to promote Brazilian music and culture in the United States. The program was introduced at radio station KXLU-LA 88.9 FM (www.kxlu.com) on March 5th of that year.*” Disponível em: <http://www.brazilianhour.org/>

²⁵ Esta era a descrição com a qual Tiago abria cada um dos encontros organizados no Consulado. Notas do Caderno de campo.

encontros como atividades regulares exigiam de Tiago a criação de uma lista de e-mails, confirmação por *news letter*, videos de divulgação e na página do Facebook.

Como Cláudia comentou, Tiago é a ponte entre o Consulado e os agentes que estão estabelecidos há tempo no mercado cultural de Los Angeles. Sendo o criador e organizador dos mencionados ciclos de atividades no Consulado, dos programas de rádio e, ainda, com uma grande trajetória no âmbito das atividades culturais em Los Angeles, as escolhas feitas por de Tiago são extremamente importantes. Em algumas ocasiões, ele convidou artistas renomados por relações de amizade ou profissionais, consagrando os encontros do ciclo. Entretanto, são os artistas locais que cobiçam tal espaço para se apresentarem perante um público que, muitas vezes, não é aquele presente em bares ou clubes. Durante a entrevista com Tiago, tentei aprofundar nosso diálogo em relação às suas escolhas considerando-se a sua posição privilegiada:

Magali: e me conta como você escolhe...qual é o critério de o que promover..? **Tiago:** é bem sensível porque você não pode deixar de promover, tem que ser muito cuidadoso porque às vezes você não pode usar da sua opinião pessoal, do seu gosto pessoal para promover ou não promover algo. Então, pode ser que o Consulado ou o setor cultural não participe de um evento mas... não deixe de mencioná-lo. Isso é muito sensível, você não pode julgar o que é bom e o que não é, o que cabe e o que não cabe, tudo faz parte de uma expressão cultural, o fato de existir praticamente já é. Eu, muitas vezes eu gosto de eventos, de produtores que vêm há muito tempo apresentando esse show, fazendo tradição e apresentações, você gosta desse produtor e sabe que pode contar com ele, ou com essa entidade e sabe que é um trabalho sério e vai resultar em algo bom. Outros você vê que estão começando, você não tem certeza o que vai dar certo ou não. Eu sei, porque tenho experiência porque já produzi shows em muitos lugares. Relação de local, show, público, é uma equação na hora, local, hora, as possibilidades [...] **Magali:** é você que chama ou escolhe as bandas por algum motivo especial? **Tiago:** muitas vezes é a oportunidade que eles nos dão, outras vezes a gente...vários músicos

gostariam de se apresentar aqui, você faz uma lista, você sabe quem são, e você tenta alternar porque se.... não é só aquilo que a gente quer, é também aquilo que é bom para o público também (Tiago).

Se por um lado é possível pensar que Tiago possui um significativo capital simbólico e social devido à sua posição e capacidade de escolha, por outro, ele também menciona as diversas limitações próprias ao trabalho com o Consulado. Ainda, se por um lado, há a questão orçamentária, por outro, há o fato de que os agentes consulares e os embaixadores e embaixatrizes mudam depois de alguns anos, o que dificulta muito traçar e manter o perfil cultural do Consulado. A trajetória profissional de Tiago encontra-se intimamente entrelaçada com o Consulado por ter sido seu vínculo legal com o país (ele só optou pela *Green Card* há alguns anos atrás) e por ter fornecido um ingresso estável que lhe permitiu desenvolver outras atividades. Porém, a conexão refere também a um desenvolvimento pessoal, quando Tiago chegou ao Consulado em L.A. não existia um setor cultural. A rádio foi o início de diversos projetos, eventos, inclusive empregos. A trajetória migratória de Tiago e sua inserção econômica articula-se de maneira muito próxima à história da instituição na cidade.

Tiago: Quando eu iniciei no Consulado não havia um setor cultural na época, e depois formou-se o setor cultural e foi então que a gente criou o programa de rádio. A gente dedicou eventos e isso também recaí muito na pessoa que está aqui no momento. Eu tenho a felicidade de estar aqui desde aquela época, então, há uma continuidade para você ter a lembrança do que foi feito e a visão do que poderá ser feito, isso é muito importante! [...] eu acho que, quando vejo nesses anos todos, eu acho que a gente vem crescendo e expandindo as áreas que agimos, diferentes aspectos da nossa cultura, e lembrando que não é só o que o Consulado realiza, senão que apoia os produtores culturais que realizam espetáculos, então é muito comum a gente trabalhar com selos, produtores de música, de arte, ou seja, também servimos de apoio para aqueles que produzem. **Magali:** a mudança de agentes culturais não afeta projetos de longo prazo? **Tiago:** aí cabe a pessoas

como eu... projeto, a rádio por exemplo existe há trinta e oito anos, então a gente continua. E quanto mais você alcança resultados, quais forem os resultados, progressivamente, você vai sedimentando, você vai estabelecendo então fica sendo... o rádio hoje é tradicional! Ele faz parte de uma programação e divulgação cultural não só para os Estados Unidos, a gente distribui o programa de rádio para o mundo inteiro (Tiago)

Tiago insiste na necessidade de imparcialidade dos critérios do Consulado na hora de promover eventos, buscando a igualdade de oportunidades na divulgação de artistas visando a diversidade e qualidade dos eventos. O fator principal que diferencia os eventos são os produtores culturais que trabalham há tempo com o Consulado e, inclusive, com ele mesmo, de maneira independente, na produção e organização de eventos diversos. Porém, ao longo de minhas observações e das entrevistas, percebi que a maioria das pessoas que participaram desse ciclo de eventos se fizeram presentes graças a laços de amizade e laços profissionais com o Tiago, pelo seu trabalho na rádio e como produtor musical. De forma dessemelhante dos agentes consulares, Tiago frequentou quase todos os eventos que eu vi durante meu ano de trabalho em L.A: às vezes como convidado especial, outras como parte do público, Tiago esteve presente em lançamentos de discos, carnavais, festas de samba, desfiles de rua, entre outros.

2.1.3 As vozes e discursos no espaço consular

No total, vi oito eventos na galeria Vinicius de Moraes no Consulado, sendo quatro parte do ciclo *Get Together*, um foi uma exibição de arte, um lançamento de um livro e dois eventos que Cláudia chamou de interesse social, o do dia das crianças e “Os desafios da Mulher Migrante”. O último estava na sua segunda edição, sendo a primeira realizada quatro meses antes. Foi um evento realizado um sábado de manhã e onde participaram 30 mulheres. Com o apoio da Câmara de Comércio do Brasil na Califórnia, quatro mulheres brasileiras foram convidadas a compartilhar suas histórias profissionais e pessoais, sobre os obstáculos, preconceitos e benefícios da sua vida nos Estados Unidos. Duas dessas mulheres eram acadêmicas da UCLA, uma terceira era a coordenadora da Câmara de Comércio e a última era uma produtora de cinema e televisão radicada em L.A. com escritório em São Paulo.

Ao longo de quatro horas, com café, salgadinhos e doces, o encontro teve momentos de interação entre as palestrantes e o público, dos quais destacaram-se dois pontos centrais: a dificuldade de conciliar uma carreira profissional ou emprego com a maternidade e os preconceitos que se enfrenta como mulher migrante e, ainda, as singularidades da experiência após migrar. A maioria das mulheres que compareceram trabalhavam como autônomas (ofereciam e intercambiavam cartões com números telefônicos de maquiagem, manicure, massagem, depilação, entre outros).

O lançamento do livro (*“Backlands”*, da autora estadunidense Victoria Schorr) teve leituras, perguntas e respostas e música. A sua obra foi baseada na pesquisa sobre Lampião e Maria Bonita, a qual Schorr realizou no Brasil durante os anos que morou no país. Katrina apresentou-se com José e outros músicos tocando e cantando músicas tradicionais do gênero forró, introduzindo-as evocando as regiões do Brasil, explicando onde estão localizados os sertões e quais as dificuldades da vida nesses territórios. Katrina estava fantasiada com roupas típicas do sertão que havia conseguido com uma amiga sua da Paraíba.

Em outubro foi o dia das crianças e foi oferecido um espetáculo realizado por uma dupla de atrizes brasileiras que moram em L.A. que trabalham fazendo shows infantis e contando histórias para crianças brasileiras. Durante o show foram contadas histórias, cantadas músicas infantis tradicionais brasileiras e foi apresentada uma peça de teatro. Segundo as atrizes, a proposta do show era ser um espaço de transmissão de cultura brasileira, para apreender músicas, histórias “do Brasil” e praticar o português.

O evento *“Brazil From diversity to inequality”* de Jasmin foi uma instalação de arte amplamente divulgada que teve a participação de vários artistas plásticos com fotos, esculturas, exposições interativas e apresentações musicais de Ana Grazzia e Samanta. A proposta da instalação era mostrar as duas características do Brasil (a diversidade e a desigualdade) como duas partes constitutivas da história e da realidade do país. Jasmin era amiga íntima amiga da embaixatriz que, anos atrás, inaugurou a galeria e iniciou o ciclo de cinema e, como artista, ela já havia trabalhado com o Consulado durante muito tempo e também com projetos do Brasil. A familiaridade e proximidade de Jasmin com a instituição foi evidente na organização do evento, sem a presença de Cláudia e sem introdução dos agentes consulares, Jasmin inaugurou a instalação e trouxe comidas e bebidas.

Os outros encontros que frequentei no Consulado foram do ciclo *Get Together*. O primeiro foi Catalina e sua banda apresentado o novo disco que foi nomeado ao Grammy Latino em 2015 reinterpretando músicas de grandes artistas brasileiros, principalmente Bossa Nova. No segundo encontro, uma homenagem ao aniversário de Tom Jobim, foi convidado um artista reconhecido da cidade de Chicago. O terceiro encontro foi em fevereiro dedicado ao samba e carnaval; a banda Jeito Brasileiro, a mais antiga de L.A., ofereceu um show de samba. O último evento que presenciei foi a banda Feijão de José que, naquela altura, havia lançado seu primeiro E.P. com música instrumental e fusão.

Todos eventos realizados pelo Consulado se dão no horário da noite e, quando são exibições, ficam abertas e podem ser visitadas durante o horário de atendimento normal, em qualquer momento. São eventos abertos e gratuitos, aos quais é necessário confirmar presença vista a capacidade reduzida do espaço. Os e-mails, apresentações, perguntas e respostas são realizados em inglês sem tradução. Em quase todos os eventos, o público é relativamente estável: como já dito, a grande maioria dos presentes são funcionários do Consulado e amigos próximos dos artistas e músicos que se apresentam. Dependendo do evento, a quantidade de estadunidenses é maior que de brasileiros, porém, normalmente, a presença de ambos equiparava-se. Em pouquíssimas ocasiões encontrei pessoas que não fossem estadunidenses ou brasileiras, e raramente eram jovens. Geralmente o público era de pessoas de mais de quarenta anos, brancas e com conhecimentos prévios sobre as questões a serem apresentadas.

2.2 AS FORMAS COMODITIZADAS DO SAMBA

Ao longo do meu trabalho de campo, consegui registrar 66 empreendimentos econômicos relacionados a atividades culturais brasileiras. Entre eles, 25 são identificados pelo samba, descrevendo os serviços como: *samba class*, *Rio Style samba show*, *samba band* e *samba dancers*. Geralmente se trata de companhias de dança que oferecem um show de uma hora, ou uma hora e meia, com três ou quatro dançarinas fantasiadas como sambistas do carnaval do Rio de Janeiro e, dependendo da espécie de apresentação, percursionistas e capoeiristas acrobáticos contratados como *freelancers*. As apresentações são organizadas em uma coreografia em *sets* de cinco a dez minutos de dança com troca de fantasias e um tempo reservado no final do show para tirar fotos.

Em termos de gênero, há uma clara separação das atividades relacionadas ao samba. Enquanto as mulheres dominam o samba como dança, os homens ocupam o nicho da música, da percussão e da capoeira acrobática. Voltarei a este ponto em diversos momentos da minha análise de maneira mais aprofundada, porém, é importante mencioná-lo para poder compreender a importância de alguns agentes que desafiam essa organização do trabalho.

2.2.1 A dança como espaço feminino

Consegui entrevistar as donas das seis companhias mais importantes de Los Angeles County (incluindo Pasadena e Long Beach), que oferecem serviços como shows privados, espetáculos para instituições e aulas. Os shows mais frequentes são aqueles apresentados em restaurantes ou bares brasileiros já que são contratos fixos por um período de tempo, variando segundo as temporadas e datas importantes, como o carnaval. Há poucos eventos em espaços institucionais, como foi o caso do Mundial de Vôlei em Redondo Beach ou da filmagem de comerciais com os atletas estadunidenses para os jogos olímpicos. A terceira opção, geralmente a mais rentável, é fazer shows particulares como casamento, aniversários etc.

Tabela 3: Donas de companhias de samba, nome e serviços oferecidos.

Dona	Nome	Serviços
ANA MARIA	Samba Beauties	Samba shows (somente particulares)
ANAHI	Sambistas	Samba shows - aulas - coreografias especializadas
JOVANA	Brazil Original	Samba shows - aulas - competição profissional - dança de salão.
MARIANA	Samba and Samba	Samba shows - aulas
JOANA	California Dancers	Samba shows
VANESA	Vanesa Productions.	Samba shows - aulas

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Nos próximos capítulos, aprofundarei sobre as dinâmicas desses tipos de eventos, as oportunidades de trabalho, a concorrência e as disputas entre essas companhias, mas, por enquanto, tentarei resumir as trajetórias e a ocupação dessas mulheres. Ana Maria e Anahi dedicam-se principalmente a shows particulares por serem melhor pagos e outorgar

liberdade para realizar outras atividades. Entretanto, Jovana e Joana mantêm contratos com restaurante há anos, o que funciona como um emprego fixo e uma iniciação para as dançarinas novas antes de participar em eventos mais importantes. De maneira geral, as companhias funcionam com um grupo base com entre três e cinco dançarinas e contratam extras dependendo eventos e momentos do ano. Joana (Panamenha – estadunidense, 35 anos), por exemplo, chega a coordenar grupos de 14 dançarinas, mais percursionistas e capoeiristas, especialmente na época do carnaval e em eventos internacionais fora dos Estados Unidos.

Magali: o teu grupo são quantas meninas? **Joana:** estável, estável acho que são catorze. Mas, eu tenho meu grupo que é o principal, as outras meninas dançam também, todas dançam toda semana, mas são umas treze e catorze. Tem meu grupo principal, que fazem meus shows principais. Se eu precisar as outras meninas eu chamo. Mas elas estão dançando toda semana porque eu dou conta de três restaurantes. **Magali:** isso é todo final de semana? **Joana:** toda semana. **Magali:** e depois você tem shows que vão aparecendo? **Joana:** sim, normalmente um por semana que tem show [*sobre o Carnaval*]. (Joana)

Como Joana, Ana Maria (brasileira, 36 anos) não oferece aulas abertas e também não trabalha em restaurantes, já que considera que gera pouco lucro e que seu grupo cresceu o suficiente para prescindir desse tipo de trabalho (*Samba Beauties* ganhou relevância em 2015 por realizar os vídeos com os atletas estadunidenses na promoção das Olimpíadas). Apesar de somente focar em eventos particulares, o grupo trabalha muito e também funciona com um grupo base de quatro dançarinas, que pode ser ampliado até 20.

O Brasil Original, de Jovana (brasileira, 38 anos), possui contrato com vários restaurantes e oferece aulas abertas para iniciantes e profissionais. Essa é a única companhia que tem um dançarino homem, o Bento, cujo caso será detalhado mais à frente. Jovana e Bento começaram a estudar e ensaiar samba de gafieira, destacando-se na cena cultural de L.A. como o primeiro grupo a se apresentar em competições de dança de salão. Dois anos depois, a dupla de Jovana e Bento foi selecionada para uma competição na Rússia, em 2016. Diferentemente das outras donas de companhia, Jovana tem uma extensa carreira em

balé, dança contemporânea, jazz e hip-hop, carreira que se iniciou em sua infância no Brasil e foi aprimorada nos Estados Unidos.

Mariana e Vanessa são duas brasileiras que começaram a se dedicar ao samba como atividade econômica depois de terem migrado para os Estados Unidos. A companhia da Mariana é a mais recente, com visibilidade reduzida, da qual soube após sua participação no *Official Brazilian Carnival* organizada pela Patty, dona da produtora *Brazilian Times*. Vanessa tem um emprego fixo e dedica-se ao samba como uma atividade extra, dando aulas em três academias diferentes e produzindo pequenos eventos, como o Concurso de Beleza em Redondo Beach, o *Brazilian Day* em 2015 e o concurso *Miss Brazil California*.

Há uma opção diferente a todas as mencionadas, o projeto Samba Malandro, criado e organizado por Anita, que é considerada a maior autoridade em samba em Los Angeles. Foi ela quem ensinou samba à maioria das donas das companhias e sambistas que hoje trabalham nos empreendimentos que registrei. Anita dá aulas no Centro Cultural Brasil (doravante CCB) de samba enredo, samba de gafieira e samba do pé; é regularmente chamada como jurado nos concursos nacionais de *Samba Queen and King* nos Estados Unidos (em Arizona) e trabalha como coreógrafa e assessora de grupos. Filha de uma dançarina e de um reconhecido músico, Anita migrou para os Estados Unidos há 23 anos, onde fez sua graduação e pós-graduação, desenvolvendo uma pesquisa sobre a relação do samba com mulheres imigrantes. Depois da segunda gravidez, Anita estava com sobrepeso, o que lhe impedia dançar e diminuiu suas oportunidades econômicas por não ter o tipo de corpo (como ela me disse, o “*body type*”) necessário para os *Rio Style Samba Show*. Ela me contou que foi nesse momento que decidiu que “[...] se eu não posso dançar como mulher, então vou dançar como homem”.

O seu projeto concentra-se na figura do malandro, enfatizando aspectos como as roupas, os passos e a coreografia, criando uma opção nova no mercado cultural. Anita me explica que, por ser uma novidade, ela se viu obrigada a “educar” o público, explicar de que se trata e que o malandro é uma manifestação cultural própria do Brasil. “Educar” o público significa criar uma demanda, um esforço estratégico de colocar esse tipo de show como um produto autêntico e legítimo da cultura brasileira. Apesar de não receber muitas contratações particulares, o grupo de Anita conseguiu ocupar espaços significativos, como espetáculos campus de UCLA e shows no canal Telemundo. Vários fatores contribuíram para o sucesso do projeto, como professores do

Brasil dando aulas no CCB, a posição privilegiada de Anita devido ao seu capital simbólico e o reconhecimento dos dançarinos que ganharam vários concursos nacionais nos Estados Unidos e no Brasil.

Talvez um dos fatores mais importantes do empreendimento de Anita seja a ausência de homens no espaço da dança dominado pela figura feminina. Ela, as dançarinas e os dançarinos do grupo malandro se apresentam vestidos de homens, ocupam o espaço e dançam de maneira diferente das mulheres sambistas, o que diminui a concorrência dentro do leque de produtos relacionados ao samba. Em 2015, Anita começou um ciclo de residências com dançarinos e professores do Brasil, amigos pessoais da escola Carlinhos de Jesus receberam vistos e foram pagos para dar aulas no CCB.

Para poder ter um conhecimento melhor de como funcionam os shows e apresentações, entrevistei algumas dançarinas. Sandra (brasileira, 28 anos) trabalha como sambista exclusivamente para Joana, já que considera que, no âmbito do samba, a fidelidade é um diferencial. Ela se converteu em dançarina de samba após se mudar para Los Angeles, há três anos. A dificuldade de conseguir um emprego pelo inglês limitado e o visto de estudante (F1) a levou a procurar empregos informais. Por meio de amigas brasileiras, conseguiu entrar nesse grupo, que lhe garante dançar três vezes por semana na churrascaria de Long Beach, além de eventuais shows no final de semana.

Sandra: Olha, eu tinha uma profissão no Brasil, era nutricionista, trabalhei 5 anos, estudei para ser comissário de voo, aí foi quando pensei em fazer o intercâmbio e estudar inglês, porque queria trabalhar com voo internacional. Aí eu vim para aprender inglês e depois voltar para trabalhar, aí uma vez que cheguei aqui eu pensei “não vou voltar para o Brasil!”. Porque nossa vida aqui é muito melhor! Qualidade de vida é muito melhor que no Brasil, aqui a gente tem acesso a coisas boas, entendeu? [...] eu não posso ter um carro no Brasil! Não teria condições de ter um carro no Brasil, aqui eu tenho um carro! Eu posso ir no mercado e comprar... sei lá, coisa orgânica, que não tenho condições no Brasil, a qualidade de vida a qual eu tenho acesso coisas boas [...] eu larguei tudo do Brasil e vim para cá, comecei do zero aqui, não falava uma palavra de inglês, não tinha amigos nenhum. Aí eu fui fazendo minha

vida, conhecendo pessoal, comprei carro e aí... agora não sei se consigo largar do jeito que larguei no Brasil e voltar e começar do zero de novo lá. (Sandra)

Nicolle (estadunidense, 35 anos) dançou na companhia Dançar Brasil (comentarei nas próximas páginas) e, atualmente, trabalha com Anita no show do malandro, e com Jovana. Foi coroada *Samba Queen*, em 2015, e possui uma formação em balé clássico, contemporâneo e danças africanas. Recentemente, Nicolle começou a dar aulas de samba enredo no CCB e participará junto ao grupo de Anita no Gafieira Brasil no Rio de Janeiro, a maior competição de samba de Gafieira do mundo.

O terceiro caso foi o de Josefa (brasileira, 45 anos), de Mato Grosso que se mudou para Washington há mais de 10 anos para morar junto à irmã. Josefa me contou que ela “cresceu” com o samba, apesar de seus pais rejeitarem o carnaval e as escolas de samba devido à sua religião. Após fazer 18 anos, mudou-se para São Paulo, onde experienciou o samba na rua e o carnaval de uma maneira diferente. Segundo ela, foi assim que conheceu a “verdadeira origem do samba”, a comunidade, a alegria e a comemoração da vida. Ela dançou em escolas de samba e festas de carnaval no Brasil, porém nunca de maneira profissional.

Josefa: mas minha irmã dançava quando cheguei aqui, ela dançava no Coco Loco. Então, às vezes ela tinha show, me chamava. Um ano e pouco que eu estava aqui ela ficou grávida, então ela falou “olha... vai dançar pra mim quando tiver o filho eu volto”. E ela não voltou e eu continuei dançando. Era um show pequeno, era um restaurante em Washington que sexta e sábado à noite se convertia em um *night club*. Então, samba era, fazia a transformação, a gente pegava as pessoas para dançar, os clientes, e a noite começava. Tinha outra menina brasileira também, que dançava no Oba Oba. **Magali:** como foi tua experiência dançando samba aí? **Josefa:** meu primeiro samba foi no Banco Mundial, é que é Washington. Então, a minha primeira foi lá, tinha um show lá, e dancei lá. Foi legal. Depois continuei dançando, e as pessoas sempre vinham me perguntar “você ensina samba?”. Falei: “gente, isso é muita responsabilidade!”. De ensinar

samba... pra mim era assim... é muita responsabilidade (Josefa).

Para Josefa é difícil se inserir no mercado do samba em L.A., por não conhecer muitas pessoas e porque ela se resiste a ensinar samba por coreografia, já que na sua opinião “samba é improvisação, é como o corpo sente em comunhão com a música”. Em Washington, Josefa dava aula e fazia shows como solista em bares e eventos institucionais. Vi a Josefa pela primeira vez dançando com a bateria Samba da Esperança em *Venice Beach*, em um festival de música entregando panfletos oferecendo suas aulas. Alguns meses depois, vi a Josefa participando da obra Zumbi dos Palmares organizada pelo CCB, onde começou a dar aulas com bastante frequência.

Bento é um jovem brasileiro de 30 anos que dança com Jovana há três anos e é altamente demandado por ser o único dançarino de samba no pé. Ele dança com o corpo exposto, se diferenciando dos capoeiristas e percursionistas e já foi contratado para grandes eventos com artistas reconhecidos. Para Bento, o samba começou sendo uma renda extra durante uma época que ficou sem emprego e precisava pagar a matrícula da universidade para manter o visto. Uma noite trabalhando como garçom presenciou um show de samba do Brasil Original, acabou sambando junto e estabeleceu o contato com Jovana; algumas semanas depois, começou a dançar com ela de maneira regular. Hoje Bento trabalha como engenheiro e possui uma *green card* e, por isso reduziu, suas atividades somente à prática e competições de samba de gafieira. Para isso, o casal de dançarinos fez um investimento, que justificam pela falta de concorrência. A diferença do show do malandro que também inclui homens, o samba de gafieira chama a atenção de casais e é apresentado como uma dança estilizada de salão.

Bento: Geralmente o que a Jovana faz, para ela tentar me incluir nos *gigs*²⁶ e tal, porque geralmente não tem, não tem *gig* que peça dançarino de samba. Engraçado que a partir do momento que ela me expõe, aí as pessoas pensam “pô, que legal!”. Ela falou “Bento você tá requisitado para caramba” [...] meu plano é a gente investir na gafieira e vamos ver o que dá. Eu

²⁶ *Gig* é uma expressão em inglês, especialmente comum nos Estados Unidos, que refere a trabalhos pagos de apresentações em vivo, que podem ser musicais, de teatro, danças de diferentes tipos

ainda faço os *gigs* dela quando posso, quando dá, mas eu estou mais orientado para gafeira mesmo. [...] Eu passo a imagem masculina do dançarino do Brasil e é muito bom para Jovana também [...] tem pessoas que dançam malandro também mas é diferente. Malandro assim, eu falo sempre que é sem expor seu corpo, sem camisa. Que malandro você dança de terno, de calça, aquela coisa de malandro mesmo. Mas de samba, não tem! Então aquela coisa (Bento).

2.2.2 A música como espaço masculino

Assim como o samba como dança é um nicho dominado pelas mulheres como dançarinas bem como o é na gestão e propriedade das companhias, o samba como música apresenta uma clara predominância de homens. Há algumas exceções de mulheres tocando música como membro das bandas, porém não constituem nem a metade dos músicos que frequentemente vi em shows e apresentações. Em Los Angeles existem duas bandas reconhecidas: *Samba Association* e *Jeito Brasileiro*. A primeira foi formada em 2009, por Duda (estadunidense-brasileiro, 41 anos), formado pela UCLA em estudos musicais e etnomusicologia, área na qual realizou um doutorado pelo qual passou um ano fazendo pesquisa sobre a história do samba em Rio de Janeiro com bolsa *Fullbright*. *Samba Association* se define como “*Brazilian root samba*”, comprometida com uma curadoria estudada e diversa. Duda introduz cada música com uma breve menção à letra ou ao compositor e, às vezes, “explicando” a história do samba no Brasil.

Duda: tem uns caras que continuam, são veteranos que nem... Jeito Brasileiro. Os caras têm 15 anos fazendo isso, os caras são músicos! [...] a minha formação do *Samba Association* foi a minha tentativa de fazer uma coisa mais trabalhada, pesquisada, ensaiada. Eu quis ser mais seletivo com os músicos, o problema disso que eu pareço um pouco *snob* no sentido de querer fazer uma coisa que eu acho melhor do que os outros estão fazendo. É... eu. Eu levo o meu trabalho a sério e eu quero apresentar uma coisa, não quero que meu grupo seja visto dessa maneira, do jeito que eu vejo muitos grupos fazer (Duda).

Essa banda é formada principalmente por Duda, Flávio (esposo de Andresa, professor de forró) e Lucas e mais três músicos que participam em diversos projetos e na companhia Dançar Brasil, sobre a qual comentarei nas próximas páginas. Alguns dos participantes, como Katrina e Lucas, trabalham também maneira autônoma e, em algumas ocasiões, chamam os colegas para tocarem junto como banda convidada ou suporte. Forró L.A. foi criada em 2012 por Lucas (estadunidense, 33 anos) que, há uns anos atrás, decidiu viajar ao Brasil para aprender música brasileira. *Samba Association* e Forró L.A. são mistos na sua composição, sendo que quase metade dos grupos está integrada por mulheres e músicos de diversas nacionalidades.

Jeito Brasileiro é a banda de samba mais antiga da cidade, formada em 2001 por quatro cariocas motivados pela ausência de bandas que tocassem samba e pagode na Califórnia. Essa banda atua tradicionalmente no *Brazilian Day* e todo final de semana na churrascaria em Long Beach junto às dançarinas da companhia de Joana. Eles foram convidados por Tiago a participar do encontro *Get Together*, em fevereiro, para comemoração do mês do carnaval. Essa ocasião demonstrou o status da banda e vários brasileiros me comentaram que é uma das poucas “coisas que ficaram da comunidade brasileira antiga”. Durante o show, o escasso inglês dos músicos da banda deu lugar ao português e os convites ao público para dançar, acompanhar a banda e sentir a alegria do carnaval.

Samba Association é responsável pelo encontro “Samba do Trabalhador”, que consiste em uma tarde inteira de roda de samba com música das três bandas (*Samba Association*, Forro L.A. e Os Defensores) na galeria Tropicalia. O evento é organizado por Duda e realizado todo ano no feriado do *Labor Day* (comemorado na primeira segunda feira de Setembro) que, em 2015, coincidiu com o dia da independência do Brasil, 7 de setembro.

Samba do trabalhador é um evento (pequeno cenário) organizado desde o começo do ano [...] estão presentes alunos da escola de forró hispânicos e estadunidenses. Foram vendidas caipirinhas e cervejas. Duda apresenta o evento em inglês (tudo foi falando em inglês, o uso do português foi restrito a algumas palavras específicas e as músicas). Ele explica que há seis anos que eles tocam em L.A. e há cinco anos que eles realizam o samba do trabalhador no feriado de *Labor Day* que naquele ano coincidiu com a

Independência do Brasil e, por isso, eles decidiram fazer uma *supersized edition* para dar uma “*full experience*” do que seria uma festa brasileira. Várias das músicas foram misturadas entre português e inglês. O público é familiar e o público brasileiro foi progressivamente ganhando importância. Eles se declaram como “*children friendly, family friendly, dog and pets friendly*” todo mundo é bem-vindo. O Flávio, professor de forró, facilitou o espaço para o evento (a galeria Tropicalia) e ofereceu com Andressa uma aula coletiva para salientar as pessoas a começar a dançar. (Caderno de campo n° 2. “*The Fifth annual ‘Samba do Trabalhador’ supersized edition*” 07/09/2015)

Aprofundarei a questão na análise dos eventos no capítulo 5, porém, é importante destacar que tal experiência evidenciou a importância de considerar o tamanho, a audiência e as motivações dos eventos. Essas características conjuntas permitem pensar em pequenos, médios e grandes cenários e as dinâmicas sociais neles desenvolvidas (RIBEIRO, 1999). Enquanto grandes espetáculos colocam mais atenção ao conteúdo cultural relacionado ao Brasil (história, informação, tradução de palavras), o pequeno evento é pensando para a diversão, para a dança e para a celebração.

Os shows e as bandas se definem de maneira muito diferente. Nas apresentações de Jeito Brasileiro predomina o português, expressões características de regionalismos, especialmente do Rio de Janeiro e piadas. Eles tocam na churrascaria e eventos “estritamente brasileiros” (como aniversários de brasileiros ou o *Brazilian Day*) no formato roda de samba, ou seja, várias músicas conectadas em uma apresentação que chega a durar 10 ou 15 minutos. *Samba Association*, por outro lado, em cada show explica ao público as músicas escolhidas, o critério pelo qual a selecionaram e a história por trás da música. É comum que sejam citados momentos da história do Brasil, como a hiperinflação, as crises econômicas, a ditadura militar, assim como referências geográficas específicas a bairros, como do Rio de Janeiro. O samba e o forró são apresentados como bagagem e riqueza cultural do Brasil e cantores como Luís Gonzaga ou Beth Carvalho como figuras admiradas que moldaram o samba.

O forró como música encontra-se concentrado nas bandas mencionadas e, como dança, a única opção e a galeria Tropicalia e as

aulas oferecidas por Andresa e Flávio. Tropicalia é uma galeria de arte que fornece espaço para amostras de arte e eventos próprios como as “Noites de forró”²⁷. Andresa (brasileira, 39 anos) e Flávio são um casal brasileiro que se mudou para L.A. há 7 anos e, junto a outro casal, fundaram o projeto de Califórnia Forró, que consiste em aulas, eventos, festas e apresentações. Andressa divide sua vida entre Estados Unidos e Brasil desde seus 15 anos, porém se radicou definitivamente junto a Flávio e seu filho e iniciou as aulas de forró por necessidade econômica.

Andressa: quando eu mudei pra cá, que vim antes que ele, eu falei... “poxa... a gente precisa, não tem forró em Los Angeles!”. É uma coisa tão bacana, tão de nossa cultura. O pessoal só sabe de samba e a única coisa que sabe da dança, né? Brasil tem tanta coisa para oferecer! E aí falei “nossa, a gente tem que começar a dar aula!”. Quando ele chegou, foi o que a gente fez. A gente começou a dar aula de forró, aí pensando “pô que que adianta dar aula sem ter espaço?”. Aí então a gente começou a fazer aqui todo mês. Hum... aí no mesmo tempo o Forró L.A., a banda que vai tocar aqui hoje, eles estavam começando a montar a banda. Então, conciliou de a gente ter uma banda de forró começando e a gente começando a dar aula e querer montar evento. Então foi assim que a gente começou com forró em L.A. (Andressa)

O forró em Los Angeles resulta um caso interessante por ser uma atividade claramente centralizada em um grupo reduzido de pessoas, o que harmoniza os discursos e práticas sem que surjam conflitos ou disputas. De forma similar à *Samba Association*, Forró L.A. se apresenta a partir de um discurso baseado no conhecimento e tradição do forró pela sua origem. A referência geográfica do Nordeste do Brasil e as homenagens a Luis Gonzaga e Dominginhos são frequentes.

²⁷ As Noites de Forró são um espaço nos sábados ou sextas à noite organizado para que os alunos de forró de diversos níveis possam se encontrar e dançar. Tem música ao vivo com Forró L.A., comida e bebidas e, em algumas ocasiões, casais que dançam forró de outras cidades visitando.

Lucas: algumas pessoas representam pagode, que é uma parte do samba, que representa uma época específica do samba, forró também, há forró horrível lá fora! Simplesmente horrível, pessoas fazendo o que eu nunca chamaria de forró, porque é tipo música pop brega. Eu não toco isso, e quando criei Forró L.A. estabeleci uma regra, falei “sem baixo elétrico, sem teclado elétrico, sem bateria nem guitarra”. Porque há estilos que têm este tipo de instrumento e são terríveis! Depois relaxei. Percebi que se você junta bons músicos é possível tocar estilos tradicionais tipo pé de serra, que é como... como... as raízes tradicionais do forró. Então, se você tem músicos bons você pode criar uma base para tocar pé de serra (Lucas. Em inglês no original²⁸)

2.2.3 Músicos, baterias e cantoras

Da já mencionada lista com 66 empreendimentos econômicos registrados, 17 estão relacionados à música, entre eles: bandas, cantoras, DJs, duas baterias e alguns músicos profissionais solistas. É frequente que músicos e cantoras interpretem uma ampla variedade de músicas como samba, frevo e forró; porém não se concentram em um estilo só e muitas vezes misturam músicas de autoria e MPB. Esse grupo de artistas apresenta uma clara divisão etária. Há um grupo de artistas consolidados em L.A. com trajetórias superiores aos 10 anos que trabalham como seus próprios representantes e/ou produtores. Outro grupo é constituído por jovens que migraram com, em média, três ou quatro anos à cidade, porém têm conseguido se inserir no mercado cultural depois de estudar pós-graduações e trabalhar com empregos de meio tempo.

²⁸Do original: “**Lucas:** *some people would represent pagode, which is a part of samba, representing a specific era of samba, forró too, there is terrible forró out there! Just terrible, people doing this that I wouldn't even call forro, because is like brega pop music. I don't play that, and when I created Forró L.A. I made rule I said: 'no electric base, no electric keys, no drum set no electric guitar'. Because there are styles that have those and they are terrible! Since I have relaxed a lot about that. I realized that if you put together good musicians you can play traditional style which is called pé de serra, which is just like... like... traditional roots of forró. So if you have good players you can put your base in that and do pé de serra.*” (Lucas)

Tabela 3: Nome e atividades de sujeitos relacionados à música

Nome	Profissão
Katrina	cantora
Ana Grazia e Samanta	cantora - dueto
José	músico - arranjador
Feijão	banda de música fusão
Ramona	cantora
Projeto L.A.	bateria
Samba da Esperança	bateria

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora

Na tabela acima organizei as cantoras, bandas e baterias que percebi como proeminentes nas cenas culturais da cidade pelos espaços e eventos nos quais participaram, motivos pelos quais os selecionei para as entrevistas.

2.3 MULHERES DE TRAJETÓRIA E A MÚSICA BRASILEIRA

Dentro desse grupo há músicos e arranjadores profissionais como José (brasileiro, 30 anos), cantoras como Katrina e Ramona (brasileiras, 46 e 56 respectivamente), duetos como Ana Grazia e Samanta (brasileiras, 56 e 60 anos respectivamente) ou bandas como a de Catalina (brasileira, 42 anos) e duas baterias. José também participa de Feijão, uma banda de música instrumental brasileira que lançou em 2015 seu primeiro disco e foi convidada ao ciclo *Get Together* no Consulado. Feijão oferece música fusão, utilizando instrumentos brasileiros ou ritmos de base como chorinho com baixo ou violino, o que a diferencia das bandas restantes.

Magali: e da banda... qual é o objetivo da banda? Qual é o projeto? **Jose:** [*Risos*] é um debate dentro da banda inclusive. Debate! A gente está brigando até agora, debatendo dentro da banda para realmente achar... um objetivo. **Magali:** mas aí vocês não foram pelo caminho do Jeito Brasileiro. **Jose:** não! Isso está claríssimo! Vamos... pensando por aí, eu acho que assim... a gente quer, trazer uma mistura das influências brasileiras e

jazz e a música que a gente gosta de ouvir e tocar. A gente está tentando misturar, mas fugindo do estereótipo, eu toco vários instrumentos... são elementos naturalmente brasileiros, tipo viola caipira, é plenamente brasileira. Aí eu pego aquela viola, ponho efeitos, transforma o som. Já é mistura, elemento brasileiro com outras coisas. Isso já reduz o nicho. E dentro da banda, em si... dentro da banda cada um tem diversas influências. É uma mistura, a gente não sabe muito bem onde a gente tá indo. Todo mundo tem formação musical. (José)

Eles pertencem ao grupo dos jovens. José migrou junto a Maria (brasileira, 33 anos) há cinco anos para fazer um mestrado na Escola de Artes da Califórnia. Durante os dois primeiros anos, ele conseguiu se inserir em alguns espaços artísticos de música brasileira tocando para Jeito Brasileiro e quase todas as cantoras que conheci. José é filho de um arranjador musical de São Paulo, por meio do qual continua realizando trabalhos para o Brasil. Motivado por Maria, José trabalha também fazendo dublagem de novelas hispânicas que chegam a L.A. para serem transmitidas no Brasil e em países africanos. Além disso, José aceita trabalhos esporádicos para bandas, comerciais e filmes.

Katrina é um caso extremamente importante pela sua grande visibilidade e trajetória musical em Los Angeles, precedida de uma carreira artística no Rio de Janeiro, onde cresceu e estudou arte e teatro com o grupo Circo Voador. Katrina tem acesso a espaços e eventos que nenhum outro músico ou cantora consegue, o que se deve, em parte, à sua versatilidade. Nos primeiros anos nos Estados Unidos, Katrina dançou como sambista, trabalhou como atendente de loja e babá. Teve uma banda durante vários anos e, atualmente, trabalha como solista cantando samba, rock, MPB, forró, entre outros. Vi a Katrina em diversas apresentações, como em comemorações íntimas e pequenas, assim como eventos destinados a um público aberto, como no *Levitt Pavillion* ou o ciclo musical para crianças no *Hollywood Bowl* durante o verão.

Katrina organiza e promove shows próprios em um pequeno teatro em *Venice Beach*. Um evento anual é o chamado Corações Brasileiros, que homenageia artistas brasileiros como Elis Regina, Clara Nunes, Maria Bethânia. Em ano 2015, foi sobre Noel Rosa (*Noel Rosa: a Celebration*) e, em 2016, sobre artistas mulheres brasileiras radicadas

em L.A. O show de Noel Rosa teve um grande sucesso, repetindo-se dois finais de semana na sequência e, posteriormente, sendo apresentado no Consulado a convite de Tiago. Assim como *Samba Association*, nesse show Katrina e o apresentador do show introduzem a Noel Rosa contextualizando a época no Brasil. Fala-se de Carmen Miranda e a popularização do samba por meio do rádio “que tomava ao Brasil por surpresa” e a unificação cultural e linguística durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Delineiam-se conflitos entre a imagem do Cristo Redentor e o samba que desce do morro que é “uma comemoração da mistura racial, chamando a atenção de músicos de classe média como Noel Rosa”.

O show “*Brazilian Woman, A Celebration*” misturou música, teatro e leituras de autoria de 11 mulheres artistas brasileiras atrizes, cantoras, músicas, escritoras, entre outras. Esse foi o evento de maior cooperação e participação de artistas brasileiras e o primeiro dedicado a mulheres brasileiras. Houveram interpretações focadas no papel de mãe, de mulher jovem, problematizando a relação das mulheres com a sexualidade, da violência e dos índices de estupro no Brasil, da lei Maria da Penha, entre outros elementos.

Katrina: já tinha essa coisa do *International Women Day*, que eu gosto, e eu queria fazer alguma coisa [...] eu falei tem que ser mulher! Há muitos anos, sempre que eu encontro um certo grupo de mulheres, eu sempre fico achando que gostaria de fazer alguma coisa com elas, com a comunidade! [...] elas vão mostrar pelo menos uma música delas! Como compositoras, que a força desse dia internacional da mulher para mim era isso! E através delas, de cada uma... também cantar! Uma composição de mulher brasileira! Então, no caso, muitas canções não vão vir de composições de mulheres de grandes compositoras ou de grandes cantoras [...] eu quero que as músicas sejam composições de mulheres [...] queria incorporar textos também para prestar homenagem a mulheres poetas, artistas, atrizes, escritoras, ativistas e pintoras. (Katrina)

Catalina migrou há 7 anos a Illinois e, posteriormente, à Califórnia, construindo uma destacada carreira musical de bossa nova e jazz, o que a levou a ser nomeada em 2016 ao Grammy Latino pela sua versão de Garota de Ipanema. Apesar de ter uma carreira como pianista,

compositora e vocalista no Brasil, ela decidiu fazer um mestrado nos Estados Unidos, criando vínculos como pesquisadora visitante e, posteriormente, montando a banda. O álbum chamado Projeto Lado B foi também convidado a tocar no Consulado, apresentando músicas da bossa nova pouco populares com novos arranjos musicais. A frequente ideia da bossa nova como música erudita obriga a Catalina a muitas vezes ter que “explicar” sua proposta musical que gera desconformidade no público brasileiro por não reproduzir as músicas fielmente.

Catalina: essas pessoas quando me chamam geralmente eles já sabem, agora com a história do Lado B e do Grammy já sabem, já sabem que que é. Mas quando você quer vender o show pra quem não conhece é difícil você... explicar, muito difícil. O que ajuda hoje em dia, que a gente tem várias críticas de jornais quando saiu o CD [...] matérias de jornais isso ajuda, mas mesmo assim não é fácil. Eles falam... “Ah quero um grupo de música brasileira”, até você convencer que vai ser totalmente diferente de um grupo que vai tocar música brasileira, bossa nova e samba, uma cantora... ou simplesmente instrumental, que vai ser uma coisa mais misturada, diferenciada, os arranjos diferentes, até você convencer é difícil. (Catalina)

Ana Grazzia e Samanta são um dueto de cantoras com uma longa carreira. Samanta visitou os Estados Unidos em turnê com um grupo chamado Oba Oba em 1990 e, no mesmo ano, decidiu migrar para Los Angeles. Ana Grazzia mudou-se para Nova Iorque no mesmo ano para estudar inglês e, um ano depois, se mudou a L.A. para trabalhar com um primo. Apesar de que ambas tiveram uma carreira musical no Brasil, Samanta tinha um sucesso considerável gravando músicas para novelas da Rede Globo, participou de grandes recitais e bailes com uma banda própria. Em 1994, criaram o grupo chamado Verde Amarelo e, desde então, lançaram vários CDs e foram contratadas para importantes shows e, em 2015, a cidade de Los Angeles lhes outorgou um reconhecimento pela sua contribuição cultural. Tive a chance de ver shows de Ana Grazzia e Samanta na praça *Pershing Square*, no Consulado brasileiro e em shows privados. Essas cantoras se diferenciam de outros artistas que entrevistei por serem suas próprias

managers e por ter formado uma produtora com a qual gravam seus próprios discos e realizam serviços vários.

A última cantora que entrevistei é Ramona (brasileira, 56 anos) que visitou os EUA em duas ocasiões, em 1986 e em 1989, junto a Santos (brasileiro, 45 anos) o dono do CCB na mesma companhia onde trabalhava Samanta. Mudou-se para Califórnia definitivamente há 25 anos, onde trabalhou como cantora solista, fazendo parte de bandas e cantando com as baterias. Ramona trabalhou em rádio, dando aulas na UCLA e outras universidades como convidada sobre danças afro-brasileiras e gravou músicas em português para filmes (recentemente tinha sido homenageada pelo filme Rio). Ela é uma referência na área das danças e espetáculos afro-brasileiros, dando consultoria sobre roupas, dança e percussão, motivo pelo qual foi homenageada na obra do Zumbi dos Palmares, organizada pelo CCB. Oriunda de Salvador, Ramona cresceu participando do carnaval e cantando. Desde sua adolescência, Ramona fez parte do Ilê Aiyê do qual saiu anos depois por diferenças raciais e de gênero. Um tempo depois entrou na companhia de dança, com a qual visitou Estados Unidos.

Ramona: [...] fiquei aqui em L.A. com os amigos que eu tinha feito em 86' e 89'. Depois viajei para NY para outra companhia, Dança Brasil, que tinha base em NY. Eu fiquei com eles por um ano, eu consegui visto de trabalho por essa companhia em NY, perdi o visto de trabalho pela Oba Oba, aí depois eu casei, e meu visto de trabalho foi eliminado por causa do casamento e eu fiquei em Nova Iorque. Depois, fiquei em L.A., às vezes eu viajava, eu viajei por seis anos para o Canadá, para fazer o carnaval lá, com presença do primeiro ministro e tudo. E aí eu fiquei aqui, cantei com várias bandas, e fiz várias bandas, dei aula de dança e costurei... E não sei, tentei encantar. E há seis anos atrás... eu resolvi fazer alguma outra coisa em relação à minha cultura que era, que falta aqui que não tem nenhum restaurante Baiano. E eu sempre vendi a cultural Baiana para o mundo, porque eu tinha grupo folclórico, então eu sentia a necessidade de fazer... hmmm... alguma coisa com relação à comida. Eu já dancei, já mostre dança, já mostrei canto né, cantar axé, fiz um montão de coisas e resolvi... ir para comida (Ramona)

Vi pela primeira vez a Ramona cantando com Samba da Esperança em uma classe aberta oferecida pela prefeitura de Los Angeles, no verão, no *Music Center*, no centro da cidade. Ela é frequentemente convidada para cantar no *Brazilian Day* em San Diego e outras cidades e frequenta os eventos e festas brasileiros. Há alguns anos Ramona iniciou um empreendimento gastronômico com uma amiga chamado “Sabor da Bahia” que oferece, por encomenda, acarajé, abará e outras preparações características da Bahia. Ela trabalhou em estreias de filmes, inaugurações do festival de cinema, encontros no Consulado, entre outros.

2.4 UM ESPAÇO PARA OS NÃO BRASILEIROS: AS BATERIAS

Em Los Angeles existiram duas escolas de samba que foram frequentemente mencionadas pelos meus entrevistados, especialmente por aqueles que moram ali há tempo: MILA (Mocidade Independente de Los Angeles) e SambaLá, localizada em Long Beach. A MILA foi fundada em 1992 por um grupo de brasileiros que tocava música em um café às sextas férias. Segundo os entrevistados e a revista “*Soul Magazine*”²⁹, esse foi o começo das noites de samba brasileiro na cidade. O café e o bar Zabumba, uma referência dos entrevistados que moram há mais tempo em Los Angeles, tiveram suas melhores épocas durante a década de 1990, especialmente durante a chamada febre da lambada (ver capítulo 4). SambaLá foi fundada em 1994 e chegou a ter 500 membros, entre músicos, dançarinas e amigos. Localizada em Long Beach, SambaLá ficou conhecida pela sua participação no Carnaval do Rio de Janeiro em 2000³⁰ com um samba de Martinho da Vila e acompanhada por Beija Flor. Vanessa fez parte desse grupo durante anos; foi princesa, rainha e madrinha de SambaLá e ministrou aulas de samba; e Ramona cantava e gravou várias músicas com eles para o carnaval. Em 2015, os membros de SambaLá se mudaram para Flórida e Vanessa retomou algumas das atividades, como a organização do *Brazilian Day*. Segundo alguns entrevistados, SambaLá funcionava

²⁹ Disponível em: <http://www.soulbrasil.com/home/o-retrato-do-brasil-em-los-angeles-2/>. Acesso em: 24 set. 2016.

³⁰ Para maiores informações: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2002200020.htm> e <http://www.fabioarvalho.art.br/design/col/esquina/1999-04.html> Acesso em: 24 set. 2016

como uma “verdadeira escola de samba”: de maneira comunitária e colaborativa.

Vanessa: Foi uma das razões pelas quais fiquei só dançando com SambaLá. Várias pessoas sabem que eu trabalhava só com SambaLá, porque eu me sentia em casa, perto de casa, era uma comunidade, escola de samba, aquela coisa respeitosa, entendeu? Então quando saía daí... várias vezes era para esquentar a cabeça. Porque eu não fazia pelo dinheiro, eu sempre trabalhei! Era o *fun*, o *excitment*, sua cultura! (Vanessa)

Samba da Esperança foi fundada em 2012 por Alexander (alemão-estadunidense, 47 anos) e se define como uma comunidade aberta de percussionistas e dançarinos que praticam atividades afro-brasileiras com o objetivo de gerar consciência e mudança social. Está composta por trinta e cinco membros, segundo Alexander participam homens e mulheres de diversas idades. Os instrumentos pertencem, na maioria, a Alexander que traz partes do Brasil, compra por importação e realiza pessoalmente a manutenção. No começo, esse projeto era uma atividade extra para Alexander, porém, a demanda cresceu muito e hoje é sua atividade principal. Samba da Esperança participa de diversos eventos e espaços na cidade, como aulas abertas de samba, o Festival de Música de Verão em *Venice Beach* e o desfile de Carnavalezco. Conversando com Alexander, descobri que ele possui diversos contatos com pessoas envolvidas em organização de eventos na cidade de Los Angeles.

Alexander começou a se interessar pela música brasileira pelo seu contato com o Tiago na rádio e aprendeu sobre samba colaborando com SambaLá por anos. Um tempo atrás ele decidiu estudar samba reggae e visitar o *Brazilian Camp*, um seminário de duas semanas com residências e cursos para apreender música, danças afro-brasileiras e arte e tem como convidados diretores, músicos e dançarinos do Brasil³¹.

Alexander: Eles vão lá para ensinar, pessoas do Rio, da Bahia, Pernambuco e... de onde que é o Maracatu? Recife! Então fui lá e aprendi muitas coisas legais e surpreendentes sobre Brasil, no acampamento. É que eles têm, esse tempo com o

³¹ Para maiores informações: <http://www.calbrazilcamp.com/faculty.html>
Acesso em: 23 set. 2016

diretor de Monobloco foi lá, apreendi todos esses ritmos legais. Aí voltei pra cá e fui para SambaLá falando “olha todas as coisas legais que poderíamos fazer” e o diretor falou “isso é legal mesmo, mas a gente não vai fazer isso, não é o que a gente faz”. Então comecei a mostrar estas coisas a outros percussionistas e eles falava “uau, isso é realmente legal!”. Então começamos a fazer coisas separadamente e foi crescendo. (Alexander. Em inglês no original³²)

Samba da Esperança foi fundada em parte por divergências com SambaLá, e Alexander decidiu viajar à Bahia em 2015 para participar do projeto Tambores do Mundo, organizado por Ilê Aiyê e pensado para estrangeiros que queiram conhecer e aprender as músicas e ritmos. A estada foi de duas semanas e meia, durante as quais participou do carnaval em Salvador e das festas de Iemanjá, tocando e apreendendo com diversos músicos.

Samba da Esperança participa de dois tipos de eventos. Por um lado, participa de desfiles ou festas de carnaval nas quais é preciso pagar participar ou trabalhar de graça. Por outro lado, há eventos particulares como casamentos e aniversários que contrata um grupo reduzido, porém paga bem. O dinheiro que é juntado desses trabalhos é dividido entre os percussionistas e uma parte destinada à manutenção dos tambores. Alexander trabalha frequentemente com Ramona, Josefa e Jovana, essa última com a qual tem uma relação de amizade e cooperação há tempo. Samba da Esperança tem ganhado visibilidade durante os anos de 2015 e 2016 pela sua recente parceria com Luz e o grupo Brasil Tribu em eventos realizados em espaços importantes como *Venice Beach* e diversos festivais de verão.

A outra bateria é chamada Projeto L.A., organizado por Mariano (Nicaraguense – estadunidense, 30 anos) e faz parte de uma

³² Do original: “*They go there to teach, guys from Rio, from Bahia, Pernambuco and... where is Maracatú from? Recife! So I went up there and I learned so many amazing cool things about Brazil, in the camp. Because they have, that time the director from Monobloco was there, so I learned all these cool rhythms. Then I came back here and I went to SambaLá saying ‘look to all this cool things we can do’ and the director said ‘that is really cool, but we are not gonna do that, we do what we do’. So I started showing these things to the other drummers, and they were like ‘wow, that’s really cool’. So we started doing our own thing and it just kind of grew out of that*” (Alexander)

rede global que começou na França organizado por um mestre baiano e, com o passo do tempo, foram criados grupos em Berlin, Washington, Buenos Aires, entre outras. Todos esses grupos tocam os mesmos ritmos (samba reggae), utilizam o mesmo uniforme e organização das baterias nos eventos. Uma vez por ano eles também recebem a visita do mestre fundador Giba, com fundos coletados das apresentações paga-se a viagem, hospedagem, alimentação e aulas do mestre. O símbolo do Projeto L.A., assim como a vestimenta, seguem um padrão não muito estrito de cores, não são permitidas as cores da/o uso da bandeira do Brasil, nem elementos icônicos que façam referência ao país.

Desde criança, Mariano começou a tocar música brasileira em um projeto na escola, organizado por Bela, a dona da companhia Dançar Brasil. Com a chegada do atual esposo de Bela, Matheus, Mariano começou a estudar músicas e instrumentos afro-brasileiros focado em ritmos folclóricos da Bahia (maculelé, xaxado, frevo, bumba meu boi). Durante vários anos, Mariano tocou para Dançar Brasil em aulas e apresentações até 1999, quando viajou com a companhia à Bahia para estudar com mestre King (principal referência das danças afro-brasileiras na Bahia). No mesmo ano, Mariano entrou em contato com o samba reggae, artistas e movimentos relacionados a essa música. “Ai eu comecei a apreender sobre o samba reggae e as conversações do samba reggae, em 1999 eu tomei aula com dois mestres do Ilê Aiyê e também com mestre Carlinhos Brown na época que ele veio aqui a fazer o CD dele junto com o Sergio Mendes”(Mariano)

O Projeto L.A. começou a funcionar na cidade há três anos e conseguiu estabelecer conexões com músicos do Ilê Aiyê e Olodum por meio de amizades³³. Segundo Mariano, o Projeto tem uma identificação específica com o samba reggae e a bagagem histórica e cultural africana na Bahia, o que ele denomina “a África” e “beleza negra”. E o objetivo principal do Projeto a nível global é criar e espalhar consciência sobre a cultura africana na Bahia, cuja origem encontra-se no que alguns autores têm definido como processo de re-africanização da Bahia (PINHO, 2005; SANZI, 2007). Em consequência, Mariano me explica que eles, regularmente, não se apresentam com sambistas já que não querem reproduzir a imagem do Brasil ligado ao Rio de Janeiro.

Entretanto, a primeira vez que vi o Projeto foi em um carnaval micareta com as dançarinas de *Samba Beauties*. Nesse evento, houve

³³ Mariano tem uma grande amizade com Sal (brasileiro, 35 anos) que trabalhou como coreógrafo de Olodum, ministra aulas de dança afro-brasileira em Los Angeles e esteve presente durante a entrevista.

peças vestindo bandeiras de diversos países africanos. Mariano me explicou que a ideia desse carnaval é produzir uma identificação do Brasil com a África.

Mariano: O carnaval do Rio de Janeiro foi formado por americanos velho, esse negócio de botar as meninas nuas para dançar e para turista gastar mais grana velho [...] A gente não está fazendo o BD agora, a gente está junto com o Andres Global fazendo o BD junto com o *Hollywood Carnival Association*. É um evento cultural o que busca é juntar as culturas Afro. (Mariano)

As participações do Projeto L.A., em dessemelhança com Samba da Esperança, dependem, em maior medida, dos contatos com a população brasileira e sempre são eventos com outros grupos. Mariano colabora esporadicamente com a companhia Dançar Brasil em projetos sociais e abertos. Todo o dinheiro ganho é destinado à compra de roupa e instrumentos, os membros não recebem dinheiro, já que a participação é voluntária. O grupo tem 30 participantes, sendo a maioria estadunidenses que buscam uma atividade recreativa e o aprendizado de música, tendo pouquíssima presença de brasileiros.

2.5 A COMODITIZAÇÃO DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA: DANÇA, RELIGIÃO E TRAJETÓRIAS TRANSNACIONAIS

Há uma significativa presença das artes afro-brasileiras em Los Angeles, inclusive o primeiro espetáculo que vi foi da companhia Dançar Brasil, de Bela (estadunidense, 54 anos) em colaboração com Katrina em um teatro de pequena Tokio (centro da cidade) como parte do ciclo de um festival étnico chamado *World Music*. A companhia oferece diversos serviços como: aulas abertas ao público, projetos sociais, *workshops* com dançarinos e professores de Salvador; residência para estudantes universitários; audições para dançarinas, dançarinos e músicos; participação em cerimônias de Candomblé e viagens culturais de duas semanas a Salvador e Cachoeira (vendidos como experiências de imersão cultural)³⁴.

³⁴ Trata-se de uma viagem de duas semanas de imersão cultural, nas quais se visita Salvador e Cachoeira, se fazem aulas, se visitam lugares históricos e se participa de cerimônias de Candomblé, leituras e consultoria com mães de santo.

Bela se formou de UCLA em etnomusicologia e, junto a Matheus, um músico, dançarino e coreógrafo Baiano, comanda a companhia. Durante seu mestrado, Bela morou em Salvador por um ano, realizando uma pesquisa sobre danças afro-brasileiras. Ali conheceu o Candomblé, estudou com mestre King e os Filhos de Gandhi e, quando voltou a L.A. decidiu se dedicar ao ensino de danças afro-brasileiras. Bela é amiga íntima amiga de Luz (estadunidense, 66 anos) organizadora do grupo Tribu Brazil. Suas trajetórias compartilham anos de estudo com um professor brasileiro com quem posteriormente criaram um grupo e foram pioneiras em apresentar as danças afro-brasileiras na cidade.

Para Bela, Dançar Brasil é um grande projeto pessoal, uma missão, engajado nas suas crenças religiosas (ela foi iniciada e é adepta do Candomblé) e alimentado por fortes laços pessoais com as pessoas que lhe ensinaram danças Orixá em Salvador e que ainda contribuem com a companhia. Tanto Bela quanto Luz insistem que sua grande motivação é a luta contra o racismo, que Bela sofreu pela religião da sua família (judia) e seus dois casamentos inter-raciais. Elas evocam também a finalidade de crescimento espiritual e consciência ecológica no público. Segundo Bela, os projetos sociais (*Samba on the Streets*), viagens a Salvador e a contratação de professores desta cidade buscam retribuir tudo o que eles ganharam em conhecimento e espiritualidade.

Bela: e o sistema educativo que não favorece às crianças pobres, e quem são as crianças pobres? As pessoas pobres? São negras! Comecei a entender classes sociais, racismo. Então, quando voltei, percebi que essa é minha missão! Ensinar esta cultura, cada apresentação de dança com música deve ter este intercâmbio cultura com a Bahia. Esta é, esta é minha missão, se posso ajudar devo colaborar com a Bahia. Esta é uma oportunidade para todos nós para aprender e criar. E ninguém estava dando oportunidades a estes artistas jovens que são maravilhosos! (Bela. Em inglês no original³⁵)

³⁵ Do original: “**Bela:** *And the education system, which is not in favor of the poor child. And who are the poor people? They are black! I started understanding social class, racism. So when I came back I realized, this is my mission, to teach this culture, every dance performance with music must have this cultural exchange, with Bahia. This is, this is my mission, I must*

É possí

vel participar de aulas abertas de Bela e Matheus por 20 dólares numa academia no norte da cidade. Dessas aulas, participam as dançarinas da companhia e pessoas sem conhecimento de dança. Isso geralmente gera um clima pouco confortável para quem acaba de começar, já que pouca coisa é explicada durante a aula. O grupo é conformado na maioria por mulheres com entre 40 e 60 anos. Observei uma clara predominância de mulheres afrodescendentes e, em conversas informais, descobri que várias delas participam em grupos de afro-americanos como associações culturais e civis.

Dançar Brasil também convida professores e dançarinos da Bahia³⁶ e mães de santo que iniciaram a Bela e Luz e que são amigas de Matheus. São oferecidas aulas abertas, leituras de jogos de búzios, banhos de folhas e tais lideranças espirituais ainda assessoram à companhia no *design* e na confecção das roupas usadas para eventos. As mães de santo também são guias espirituais da companhia, definindo o que pode ser realizado em público e o que não é permitido, como Bela explicou em uma entrevista promovendo o show que presenciei³⁷

Tom: nossas convidadas Katrina, Dona Cici e Bela de Dançar Brasil. Essa música, essa música não é para entretenimento, essa música é sobre sistemas de crenças. **Bela:** absolutamente. **Tom:** e na tua companhia de dança tudo é relacionado, nós escutamos essa música, e é uma música sagrada de devoção, e tua dança é uma dança de devoção também. **Bela:** é inspirada por devoção e em certo ponto [...] acho que é isso que estamos tentando contribuir com o show, inclusive à humanidade de maneira geral, é que há um mundo

collaborate with Bahia, if I can help. This is an opportunity for all of us to learn, and all of us to create. And nobody was giving these young wonderful artists opportunities!" (Bela).

³⁶ Durante meu trabalho em L.A., consegui participar de *workshops* com a coreógrafa Vera Passos, que mora no Brasil e viaja duas vezes no ano para coreografar a companhia. Outra ocasião foi a visita de Zé Ricardo, o diretor do Balé Folclórico da Bahia e, neste caso, foi oferecida uma residência de uma semana com aulas oferecidas em diversos locais para facilitar a presença dos alunos

³⁷ Entrevista de Tom Schnabel, no programa "*Rhythm planet*". Disponível em: <http://www.kcrw.com/music/shows/tom-schnabels-rhythm-planet/the-spirit-of-brazil> Acesso em: 11 set. 2016

cósmico sobre o qual podemos aprender e certamente com Dona Cici que é nossa consultora cultural e consultora espiritual. Aprendemos mais sobre o que podemos tomar desse material sagrado e popularizar transformando-o nas apresentações no palco. (Bela e Tom no programa de rádio. Em inglês no original³⁸)

Bela e Luz reativaram o acordo de cidades irmãs (*sisters cities*) entre Los Angeles e Salvador³⁹ e, desde então, compõem o comitê organizador.

Magali: sei que você e Bela fazem parte... **Luz:** [*interrompendo*] o comitê das Cidades Irmãs!

Esse é, esse é um projeto que começou, existe há 52 anos agora [...] as Cidades Irmãs de L.A. e Salvador, esteve inativo por muitos anos. Então, como Bela tem uma organização sem lucros pediu, porque ela queria dançar em uma cidade irmã com sua companhia. Fomos na prefeitura e eles falaram “Oh sim, por favor!”, desde então foi muito bom. Temos muitas coisas funcionando por meio disso, como Carlinhos Brown que veio e cantou na prefeitura, deu palestras maravilhosas que tentamos promover. **Magali:** por meio dessa irmandade vocês conseguiram novos espaços? **Luz:** nem tanto, às vezes podemos usar lugares na prefeitura e quando vamos a Salvador podemos falar com algumas pessoas, representantes oficiais, pessoas que sabem culturalmente o que

³⁸ Do original: “**Tom:** *our guests Katrina, Dona Cici and Bela from Dançar Brasil. This music, this music is not about entertainment, this music is about believes systems. Bela: absolutely. Tom: and your dance company everything is like interwoven so we hear this song and it is a sacred devotional song and your dance is devotional as well. Bela: is inspired by devotion and at some point [...] I think this is what we are trying to contribute to the show and also to greater humanity that there is this cosmic world from we can learn from and certainly with Dona Cici as a cultural consultant and our spiritual consultant as well we learn more about how we can take this sacred material and popularized transforming it into stage presentation.*” (Bela e Tom no Programa de Rádio.).

³⁹ Para maiores informações: <http://sistercities.lacity.org/html/09.htm>

está acontecendo. Nós estamos muito envolvidas, várias das outras cidades irmãs têm um laço mais material, nós decidimos focar somente na arte e a cultura. E se converteu em arte (Luz. Em inglês

no original⁴⁰)

Luz organiza um grupo de danças afro-brasileiras chamado Tribu Brasil, cujos encontros ocorrem todo domingo de manhã para aulas abertas (por 15 dólares) e que participa ativamente de festivais e carnavais, com suas integrantes vestidas de baianas. Esse grupo está formado completamente por mulheres entre 40 e 60 anos e a diferença do caso de Bela é que a maioria das integrantes são brancas e pouco envolvidas no conhecimento de Candomblé. Entretanto, o grupo se mantém ao longo do tempo, viajaram em várias ocasiões para Salvador, onde compram roupas de baiana que usam nos desfiles. Como em todas as aulas de danças afro-brasileiras, há percussão ao vivo e é possível fazer as aulas sem conhecimento prévio.

A trajetória de Luz está marcada por uma busca espiritual e experiências que a levaram a praticar danças Orixá como parte do seu envolvimento com sistemas religiosos diversos. Luz começou a incursionar no Candomblé nos anos 1980 por influência de um xamã com o qual assistiu a uma conferência sobre diáspora africana em Nova Iorque. Ali conheceu um grupo de Candomblé de Salvador e começou a fazer aulas de danças brasileiras em Los Angeles onde conheceu a Bela, encontro que, uns anos depois, se converteu no seu grupo de dança. Luz entende que seu trabalho como professora é semelhante ao de uma guia espiritual, trata-se de um destino e não uma eleição.

⁴⁰ Do original: “**Magali:** *I know that you and Bela are the... Luz:* [interrompendo] *Sister city! That is that is a group that started it have been 52 years now [...] the sister city for L.A. with Salvador was inactive for several years. So because is not a nonprofit Bela requested because she wanted to dance in a sister city, with her company. We went to city hall and they were like ‘Oh please.. yes...’ it has been great. We got a lot of things through it, like Carlinhos Brown came and he sang at the city hall, introduce to beautiful talks, we try to sponsor. Magali:* *so through this sisterhood you are able to get new space? Luz:* *not that much, sometimes get to use city hall and when we go to Salvador we get to talk to some people, officials, knowing culturally what is going on there. We are much more involved, several of the sister cities are more material, we decided only to focus in art and culture. And it has become art.* (Luz)

Maga, deixei de falar uma das coisas mais importantes da minha trajetória como professora. Eu não busquei me converter em professora, me encontrou [*o professor brasileiro*] me deu sua companhia e suas aulas. Eu disse “não sou brasileira, não posso fazer isto”... ele insistiu em que eu podia e que eu faria, me fez prometer que o faria. Foi então quando comecei a ensinar minha própria dança brasileira, cumprindo essa promessa que lhe fiz. Fui de uma promessa a integrar meus estudos de cura em um processo para desenvolver um trabalho baseado na comunidade. Às vezes tua comunidade te chama. No meu caso, isso foi o que aconteceu. Eu não busquei isso, minha vocação me encontrou. Espero que isso esteja claro [...] o universo decidiu por mim... por quê ensino? Eu fui chamada para fazê-lo através da minha própria experiência de cura (mensagem de Luz. Em inglês no original⁴¹)

O caso mencionado na introdução foi o desfile de *Abbot Kinney*, realizado durante o festival do bairro. Organizou-se uma aula para coordenar o desfile e foi pedido estritamente vestir roupas brancas para participar da lavagem do ambiente e harmonizar energeticamente. Foi durante a aula que soube que o desfile, na realidade, seria um ritual, porém me neguei a participar porque minhas roupas eram muito simples, comparadas com as roupas das baianas que o grupo sempre usa em esse tipo de evento, aquelas compradas em Salvador. Luz organiza anualmente oferendas a Iemanjá em *Venice Beach* e o Carnavelezco em *Venice*, que tem como objetivo expressar e exibir o carnaval da Bahia em contraposição à imagem preponderante do Rio de Janeiro. Esse

⁴¹ Do original: “*Maga I left out the most important key to my timeline as a teacher. I did not seek being a teacher, it found me. [my Brazilian teacher] gave me the company and his classes. I said “I am not Brazilian I cannot do this”... he insisted that I could and I will and made me promise I would. That is when I began to teach on my own Brazilian Dance. Fulfilling a promise to him. I went from a Promise into integrating my Healing studies into the process to develop a work based on Community. Sometimes your Community calls you. In my case that is what happened. I did not seek this, my vocation found me. I hope this is clear [...] The Universe decided for me... Why do I teach? I was called out and upon to do so through my own healing experience*” (Luz).

evento contou com a presença de Bela, Matheus, Alexander com a bateria de Samba da Esperança, Tiago, Katrina, Ivan, Patty, Ana Grazzia, Samantha, entre outros. Nessa ocasião se usaram pela primeira vez umas roupas novas feitas pelas mães de santo que viajam desde Salvador e os mencionados artistas vestiram roupas verde amarelo, camisetas de blocos afro e ornamentos indígenas. O desfile finalizou com uma roda de capoeira dos professores do CCB, com crianças e mulheres.

A academia de capoeira mais antiga da cidade foi fundada em 1989, logo ampliou-se para um balé folclórico e, após alguns anos, se converteu no Centro Cultural Brasil (CCB), fundado por Santo, um mestre de capoeira e dançarino de Salvador que chegou aos Estados Unidos com 19 anos. Ele foi para Nova Iorque em turnê junto a Ramona em uma companhia de danças afro-brasileiras e capoeira e foi convidado a trabalhar em um centro cultural. Um ano depois, mudou-se para Washington, onde tentou criar um centro de capoeira que faliu, o que o motivou a se mudar para L.A. Hoje o CCB é administrado por Lina (francesa-estadunidense, 35 anos) e oferece múltiplas atividades para todas as idades como capoeira, samba, danças Orixás e ainda atividades mais inovadoras, como “carnaval cárdio” e “axé *fitness*”, assim como projetos sociais e comemorações de famílias e turmas. O Centro tem uma sede no sul do condado de Los Angeles e anualmente celebra um batizado de capoeira, no qual os estudantes recebem o cordão dourado; além de um festival cultural de Zumbi, na semana de consciência negra; dos festivais de Orixás; das residências de dançarinos e coreógrafos do Brasil; entre outras atividades.

Em 2016 foram retomadas as aulas de português que, a princípio já vinham sido oferecidas e então passaram a ser ministradas por Andressa; e as viagens de imersão cultural para Salvador, semelhantes àquelas realizados por Dançar Brasil.

Santo: Tínhamos aulas de português e também uma companhia de dança, Balé Folclórico do Brasil. Fizemos uma turnê pelo país inteiro apresentado shows que foi a maneira de ensinar à geração mais jovem sobre cultura bra... afro-brasileira. Nós fazemos shows educativos. Basicamente, tínhamos uma parceria com *The Music Center*, eles tinham um programa educativo no qual várias companhias realizavam shows em diferentes escolas de Los Angeles para atuar e ensinar, *workshops*. Nós começamos em 89, foi

mais ou menos o mesmo tempo que fundamos o Balé folclórico e o Centro Cultural Brasileiro. Tudo começou a funcionar, fizemos a adução com *The Music Center*, foi um grande sucesso e trabalhamos juntos desde então. Nós alcançamos quase 50.000 crianças por meio deste programa. Fazendo *workshops* e assembleias educativas. Agora Linda está trabalhando e passando mais tempo no centro, estamos tentando nos expandir mais, fazer mais dança, mais eventos culturais, criamos o festival de Zumbi (Santo. Em inglês no original⁴²)

O apelo mais importante do centro é o de ser uma comunidade de integração de crianças e das famílias, por oferecer diversas atividades e coordenando horários para que “enquanto os filhos fazem capoeira, mamãe faz uma aula de samba” (Lina). Desse esforço, se destaca a peça de teatro “Zumbi dos Palmares” (peça criada pelo centro com apoio de coletas e artistas do Brasil e Europa) que teve as crianças como parte central do espetáculo.

Magali: eu vi muitos artistas na peça de teatro, todos trabalham no centro também? Ou... **Santo:** é uma combinação, por exemplo Ramona... nós trabalhávamos juntos em Oba Oba, inclusive antes de vir para os Estados Unidos trabalhávamos juntos em Salvador. Então, eu a considero minha irmã, trabalhamos juntos sempre. Ela é família, definitivamente família. E tem gente como mestre

⁴² Do original: “**Santo:** *There were some Portuguese class, and we had also a dance company, Ballet Folclorico do Brasil. We toured all over the country to present shows, which it was a way teaching the younger generation about Bra... Afro-Brazilian culture. We do the educational shows. Basically we had a partnership with the music center, they had an educational program where they sent different companies put up a show in different schools in L.A. to perform and to teach, workshops. And we also started in 89, it happened to be around the same time we founded the center and the Ballet folclorico. Everything came into place, and we did the audition with the music center, it was a huge success and we worked with them since then. We reached over 50.000 kids only through this program. Doing workshops and educational assemblies. But now Lina came on board and started spending more to the center, we tried to expand more, to do like, more dance, more cultural events, we created a Zumbi festival*” (Santo).

Roque que veio para dar apoio e mestre Zoe da Itália, nós os convidamos. Então estamos conectando gente sabe? Nós treinamos na Bahia e agora ele mora na Itália e o outro veio da Austrália. Nós temos essa conexão global, nós estamos aqui localmente, mas estamos conectados globalmente. O que é muito interessante, através da capoeira, a traves da arte e da música temos esta enorme comunidade [...] **Lina:** mas muita da gente que estava na peça são nossos estudantes **Santo:** eu digo ... pessoas no cenário alguns, dois ou três eram estas pessoas, mas, oitenta por cento eram do centro (Santo e Lina. Em inglês no original⁴³)

O CCB promove uma circulação internacional de indivíduos, convida professores, mestres e dançarinos pelo menos umas duas vezes no ano. Lina me que eles assumem responsabilidade pelo visto como *sponsor*, os custos da viagem, alimentação e moradia dos convidados. Esse intercambio pode ser promovido por Santo e Lina ou pelos professores que trabalham no centro como Anita, que convidou professores de samba. Santo é a principal autoridade em capoeira na cidade e ministra aulas de danças afro-brasileiras e Axé *Fitness*. O centro oferece diversos horários e níveis para suas atividades o que facilita a integração de novos estudantes, como foi meu caso, à atividade.

⁴³ Do original: “**Magali:** *I saw so many artists at the play, do they work at the center as well? Or...* **Santo:** *it is a combination, for example Ramona...we used to be in Oba Oba together, even before we came to the states we used to work together in Salvador. So I consider her my sister, we work together all the time. She is a family, definitely family. And there is people like mestre Roque who came to support and mestre Zoe from Italy, we invited him. So we are connecting people you know, we trained in Bahia now he lives in Italy and other men who is in Australia. We have this world connection, we are here locally but we are connected globally. Which is very interesting, through capoeira, through art and music we have a huge community [...]* **Lina:** *but a lot of people who were in the play were our students. Santo:* *I say people on stage a few, two or three were these people, but eighty percent were from the center.”* (Santo e Lina).

Apesar da importância de Santo, a maioria das turmas de danças afro-brasileiras são de responsabilidade de Sarah (estadunidense, 34 anos) que fez parte de Dançar Brasil por anos e hoje ocupa um espaço importante no CCB. Sarah é a professora mais jovem dessa área, porém possui uma trajetória extremamente respeitada, já que estudou dois anos na Universidade Federal da Bahia e trabalhou em companhias de dança em Salvador. Nesses anos no Brasil, Sarah conheceu diversas danças afro-brasileiras e estabeleceu conexões com Candomblé.

Sarah: então acabei fazendo aula de graça. Na real, era em um terreiro, resulta que a mãe dele era uma mãe de santo e era o terreiro dela. Então, minhas primeiras experiências de dança foram em um terreiro. Nós não fazíamos candomblé ou nada parecido. Era somente dança. Mas, você via coisas que são feitas, oferendas e esse tipo de coisas [...] Agora eu ensino danças Orixás, mas naquele momento não era nada tipo “eu vou aprender sobre Orixás e vou aprender a dançar para Ogun”. Eu sinto que parte do meu destino e parte do meu propósito, mas, foi uma coisa que me encontrou. Eu comecei a dançar nessa companhia, chamada Balé da mata, nós fazíamos shows de folclore toda noite. Dançávamos Orixás, puxada de rede e samba de roda. E também durante o dia eu fazia diferentes shows. Comecei estudando na UFBA, mas me dei conta que, pelo menos naquele tempo, não sei como é agora, eles não dançavam (Sarah. Em inglês no original⁴⁴)

⁴⁴ Do original: “**Sarah:** *So I just ended up taking classes for free. It was actually a terreiro, turns out his mom was a mãe de santo and it was a terreiro. So my firsts dance experiences were in a terreiro, we were not doing candomble or anything like that. It was just dance. But, you would see things that are done, offering and that kind of stuff. [...] Now I teach Orixá's dance, but at that time it was not something that 'I am gonna learn about Orixas and gonna dance for Ogun' or anything like that. I feel like part of my destiny and part of my purpose, but it was something that kind of found me. I started dancing in his company, it was called Balle da mata, we did like folklore shows, every night. They performed Orixá, I performed Orixá and puxada de rede and samba de roda. And then during the day we would doing different shows. I started studying at UFBA but I realized that, at least at the time, I don't know how it is now, they are not dancing!* (Sarah).

Após voltar a Los Angeles, Sarah começou a fazer aulas com Bela e Matheus, durante uma residência oferecida por Zé Ricardo e foi selecionada para fazer parte da companhia Dançar Brasil. Durante esse período, Sarah formou uma família com um instrutor de capoeira do CCB e conheceu Santo, que lhe ofereceu alguns horários de danças afro-brasileiras. Hoje ela é a principal professora dessa atividade no centro e realiza diversas atividades como o festival de Orixá que já leva três anos e, em 2015, foi dedicado a Xangô e Oyá (também conhecida como Iansã). Sarah é iniciada em Candomblé e pratica Ifá, o que a levou a procurar grupos dessa religião na cidade. O seu pai de santo foi convidado ao festival de Xangô para dar uma palestra no início de um dia completo de aulas sobre danças afro-cubanas, afro-colombianas e afro-brasileiras.

2.6 AS PODEROSAS PRODUTORAS CULTURAIS

Parte do funcionamento do campo de atividades culturais em Los Angeles depende em grande medida dos produtores culturais, ou seja, das pessoas que trabalham na organização, gestão e promoção de eventos, conseguindo grandes patrocínio e artistas do Brasil. Conheci quatro pessoas nessa atividade: um homem que não aceitou ser entrevistado e três mulheres: Vanessa, com uma produção pequena de eventos; Shantal, que trabalha com cinema e música; e Patty, a principal referência em Los Angeles com mais de 20 anos de trajetória.

Patty (boliviana – estadunidense, 54 anos) é boliviana e morou em vários países até que se radicou em Los Angeles há 30 anos, quando decidiu estudar na UCLA. Influenciada por amizades com brasileiros, Patty começou a fazer aulas de samba e a dançar nos finais de semana no único restaurante brasileiro da época. Durante o final dos 1980 e começo dos 1990, Patty se beneficiou do que vários entrevistados chamaram a “febre da lambada” pela popularidade desta música e do filme *Forbidden Dance* (Greydon Clark, 1990), no qual Patty participou. Nessa época, ela alugava um clube noturno onde oferecia uma “noite brasileira” e começou a organizar turnês de artistas brasileiros na Califórnia.

E eu falei: “bom, eu danço, mas eu não sei, eu não produzo”. E eles me falaram: “mas, você conhece as pessoas, as dançarinas”. Eu abri e era como o clube da lambada naquela época, era o único clube realmente brasileiro naquela época. Em 1994, me cansei, queria fazer alguma coisa maior,

um Festival de Verão Brasileiro, um festival onde eu pudesse mostrar mais do Brasil. Fui a esse lugar, é como um pequeno *Hollywood Bowl*, as pessoas podem dançar aí, e lhes disse que queria alugar esse lugar (Patty. Em inglês no original⁴⁵)

Com o impulso econômico e social da época da lambada, Patty estabeleceu um ciclo de festivais de verão, que leva 22 anos ininterrompidos e o *Official Brazilian Carnival* que organiza há 16 anos. Entretanto, Patty também possui um restaurante no qual trabalha durante a semana e divide seu tempo. Sua carreira teve dois momentos importantes: o primeiro foi em 1994, quando Brasil ganhou a copa do mundo e várias populações de brasileiros imigrantes nos Estados Unidos ganharam visibilidade, como destacam autores como Margolis (1994), Sales (1999) e Ribeiro (1999); e o segundo momento foi em 1997, quando lhe ofereceram a possibilidade de organizar o show de Caetano Veloso, o que implicou um grande investimento de dinheiro e que lhe permitiu estabelecer o nome da sua produtora *Brasilian Times*.

No começo do verão, registrei um evento chamado *Buzios Beyond Paradise*, realizado no *lounge* do hotel Sofitel, em Beverly Hills, e organizado por uma jovem produtora. Compareceram pouquíssimas pessoas e, na semana seguinte, foi anunciado o cancelamento dos eventos restantes. Uma semana depois, Patty organizou um evento no mesmo local e com o mesmo nome com uma banda de samba do Brasil, e oferecia feijoada e caipirinhas no hotel em parceria com aquela produtora jovem. Esse evento, por sua vez, foi um grande sucesso, com ingressos esgotados e o comparecimento de reconhecidos artistas brasileiros, além da presença de agentes consulares. O evento foi apresentado no nome das duas, porém Patty monopolizou os lucros e os reconhecimentos já que, segundo ela, foi a sua trajetória e experiência que gerou o sucesso.

⁴⁵ Do original: “[eu disse] ‘well, I dance, but I don’t show, I don’t produce...’ [e eles disseram] ‘but you know the people, you know the dancers’. I opened up it was like the lambada club at the time, it was the only real Brazilian club happening at the time. In 1994 I got tired, I want to do something bigger, a Brazilian Summer Festival, a festival where I can feature more Brazil, different things. And then eventually trying to work with artists from Brazil. I went to this place, it is like a small Hollywood bowl, people can dance there, and I told them I wanted to rent the place.” (Patty)

Patty: Ela queria que eu a ajudasse, mas, sabe... hoje em dia não é que... tempo é dinheiro sabe? Então é realmente difícil, tem que valer a pena meu tempo, eu apoio muitos eventos que sei que são bons, apoio e ajudo porque sei que toma trabalho e as pessoas precisam disso [...] sabe esta menina queria ter essas “noites Búzios”. E não é o hotel charmoso, ou o *flyer* maravilhoso, é muito mais que isso...tem a ver com ter a estrutura, com a mídia, com as pessoas, se trata de mostrar às pessoas em cada evento que... sabe? Talvez é pequeno, mas vai ser divertido e a partir daí vai crescer. É isso! Vai levar anos, sabe? Eu lhe disse “escuta, me deixa fazer isto, se você me dá o espaço, me ajude com o lugar” eu não queria pagar aluguel. Eu tive mais ou menos uma visão das pessoas, de quem compraria ingressos. Preciso reduzir custos onde for possível para manter um certo nível. Mas eu sabia que ela precisava aprender e eu não tenho o tempo para ensinar. No melhor cenário, ela ia receber por tudo que pago e eu ia tirar vantagem do lugar [...] eu falei “vou encher a casa” porque a banda funciona muito bem, além disso minha produção é o nome. Quero dizer, se trata de construir a noite. Foi um show maravilhoso e eu sei que é por isso que ela não voltou a fazer sua “noite de Búzios” porque não dá, depois disso você precisa ou fazer a mesma coisa ou fazer melhor! (Patty. Em inglês no original⁴⁶)

⁴⁶ Do original: “*She wanted me to help her, but you know... nowadays is not that... time is money you know. So, it really has to be worth my time, I support a lot of events that I know are good, I support and help because I know what it takes, and people need its. [...] you know this girl wanted to have this Buzio nights. And it is not about the fancy hotel, it is not about the beautiful flyer, is more than that. And it takes time to have more than that so ... it is about having a structure with the media, with the people, about showing people on every event that... you know, it will maybe be small but it is going to be fun it will grow and that’s it. It would take years, you know? I said: ‘listen, let me do this, if you give me the place, if you help me with the place’. I did not want to pay rent. I kind of have a vision of people, ticket buyers. I need to cut corners where I can, so let’s keep it in a level. But I knew she needed to learn and I don’t have the time to teach. Best case, she would get pay back for everything and I took*”

Patty geralmente trabalha com eventos anuais como os já mencionados festivais do verão, os shows de Katrina e assumiu o *Official Brazilian Carnival* no *Hollywood Palladium* que, anos atrás, Beserra (2005) analisou. Adicionalmente, Patty aumentou trabalhos de articulação entre o Brasil e os Estados Unidos, criando uma circulação de pessoas o que a coloca numa posição privilegiada em relação a esse trânsito.

Shantal (brasileira-estadunidense, 41 anos) trabalha como produtora de filmes, documentários, clips musicais e projetos que se articulem com coproduções entre os Estados Unidos e Brasil e possui dois escritórios, um em Los Angeles e outro em Rio de Janeiro, com uma sócia. Filha de um músico e de uma dançarina, Shantal foi para os Estados Unidos com 16 anos com uma bolsa de estudos de Balé para Alabama onde ficou por 2 anos. Voltou para Rio de Janeiro, começou a universidade, mas decidiu que queria se estabelecer nos Estados Unidos. Mudou-se para Califórnia em 1994, formou-se em produção na UCLA. No começo da sua carreira formou um grupo chamado BELA (*Brazilians in Entertainment in Los Angeles*) de mulheres brasileiras, onde conheceu a Mary (diretoria do LABRFF) buscando dar espaço e apoio a projetos de mulheres brasileiras.

Shantal crítica a indústria cinematográfica e de produção por ser extremamente masculina, razão pela qual as mulheres sofrem falta de espaço e oportunidades de trabalho. Adicionalmente, ela comenta as dificuldades de trabalhar nessa conexão internacional entre Estados Unidos e o Brasil pela falta de profissionalismo, infraestrutura e seriedades neste país. Apesar das dificuldades do seu trabalho, Shantal se converteu em uma referência no âmbito, trabalhando com celebridades mundialmente famosas e apresentando filmes brasileiros em festivais internacionais.

Magali: então, produtora mas também embaixadora cultural? **Shantal:** não tenho dúvida, porque... não tenho dúvida, o que aconteceu foi naturalmente, foi com pessoas que trabalhavam

advantage of the place [...] I told her: 'I am gonna pack the house' because the band works very well, plus my production and the name. I mean, it is about building the night. It was a great show and I know that is why she did not go back to do her Buzios because you cannot, after that you need to do the same or better! (Patty)

comigo no Brasil aí chegavam aqui “eu preciso gravar no Brasil”, aí o pessoal: “liga para Shantal!” Vai para o Brasil, liga para ela... Aí recebi um telefonema de um filme e queriam ir para o Brasil fazer um *scout*, pessoas que queriam conhecer o Brasil, escrever projetos do Brasil, eu levava! **Magali**: abriu um mercado. **Shantal**: abriu um mercado de criação, você está entendendo! [...] mas ainda tem um longo caminho, porque a mentalidade do brasileiro... infelizmente a mentalidade do Brasileiro é aquela coisa “ou... para você conseguir isso você tem que falar com A, B, C e D! Daí eu volto para você”. Aí, como a corte portuguesa tinha uma pessoa que falava para o rei [...] ainda tem essa mentalidade no Brasil, de corte! Tem que se passar por várias pessoas, não tem comunicação direta e fácil, clara e direta de custos. (Shantal)

2.6.1 Mulheres no cinema: cultura, cinema brasileiro e promoção cultural

Em Los Angeles há dois festivais de cinema que exibem filmes brasileiros e são realizados uma vez por ano. Existem disputas em relação ao nome, à designação nacional em termos de representatividade, assim como em relação aos recursos que consagram esses festivais, como atores, atrizes, roteiristas e diretores famosos convidados a comparecer. Ambos têm quase a mesma quantidade de anos de realização e uma trajetória semelhante, porém os espaços, audiência e filmes são consideravelmente diferentes.

O LABRFF (sigla de *Los Angeles Brazilian Film Festival*) é realizado há por um casal brasileiro, Mary e Cruz (brasileiros – estadunidenses, 42 e 41 anos, respectivamente), que criaram o evento a partir de experiências como voluntários em outros festivais de cinema. A informação que juntei sobre o festival foi baseada nas entrevistas com os fundadores e, ainda, trabalhei como voluntária durante os cinco dias do festival, incluindo a apresentação dos filmes, a noite de gala e a entrega de prêmios. Antes do festival, duas reuniões foram realizadas com os voluntários para explicar o funcionamento do festival, nas quais se comentou a história do festival, as dificuldades financeiras e a falta de apoio institucional. Mary e Cruz expressaram um grande descontentamento pela falta de apoio do Consulado, do Estado

Brasileiro e pelas empresas que não financiam a promoção da arte e cinema brasileiro no exterior. Eles entendem que há uma falta de desenvolvimento da indústria cinematográfica e de produção no Brasil e um corporativismo que fornece “atalhos” para pessoas colocadas em posições de prestígio.

Cruz: na verdade o LABRFF é um festival independente, que atende à necessidade da comunidade brasileira de assistir alguns filmes interessantes para eles que não têm acesso, que não podem, mas por outro lado, também existe um trabalho de, de formação... uma formação do público americano, de a gente estabelecer pela nossa cultura, é mais um marco cultural do que propriamente comercial. A gente não visa a, o festival não visa o lucro financeiro, tá? O festival sempre... tem fins culturais, sem fins comerciais. É difícil você marketear um filme aqui. **Mary:** principalmente quando não existe recurso, porque se você tivesse recursos, você consegue marketear, fazer um *billboard*, botar em cartaz, mas não tem recurso. Então não existe esse marketing em massa, então a gente faz marketing em mídia social. Então fica complicado encher uma sala se não puder fazer um marketing apropriado. (Mary e Cruz)

Mary e Cruz chegaram juntos aos Estados Unidos há 21 anos, ela trabalhando como comissária de bordo e Cruz recentemente formado de jornalista. Depois de estudar na extensão de UCLA (um caminho recorrente entre jovens graduados brasileiros que conheci), Mary trabalhou em várias empresas na área de marketing e produção. Após trabalhar por 9 anos na Sony, Mary decidiu montar uma produtora que oferece assessoria e planejamento para projetos cinematográficos, especialmente do Brasil para os Estados Unidos.

O festival de cinema começou sendo pensado como um espaço de promoção dos seus serviços e de tentativa de promover filmes brasileiros nos Estados Unidos. A estratégia é a inserção de filmes com conteúdo e histórias de apelo universal, que lhes permita apelar ao público estadunidense. Todo ano é realizada a curadoria dos candidatos e formado um júri que decide os vencedores e entrega os prêmios no encerramento. Diferentemente do outro festival, o LABRFF busca

promover artistas brasileiros radicados em Los Angeles, o que, em grande parte, é possível graças à sua parceria com o Professor Johnson que participou com jurado em ocasiões prévias do Festival.

Em conversas informais, Mary se referiu ao *Hollywood Brazilian Film Festival* comparando o planejamento, a trajetória e, principalmente, o caráter profissional voltado para o mercado do LABRFF. Ela me contou que esse “outro” festival copiou o formato deles, o nome e a estrutura, e que, depois de entrarem na justiça, o nome foi mudado. Em edições anteriores o LABRFF teve espaços de *workshops*, discussões e palestras ministradas por profissionais da indústria.

O *Hollywood Brazilian Film Festival*, já em seu nono ano, é organizado por Tatiana (brasileira – estadunidense, 37 anos) que foi levada para os Estados Unidos com 10 anos de idade. Tatiana é o único caso que conheci de migrante que ingressou de forma indocumentada o país, atravessando a fronteira a pé levada pela sua mãe e um homem mexicano. Tatiana é cidadã estadunidense desde que tem 18 anos, estudou e trabalhou em Nova Iorque até o atentado de 2001, quando foi demitida e voltou para Los Angeles. Ingressou a universidade no curso de Direção e Produção e trabalhou muitos anos como voluntária do grande Festival de Cinema Latino de Los Angeles.

Tatiana: Então meu padraсто me trouxe um *flyer* do festival de cinema latino, e foi a primeira vez que vi isso, eu não tinha ideia, nada! [...] essa não era minha vida, e eu não conhecia ninguém no mundo do cinema. E então aconteceu... vi o documentário. Não era o que eu queria, mas aí fui ver um documentário e fiquei tão empolgada, era a primeira vez que via um filme independente. Nunca tinha visto um filme independente antes, ou pelo menos nunca tinha percebido que estava vendo um filme independente. Então vi esse documentário chamado “Uma Menina”, é um documentário que pergunta cinco perguntas a pessoas de diferentes raças, então a ideia é que que todos temos o mesmo senso de humor, as mesmas piadas e eu pensava “vou fazer isso, vou fazer filmes!”. Eu pensei: “posso fazer coisas

muito melhores que isso, eu sei como produzir isso!” (Tatiana. Em inglês no original⁴⁷)

Tatiana decidiu trabalhar com cinema quando assistiu pela primeira vez a um filme independente e, depois de vários anos trabalhando como voluntária, decidiu que precisava seu próprio espaço. Montou o festival utilizando os contatos e a experiência em produção e organização de eventos e aproveitando seu conhecimento sobre os mecanismos burocráticos de importação de filmes e negociação com distribuidoras e produtoras brasileiras. Paralelamente, Tatiana trabalhou em diversos festivais fora dos Estados Unidos e estabeleceu uma parceria com o Professor Johnson. Contrariamente a Mery e Cruz, Tatiana valoriza o apoio do Consulado e critica aqueles que pedem “demais das instituições públicas por não compreenderem como as coisas funcionam nos Estados Unidos”. Apesar do festival de Tatiana ser menor que o LABRFF, sua organização e recursos são maiores devido à contribuição de grandes patrocinadores como companhias aéreas e a cervejaria Brahma. Desde 2010, Tatiana também trabalha como *manager* de artistas e desportistas brasileiros, e oferece serviços de organização para que promovam os filmes em Los Angeles.

2.7 O BRASIL NA ARTE E AS (DES)VANTAGENS ÉTNICAS: ARTISTAS PLÁSTICOS E ATRIZES

Durante o tempo que passei em Los Angeles, o principal espaço onde era possível visitar exposições de arte relacionadas ao Brasil foi a galeria Vinicius de Moraes no Consulado com as modalidades dos eventos já mencionados (inauguração no horário da noite e exposição contínua durante o horário de atendimento normal). Minha primeira observação registrada foi a já citada instalação de Jasmin (brasileira –

⁴⁷ Do original: “**Tatiana:** *So then my stepdad brought me a latino film festival flyer, and it was the first time I saw this I had no idea, like nothing! [...] ai that was not my life at all, I didn't know anyone in the cinema world. And then.. that happened I saw documentary was not what I wanted and then I went to see a documentary there and I was so excited about it, the first time I saw and independent film, I had never seen an independent film before, or at least been aware that I was watching an independent film. And then I saw a documentary called 'One Girl' and it was a documentary which was five question to a person of every race, so the idea is that we all have the same sense of humor, the same jokes and I was 'I am gonna do this, I am gonna make films!'... I was 'I can do better than this because I now how to produce shit!'”.* (Tatiana)

estadunidense, 59 anos) chamada “*Brazil From Diversity to Inequality*”. Jasmin mora em Los Angeles há mais de 25 anos e estabeleceu uma parceria com o Consulado quando a embaixatriz Quintana trabalhou, aquela que foi mencionada por Tiago e o Professor Johnson como uma pessoa que desenvolveu muitas atividades e abriu diversos espaços de cooperação.

As exposições são frequentemente pedidas pelos artistas, o que dá grande visibilidade a Jasmin pela sua ativa interação com a instituição e sua dedicação exclusiva à arte. “*Brazil From Diversity to Inequality*” foi uma instalação interativa, com diversas referências a espaços urbanos, que buscava representar espaços sociais e geográficos do Brasil. Houve, assim, referências a Copacabana, às favelas, à Copa do mundo, aos pontos de ônibus, entre outros. Foram utilizadas fotografias, música ao vivo, manequins, sinais de trânsito, filmagens de cerimônias de Candomblé, entre outros recursos. Em relação a essa instalação, Jasmin me explica que seu objetivo como artista é educar o público sobre o Brasil, destruir estereótipos e informar sobre aspectos culturais e históricos do país.

Magali: naquela instalação o teu tema era diversidade e desigualdade [...] Você quer mostrar alguma coisa ou mudar alguma coisa por meio da arte? **Jasmin:** educar! Chamar a atenção, a minha outra instalação, que foi a “*Brazilian Roots*” foi exatamente as raízes brasileiras, explicando para as pessoas quais eram as raízes brasileiras de que o brasileiro veio, os portugueses chegando lá no Brasil, se miscigenando com os índios, trazendo os africanos, depois o Brasil se abrindo, abrindo as portas para as nações amigas, porque o Brasil era negro de tanto escravo que trouxeram, então era uma forma de embranquecer o Brasil! Que os negros estavam tomando conta do país! Porque foram... sei lá... quantos mil escravos, é o lugar com mais negros fora da África é o Brasil! Então como Brasil é muito longo. Então é exatamente isso, todas essas minhas exposições foram ligadas a essa coisa de mostrar quem somos para tirar esse estereótipo mesmo, que as pessoas acham que lá só vai ter macaco e negros, gente negra pulando de galho em galho com os macacos, era uma coisa mais de dar essa compreensão do que é a cultura brasileira! Sempre foi, fui ligada à música,

trazendo músicos, essa coisa que você viu na última instalação, que foi bem teatral (Jasmin).

Nascida em uma família de classe média, Jasmin se formou na universidade federal em educação física e como dançarina profissional. Muito jovem, montou uma escola de dança e uma academia, participou de diversas escolas de samba, desfilou como rainha da bateria no carnaval do Rio de Janeiro e conheceu grandes figuras da música carioca por intermédio de seu pai. Ela migrou a Los Angeles com 34 anos por um relacionamento com um homem estadunidense, porém ela insistiu que sua motivação foi a infelicidade que lhe causava a desigualdade social no Brasil. Quando comentava sobre o primeiro tempo nos Estados Unidos, Jasmin lembra da sensação de queda social já que não falava inglês, trabalhava como atendente de loja e manteve seu relacionamento para conseguir a *green card*. Alguns anos depois, casou novamente com um reconhecido advogado de uma zona nobre da cidade e, desde então, dedica-se exclusivamente à arte e projetos sociais e artísticos com galerias e associações no Brasil.

O segundo artista que conheci conectado ao Consulado foi Luis (brasileiro - estadunidense, 48 anos) que chegou aos Estados Unidos há 13 anos trabalhando numa companhia aérea. Após 11 de setembro, Luis foi demitido, e decidiu começar uma pós-graduação nos Estados Unidos enquanto tinha um emprego em um hotel. Luis se formou em geografia pela USP em 1992 e trabalhou em teatros no Brasil por vários anos. Decidiu voltar a essa área no seu mestrado (vestuário de teatro) e no seu doutorado na UCLA (no departamento de teatro) que finalizou em 2014.

Sua tese de doutorado foi uma comparação entre São Paulo e Salvador, analisando as roupas das baianas e a sua gênese histórica e cultural, tema frequente na sua fotografia e escultura e que o levou a redefinir sua identidade como afro-brasileiro. O trabalho dos santos incorpora elementos transnacionais (materiais trazidos do Brasil) e trabalha sobre identidades e aparências raciais.

Luis: uma coisa interessante do meu trabalho em relação às pessoas que começaram a comprar. O corpo do santo geralmente, eles trazem uma estética branca. O santo é branco. Mesmo sendo feitos nas Filipinas, os que eu compro que ainda trazem essa estética europeia, a pele... é branca. E eu comecei a fazer, vestindo os santos com esse corpo branco. Muitos dos meus amigos são afro-americanos, e eles me falaram “eu compraria sua

arte, adoro sua arte, você faz se você... se fosse preto, se elas fossem pretas eu compraria”, aí eu falei “bom vou pintar minhas imagens e fazer santos negros” comecei a fazer santos pretos, e eles... tiveram maior aceitação, as pessoas começaram a comprar porque elas se identificavam com a imagem, é raro... é raro... se ver, se encontrar imagens de santos negros. Anjos e santos negros (Luis)

Luis teve uma exposição no Museu de Arte Africana da UFBA, no *Fawler Museum* em L.A. e no Consulado. Apesar dos seus clientes não serem brasileiros, sua interação com o Consulado é frequente pelo trabalho realizado no seu blog pessoal chamado “*Afro-Brazilians*”, no qual Luis escreve sobre a bagagem cultural afro-brasileira do Brasil com vídeos sobre samba de roda, baianas, receitas tradicionais entre outros temas. Em novembro de 2016, o “*Brazilian Voice*” (um jornal brasileiro nos Estados Unidos) publicou uma matéria sobre Luis e sua conquista do sonho americano por ter se tornado executivo nos Estados Unidos e que foi amplamente compartilhada nas redes sociais. O artigo sintetiza a sua trajetória e celebra que ele tenha assumido o cargo de vice-presidente sênior no setor cultural da agência *LAGrant Communications*.

O terceiro artista que conheci ligado ao Consulado foi Ivan (brasileiro – estadunidense, 64 anos), o imigrante brasileiro mais antigo que conheci já que mora na cidade há mais de 38 anos. Originário de Rio de Janeiro, Ivan se formou na UFBA em biologia e fez uma viagem de mochila pela América Latina, que finalizou em Los Angeles. Em 1977, foi contratado pelo Consulado como motorista e realizou diversos trabalhos durante anos. Ivan já produzia artesanato, joalheria e obras de arte que vendia para lojas, exposições e vendia em barracas em festivais e eventos culturais. Durante os anos 1990, Ivan e sua atual companheira montaram uma empresa de promoção e organização de eventos culturais que lhes permitiu circular por espaços sociais exclusivos e trabalhar com celebridades. Hoje Ivan está aposentado, mas continua fazendo obras de arte, gravuras, pinturas e artesanato. Ele tem importantes conexões com artistas brasileiros que forjou durante o tempo que trabalhou no Consulado, como músicos de Olodum, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Ivan foi uma importante referência para meu trabalho pela sua participação em eventos culturais no passado, como os bailes de carnaval do *Hollywood Palladium*, os *Brazilian Days* e os desfiles organizados por Batalá e, ainda, as festas juninas organizadas por ele

todo ano, como uma tradição. Encontrei Ivan em quase todos os eventos que registrei, nos quais ele contribuiu com música, divulgação, prestando fantasias e ajudando na divulgação. Hoje é possível observar obras de Ivan no Consulado, nas casas de outros entrevistados e em contribuições como capas de CDs de alguns músicos, além da logo de Samba da Esperança.

A última artista plástica que entrevistei foi Clara (brasileira, 43 anos), que conheci em uma exposição de arte em *Hollywood Boulevard*. Ela nasceu em Brasília e se mudou para São Paulo, onde estudou na Fundação Armando Álvares Penteado e onde morou por 10 anos. Clara decidiu viajar para os Estados Unidos para fazer uma pós-graduação em 2007, no Instituto das Artes de Califórnia (CalArts) e, após finalizar, em 2009, realizou residências em Houston, México, Espanha e Brasil. Estabelecida em L.A., Clara tem como único ingresso e ocupação seu trabalho como artista com duas galerias (em Houston e São Paulo para onde viaja uma vez por ano), além de fazer residências curtas no Brasil. Clara possui um curriculum amplo e com importantes referências no campo artístico dos Estados Unidos, ambiente no qual ela conseguiu se inserir em diversas galerias e exposições esporádicas em museus.

Como vários outros entrevistados, Clara reflete sobre as diferenças entre os Estados Unidos e o Brasil em termos do mercado de trabalho, afirmando que, no primeiro país existe um poder aquisitivo maior e oportunidades mais frequentes. Enquanto ela morou em São Paulo, seu trabalho de artista estava num segundo plano, já que ela tinha outro emprego que lhe permitia “pagar as contas”. Ela reconhece que, no seu caso, sua pós-graduação em uma instituição renomada como a CalArts lhe garantiu muitas possibilidades de trabalho. Ser brasileira pode ser tanto positivo quanto negativo, permitindo-lhe espaços em exposições sobre arte latino-americano e podendo explorar seu conhecimento de história e arquitetura. Porém, muitas vezes reduz sua arte e possibilidades pelo pertencimento geográfico e cultural ao Brasil e América latina.

Maria (brasileira, 33 anos) e Júlia (brasileira, 26 anos) ficaram fora das categorias preestabelecidas que defini para meu trabalho pelos diversos trabalhos que elas realizam, assim, decidi incluí-las separadamente. Maria se formou em artes cênicas pela Unicamp e migrou junto ao esposo José para que ele fizesse um mestrado em Califórnia. Após chegar, realizou diversos trabalhos até que conheceu outra atriz com uma trajetória similar à sua e, juntas, montaram um evento cultural de contação de histórias em português para crianças.

Uma vez por semana ofereciam esse show em um pequeno centro comercial em *Venice Boulevard* cobrando um ingresso de 10 dólares por criança, porém essa iniciativa durou pouco tempo. Esse mesmo show, como já afirmei, foi apresentado no Consulado em 2015, em comemoração do dia das crianças, evento no qual se realizou uma peça de teatro, brincadeiras e ensino de palavras em português.

No momento que entrevistei a Maria e José, ela estava grávida de 7 meses e tinha reduzido muito de suas atividades laborais, somente dedicada à dublagem de novelas latino-americanas e o show de Katrina. Esse emprego de dublagem foi um dos primeiros que ela conseguiu nos Estados Unidos, por meio do qual conheceu a Ana Grazzia e Katrina. Maria trabalhou como voluntária nos festivais de cinema que descrevi previamente e fez comerciais para televisão, porém sofreu vários obstáculos pela sua etnicidade e nacionalidade.

Maria: aí às vezes chegava na sala de audição, e via as pessoas que estavam esperando e já sabia se tinha chance. Porque tipo assim... aí você... “tá aí, eles não estão querendo pessoas como eu, estão querendo americana mesmo!”. Que é muito subjetivo, porque o cara que escreveu o texto pensou numa personagem, está procurando aquela coisa que está na cabeça dele. Ai quando você é muito boa, muito mesmo, aí mudam de ideia. Aconteceu isso comigo, fiz um comercial para uma lente de fotografia japonesa. Eles queriam uma americana branca, loira... [...] Fiz o teste, o diretor adorou. Eles falaram finalmente que tinha que fazer o teste de novo. Eles falaram “ele não quer você porque você não é loira de olho azul, isso que ele quer, só que a menina que a gente encontrou não mandou tão bem quanto você”. Aí eu fiz a mesma coisa, ele gostou no final das contas (Maria)

Julia estava se mudando para Flórida quando a encontrei para fazer a entrevista, e resulta um caso excepcional, por ser escritora de blog e youtuber. O canal de Júlia é bastante popular, na época da entrevista seu último vídeo tinha completado 150 mil visualizações. Os vídeos geralmente tratam sobre viagens, diferenças entre línguas, erros comuns no aprendizado do inglês, sotaques e falsos cognatos, entre outros. Ela começou fazendo os vídeos para as audições como atriz e, devido ao sucesso, agora se dedica integralmente a essa atividade. Nos

meses prévios à entrevista, Julia tinha assinado um contrato de patrocínio com um sistema de ensino em inglês de Hong Kong, para o qual começou a produzir vídeos e venda de pacotes de estudo. Nos últimos vídeos do seu canal, era possível participar de um sorteio para aulas de inglês *on-line* e além de visualizar publicidade de escolas de inglês a distância.

Júlia nasceu e cresceu em Belo Horizonte, onde estudava Direito quando, na quinta fase, decidiu fazer um programa de trabalho e intercâmbio nos Estados Unidos. Após duas experiências desse tipo, trancou a graduação em Direito no Brasil e viajou para os Estados Unidos para estudar na universidade. Formou-se na UCLA do curso de Relações Internacionais e Estudos da Globalização, durante o qual fez várias disciplinas e atividades ligadas à cultura brasileira, como Literatura e Cinema. Tentando várias audições como atriz em Los Angeles, Julia sentiu os mesmos obstáculos que Maria em relação aos papéis que lhe eram oferecidos pelo fato de ser estrangeira.

Júlia: Em Miami tenho um agente, que me manda os *casting*, e ao momento que falei que eu falo espanhol eles só me mandam os *casting* em espanhol, só... principalmente para comercial. Não me mandam outros... não me mandam. Nesse mundo de atuação é muito... eles te enquadram numa categoria e é muito difícil você sair dessa categoria. Se você tem sotaque, ou uma aparência que não é de americana, pela aparência eu poderia fazer americana, mas eu tenho sotaque, aí já fui catalogada como estrangeira. Falo espanhol, latina! Aí você entra numa categoria. Fui em uma [audição] em L.A. era para Europa Oriental, porque? Porque tenho sotaque! Eu acho que tem muito brasileiro que chega achando que vão conseguir e se você tem sotaque, por mais mínimo que seja, você não vai conseguir fazer papel de americano! Porque tendo tantos americanos disponíveis, porque que eles vão escolher um estrangeiro para fazer de americano? Tem muitos atores aqui, porque você vai trabalhar uma pessoa se já tem alguém que está lá e tem todas as características! (Júlia).

2.8 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Este capítulo teve como objetivo apresentar uma descrição detalhada dos diversos espaços, agentes e instituições que conheci, frequentei e que fizeram parte da minha pesquisa. Como é comum nos estudos migratórios, as informações coletadas durante estágios de trabalho de campo dependem muito dos *gatekeepers* que conhecemos, nossos vínculos sociais, se frequentamos lugares e atividades e, no meu caso em particular, de “seguir” as pessoas e as coisas. Durante o tempo que passei em Los Angeles, realizando observações, participando de eventos e entrevistando pessoas, algumas atividades e tópicos surgiram de maneira mais instigante. Devido às características deste tipo de pesquisa, que exigiu conhecer uma cidade nova, espaços diferentes e construir relações de confiança com sujeitos e grupos, decidi focar meus esforços em algumas dimensões.

Apesar de sacrificar temas e trajetórias que me pareciam valiosas, acredito que, por ser um trabalho qualitativo e etnográfico, delimitar minha atenção a alguns tópicos era necessário. Assim, nos próximos capítulos focarei principalmente em atividades como o samba; forró; danças Orixás; baterias e espetáculos de música (bossa nova, MPB e música de autoria). E, em relação às instituições, serão trabalhados espaços como a galeria do Consulado, teatros, o Centro Cultural Brasileiro e outros lugares que funcionam como cenários importantes pela sua localização e status na cidade de Los Angeles. Informações e dados que não são trabalhados nesta tese oferecem possibilidades futuras de análise e publicação, aproveitando a riqueza e complexidade das trajetórias, mediações e práticas observadas.

3. MULHERES NO SAMBA: ENTRE O ESTIGMA E A PROFISSIONALIZAÇÃO

Este capítulo oferece uma análise de como as relações de gênero atravessam as experiências e dinâmicas de trabalho nas cenas culturais de Los Angeles. Para tanto, utilizarei alguns conceitos da perspectiva da economia étnica, de estudos de gênero e migratórios para destacar as maneiras pelas quais a interação entre gênero, raça e etnicidade são sentidas e percebidas pelos entrevistados e entrevistadas. Como foi mencionado na introdução, o principal objetivo desta tese é desenvolver uma análise interseccional, entendendo as experiências, valorações e agências conectadas às diferentes dimensões da vida desses sujeitos. Nesse sentido, acredito que alguns avanços e ponderações da economia étnica permitem evidenciar e destacar esta complexa articulação em termos de identificações. Tentarei demonstrar que existem divisões de ocupações em função do gênero que, ao mesmo tempo, se estruturam em função da raça e aparência física, entendida como beleza.

É preciso aqui esclarecer de que maneira retomo alguns conceitos importantes⁴⁸. Apesar da profusa e generosa discussão intelectual sobre as maneiras de definir gênero, decidi focar minha atenção em duas contribuições clássicas. Por uma parte, entendo gênero como um elemento constitutivo das relações sociais, desdobrado em elementos simbólicos, normativos e, ainda, de possível análise em diversas esferas da vida das pessoas (SCOTT, 1986). Uma das riquezas desta já clássica definição é poder compreender gênero como um princípio que significa as relações de poder, permitindo identificá-las e compreendê-las (SCOTT, 1986, p. 1067). Em segundo lugar, retomo as considerações de Butler (1988) pensando gênero como uma identidade constituída através e ao longo do tempo e de atos específicos (*stylized acts*). Gênero é uma identidade performada, realizada através de ações definidas pela e através da sedimentação histórica de formas de agir específicas⁴⁹ (BUTLER, 1988, p. 520). A proposta de Butler me

⁴⁸ Agradeço as contribuições da professora Gláucia de Oliveira Assis em relação a aperfeiçoar conceitualmente esses aspectos.

⁴⁹ “*Considering that ‘the’ body is invariable transformed into his body or her body, the body is only known through its gendered appearance. It would seem imperative to consider the way in which this gendering of the body occurs. My suggestion is that the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time. From a feminist point of*

permitiu: (i) considerar a temporalidade social em termos da constituição das formas de ser e de agir; (ii) compreender modalidades diversas de sanções sociais; e (iii) pensar e falar sobre o corpo e sua relação (múltipla) com expectativas e formas de entender o gênero.

A questão da aparência é complexa devido ao seu caráter fluido e pela capacidade de manipulação e exploração das entrevistadas e entrevistados sobre esse aspecto. O uso de tranças no cabelo, *dreads*, turbantes, colares, roupas peculiares, contribuem a configurar uma imagem que pode ser muito benéfica para algumas atividades, no sentido que alimentam imaginários que influenciam a demanda. Tratando-se de atividades que se desenvolvem dentro de um mercado etnizado, no qual é requisitado o fato de que práticas, produtos e pessoas “pareçam” étnicos, isso é um diferencial econômico; porém também requer um olhar crítico em relação à construção da identidade étnica e do pertencimento.

Buscarei demonstrar que a beleza física é um aspecto que alimenta e é alimentado por expectativas corporais de gênero (BUTLER, 1988) e que é significado pela diferença sexual (BELELI, 2007). No momento de definir o que é entendido como belo, é possível identificar o apelo para formas corporais específicas (glúteos grandes, cintura pequena), cores de pele, ausência de pelos, entre outros. Trata-se de elementos que classificam e ordenam os corpos segundo critérios valorativos. Na medida em que uma forma corporal específica (cor de pele, cor de cabelos, formas de utilizar o cabelo, tamanho dos glúteos, altura etc.) é entendida e instaurada como padrão de beleza, alguns corpos se convertem em capital cultural (BELELI, 2007, p. 201; BELELI, 2005, p. 62) e em capital simbólico (MALHEIROS; PADILHA, 2014)

Em 2010, Pécoud publicou o artigo “*What is ethnic in an ethnic economy?*”, que teve um impacto considerável por dois motivos centrais. Por um lado, ofereceu uma revisão bibliográfica sistemática e cuidadosa e, de certa forma, articulada sobre termo étnico como substantivo e adjetivo, revisitando livros e autores como: “*The enclave and the entrants: patterns of ethnic enterprise in Miami before and after Mariel*” (PORTES; JENSEN, 1989); “*Ethnic enterprise in America*” (LIGHT, 1972); “*Ethnic communities in business*” (JENKINS; WARD, 1984); “*Ethnic entrepreneurs*” (WALDINGER;

view, one might try to reconceive the gendered body as the legacy of sedimented acts rather than a predetermined or foreclosed structure, essence or fact, whether natural, cultural, or linguistic”. (BUTLER, 1988, p. 523)

ALDRICH; WARD, 1990); “*Ethnic economies*” (LIGHT; GOLD, 2000). Por outro lado, Pécoud evidencia uma questão central: o atual debate sobre como determinar o que é étnico e o que não é. Talvez uma das principais controvérsias no caso da economia étnica se refere a quais são os elementos que definem o adjetivo étnico.

Alguns autores como Waldinger e Aldrich (1990) consideram que se trata de padrões regulares de interação entre pessoas que compartilham um passado nacional ou experiências migratórias em comum, colocando especial atenção no grupo étnico como variável (VOLERY, 2007, p. 30). Light e Gold (2000) insistem em considerar a contratação de co-étnicos e as repercussões desse fenômeno, como o controle social das formas de contratação. Uma das principais críticas a esse enfoque refere-se à reificação das identificações étnicas a partir das interações em termos econômicos. Em outras palavras, o que existe de identificação ou relação étnica no caso de um brasileiro contratar outro brasileiro para trabalhar numa churrascaria? Isso pode se dar porque existe um laço social entre essas pessoas, pelo entendimento que os co-étnicos possuem um conhecimento valioso para o empreendimento ou como uma exploração da vulnerabilidade do empregado conhecida pelo empregador.

O último ponto polemiza ideias estabelecidas ao longo da década de 1990 sobre a economia étnica. O interrogante central refere à formação e manutenção de laços sociais entre pessoas que compartilham um passado nacional e trajetórias migratórias. Diferentemente do estudo de Kraieski (2011) e Martes (2004) na região de Boston, em Los Angeles não há aglomeração de residências ou comércios como nas economias de enclave⁵⁰, o que, por sua vez, caracteriza os laços sociais e outorga um valor diferente aos espaços de socialização e aos encontros.

⁵⁰ A categoria se refere a espaços geográficos específicos (por exemplo, um bairro) onde existe uma concentração considerável de comércios e negócios pertencentes a um grupo étnico e com empregados co-étnicos (LIGHT et al., 1993). Entretanto, essa categoria também gerou uma série de questionamentos, entre eles: (i) nem todas as pessoas residem e trabalham no mesmo espaço, por exemplo, o bairro; e (ii) um bairro pode ser identificado etnicamente a partir do seu comércio sem necessariamente se comportar como um enclave étnico em outras dimensões. Segundo autores como Nee, Sanders e Sernau (1994) apesar do fato de que as economias étnicas de enclave mudaram significativamente a paisagem urbana de grandes cidades como Nova Iorque, Los Angeles, Londres, Berlim, a excessiva atenção colocada nesses casos acabou galvanizando o entendimento desse tipo de fenômeno.

Uma das principais vantagens de colocar em diálogo uma análise interseccional e de economia étnica é poder analisar as dinâmicas econômicas como registros de expressão e produção de subjetividades e explicações. A inserção e criação de nichos no mercado de bens culturais em Los Angeles se articula com imaginários preexistentes na sociedade estadunidense sobre o que é o Brasil, os brasileiros, as brasileiras, o carnaval, entre outras referências. Os sujeitos que entrevistei expressam um (re)conhecimento dessas representações e as negociam, as questionam e as exploram em função das necessidades econômicas e valorações positivas e negativas que sentem no cotidiano das suas atividades.

Neste capítulo aprofundarei principalmente as relações de gênero em função das atividades econômicas, a organização social das atividades e de que maneira isso se relaciona com atribuições de gênero e representações e estereótipos. Em casos como o samba, a divisão de atividades resulta clara, porém as vantagens econômicas relacionadas à raça e à etnicidade funcionam a um nível sutil de diálogo entre o paradigma racial estadunidense e a capacidade de negociação das mulheres envolvidas na dança e nos espetáculos. Em outras atividades, a naturalidade brasileira é um recurso étnico valioso para a resolução de disputas em termos econômicos, o que gera estratégias específicas de negociação por parte de aqueles que não são brasileiros.

Talvez um dos melhores exemplos de como compreender a complexidade da interação entre gênero, raça e etnicidade seja o estudo de Brah (1996). Essa autora analisa tipos de empregos, uso do tempo, negociação com a família, sempre em relação às expectativas sobre as mulheres em termos de construções e categorias de gênero imbuídas na identidade étnica. Tradicionalmente, o trabalho feminino em empreendimentos familiares foi entendido como um recurso étnico das famílias e do grupo estudado, que fornece um espaço para negociar as obrigações domésticas com o emprego (BRETELL, 2007, p. 84; KAPLAN, 1994). Essa perspectiva acabava ocultando a aceitação de mulheres trabalhando em atividades específicas por entendê-las como uma extensão da esfera doméstica ou das atividades entendidas como femininas (THÉBAUD, 2010). Um dos melhores exemplos disso é o trabalho doméstico das brasileiras nos Estados Unidos. Essa organização das atividades sociais pelo gênero reforça a ideia de que a faxina e as tarefas domésticas são “coisa de mulher”, esta ocupação é contraposta aos espaços “masculinos” (formais, rígidos, competitivos), regida pela

informalidade é valorizada por ser “feito por amor” (ASSIS, 2011, p. 291; ASSIS, 2014).

Como explica Hondagnou-Sotelo (2007), não devemos pressupor que transformações nas relações de gênero acontecem necessariamente no contexto da migração e, ainda acontecendo, nem sempre resultam mecanicamente em formas de empoderamento (PISCITELLI, 2007). Devemos considerar “[...] situações como a violência (física, sexual e simbólica) enfrentada por algumas, as dificuldades de legalização, vivenciadas pela grande maioria que demonstram que esse processo de empoderamento não ocorre da mesma maneira para todas e nem na mesma intensidade” (ASSIS, 2001, p 265-266). Considerar os atributos de gênero da sociedade de origem e de destino, e suas transformações, podem nos ajudar a olhar de maneira diferente as atividades, expectativas pessoais e as ideias preestabelecidas que informam ao público consumidor.

3.1 EXPERIÊNCIAS DE GÊNERO NO MUNDO DO TRABALHO: O CASO DO SAMBA

Quando comecei a realizar o trabalho de campo, me preocupava de que maneira pensar e analisar essas questões, já que a pesquisa iria se desenvolver progressivamente a partir dos sujeitos e espaços que iria conhecer e os eventos que iriam acontecer. Assim, o primeiro passo que me auxiliou, foi analisar as atividades dividindo as pessoas entre homens e mulheres⁵¹, como se apresenta na tabela n° 5. É preciso considerar que no grupo de entrevistados há uma maioria de mulheres (28 mulheres e 11 homens⁵²), não se tratando de uma amostra representativa. Esses sujeitos foram entrevistados a partir da sua presença no âmbito de atividades culturais brasileiras, em termos de

⁵¹ Trabalho nesta tese com as categorias de homem e mulher já que todos os entrevistados se identificaram com esses termos, não tive contato nenhuma pessoa transgênero ou com alguma identidade de gênero diferente.

⁵² Nesta análise específica não considerei ao Professor Johnson e os agentes consulares, já que eles trabalham em espaços institucionais e seus ingressos não dependem dessas atividades da maneira como acontece com o resto dos entrevistados. Além disto, durante as entrevistas, o Professor Johnson e os agentes consulares se manifestaram falando pelas instituições que representam, o que dificultou significativamente conseguir opiniões ou avaliações em relação a alguns temas importantes da pesquisa.

apresentações, colaborações, trajetória e reconhecimento pelos brasileiros, pelo público em geral e, também, por sua disponibilidade de participação na pesquisa. Em síntese, a seleção de casos foi guiada pelo objetivo de dar visibilidade às diversas atividades culturais e do progressivo conhecimento do campo de atividades culturais na cidade.

Conforme eu ia assistindo aos espetáculos, fazendo as aulas e conversando com as pessoas, esses sujeitos foram sendo incorporados nos meus registros. Como mencionei na introdução, utilizo o termo *cenas culturais* para singularizar o acontecimento como um espaço social no qual está se inserindo e performatizando uma atividade ou produto cultural definido como brasileiro. Os locais podem ser públicos, como ruas, estacionamentos, parques e praças; assim como locais particulares, como bares, churrascarias e restaurantes, academias de dança, teatros ou, como foi o caso excepcional do jantar de bossa nova, uma residência. Apesar de serem muito variados, esses espaços são selecionados e utilizados pelas entrevistadas e entrevistados para montar e oferecer peças de teatro, shows de músicas, aulas de samba. São situações e locais que participam da comoditização dos bens culturais. Por exemplo, os estúdios de dança ou academias impactavam no preço e preferência do público, assim como a casa de Ana Grazzia foi decorada (“até ficar irreconhecível”) para o jantar de bossa nova e, ainda, os projetos sociais de Dançar Brasil que são definidos como blocos pela ocupação do espaço público de praças e parques.

Tabela 4: distribuição em atividades segundo gênero.

		Gênero		
		feminino	masculino	total
Atividades organizadas em grupo	afro-brasileiro	5	1	6
	artista	4	2	6
	bateria	0	2	2
	cinema	2	1	3
	forró	1	1	2
	música	4	1	5
	produtora/or	3	1	4
	samba	9	1	10
	samba - música	0	1	1
total		28	11	39

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Logo nos primeiros dois ou três meses da minha pesquisa, a dança definiu-se como um espaço claramente feminino. A música varia segundo a atividade. Como trabalharei mais adiante, os músicos são na sua maioria homens, assim como as bandas foram fundadas e são organizadas por homens. Entretanto, são as mulheres as que dominam a atividade de cantoras. Desde o primeiro mês na cidade de Los Angeles, comecei a fazer aulas de samba do pé, no CCB, e de danças Orixás, com Bela e Luz. Com o tempo, fiz amizades com professores e alunos e comecei a ser convidada para eventos como *workshops*, bailes e encontros, o que facilitou muito para pedir as entrevistas em um estágio mais avançado da pesquisa. Ao longo das participações, tentei pensar de que maneira isso responde a ideias sobre o carnaval e a centralidade da imagem da mulher nesta referência cultural, configurando a demanda e o nicho ocupacional. Ao mesmo tempo, isso me fez refletir sobre os casos de Bento e Anita como pessoas que conseguiram negociar essa divisão de gênero nas ocupações. Que tipo de mecanismos, capacidades e situações lhes permitiram encontrar uma oportunidade num espaço tão claramente dividido? Especialmente no caso de Anita, indago-me quais fatores contribuíram para que ela conseguira gerar e introduzir um produto, modificando a oferta.

A presença das mulheres no samba como dança se dá predominante enquanto dançarinas e como donas dos espaços e companhias, ou seja, investidoras e gerentes. Há uma comum trajetória entre essas proprietárias, que começaram sendo dançarinas e, por motivos diversos, decidiram criar seu próprio empreendimento, acumulando o dinheiro necessário para o investimento e para dispor do tempo necessários para administrá-lo. Algumas delas ainda dançam, outras preferem e podem se focar nas coreografias, fantasias, administração da empresa ou em ministrar aulas. Primeiramente, me perguntei quais os fatores que influenciam esta configuração do nicho econômico em termos de demanda de mulheres, ou seja, se é mais fácil para as mulheres conseguir emprego nesse tipo de atividade, sobre as expectativas do público e os requerimentos necessários para ser contratada. Como em toda entrevista, as partes de um discurso não podem ser separadas e, por isso, diversos aspectos surgem entrelaçados, relacionados e mutuamente condicionados.

Magali: Joana, você acha que sendo mulher é mais fácil ou mais difícil construir teu nome dentro deste mercado? **Joana:** não sei como seria ser homem, mas eu acho que é um mercado no

qual mulher não tem dificuldade nenhuma, eu não tenho! Acho que para mulher é fácil conseguir. Você diz como sambista? **Magali:** sim. **Joana:** olha, definitivamente! Porque o cliente procura mulher! São pouquíssimos os clientes que procuram homem, muito pouco. (Joana)

Magali: você acha que é mais fácil ou mais difícil conseguir esse tipo de emprego sendo mulher? **Anahi:** muito mais fácil! Tem dançarino homem, de vez em quando já pediram pra mim, e contratei... mas normalmente o que leva *take place* é capoeirista, eles gostam porque é marcial art. E é normal entre os capoeiristas aqui são bailarinos também, então... mas existe homem que samba, mas eles não trabalham nem a metade do que a gente consegue achar. (Anahi)

Magali: quantas pessoas você tem? **Jovana:** 15, até mais... eu tenho 14 mulheres, 3 ou 4 homens. **Magali:** eu tenho visto uma predominância feminina **Jovana:** sim! É mais feminina porque a imagem que tem mais mulher que faz isso, também como é uma coisa muito entretenimento que não é só show, pega as pessoas para dançar tirar fotos mulher tem mais paciência ne, com essas coisas, de lidar com o público. Homem não é igual, e outra... tem mais mulher mesmo que homem que faz isso, não tem muito homem. E não tem muito homem interessado em fazer, mas eu tenho tentado vender mais homem também. Assim no show, já tive um casamento que teve dois casais, a coreografia foi legal, porque fica no *Valentine's day*, eu vou dançar com o Bento, porque é bom, casais vão! (Jovana)

Joana, Anahi e Jovana explicam a grande participação de mulheres em shows de samba a partir da demanda dos clientes o que certamente facilita o ingresso ao nicho. Em concordância com Thébaud (2010), Jovana entende que algumas exigências do ofício são melhor atendidas por mulheres, como a paciência de lidar com o público e o cuidado na interação com casais, ao mesmo tempo em que acredita que a presença de Bento no seu show amplia a aceitação do público e eventos. Nicolle, que trabalha nessa companhia, destacou o lado

positivo de ter um homem dançando junto, já que um show só com mulheres dançando parece destinado a homens, com a presença de Bento “há também alguma coisa para as mulheres”⁵³. Tal fato se relaciona com as maneiras de interação das sambistas com casais e mulheres na audiência, aspecto que trabalharei no final deste capítulo, mas também tem a ver com as características da demanda. Anita enfatiza que “[...] aqui o que vende é o corpo da mulher, não é o samba. Nos Estados Unidos, aqui o que vende é o corpo, não é o samba em si”. Em consequência, a beleza física é fator de influência devido às imagens e ideias propagadas pelo carnaval do Rio de Janeiro, a considerável exposição do corpo e as características da dança nos Estados Unidos como em outros lugares

Joana: eu sou muito [*risos*] eu sou muito atraída por beleza, porque americano tem uma ideia distinta do que é a passista, é diferente do Brasil.

Magali: por que? **Joana:** O que eles vêm na televisão. Na mídia, vem as musas, e no Brasil as musas são quase perfeitas. Eles escolhem as meninas mais bonitas, mais malhadas, corpo perfeito, as penas, aquelas penas maravilhosas. Então quem vê isso, acha que isso é samba [...] os estrangeiros, é como te falo, na mídia eles mostram as musas, mulheres perfeitas, então quando eles estão procurando show aqui, eles muito procuram mulher bonita. “Ah, tem alguma que seja assim, assim, assado”. Porque eles não sabem realmente como é (Joana)

Bento: Eu acho que, para tentar vender melhor, é assim... tem a questão da aparência, infelizmente você tem que estar em forma para poder vestir um biquíni bacana, mas infelizmente tem que vender o produto. Não é a questão de ser preconceituoso, mas tem que manter o estereótipo da sensualidade, ter um corpo bacana e a questão...lógico! Não dá para jogar todo de uma vez só para o povo

⁵³ **Magali:** geralmente vocês têm homens dançando também? **Nicolle:** geralmente são mulheres, mas eu já dancei com homens, nós temos um par de homens, dançarinos de samba, às vezes... quando eles vão é muito legal! O público fala “uau... tem para homem e mulher” (Nicolle. Em inglês no original)

americano. Então tem essa questão de manter um toquinho, alguma coisa um pouco americanizada. Então é difícil, eu não sou dono de companhia, mas vejo a Jovana lidar com isso. Ela tenta manter a originalidade, mas ao mesmo tempo ter alguma coisa que não foge cem por cento da cultura americana (Bento)

Pela maneira pela qual essa imagem se coloca, é preciso desconstruí-la desde uma perspectiva interseccional para entender de que maneira raça e etnicidade se articulam nessa representação de mulher. Primeiramente, me perguntei se a suposta facilidade de ingresso à atividade beneficiava a todas as mulheres por igual e, em segundo lugar, quais tipos de recursos são benéficos e utilizados nas dinâmicas desse nicho. As donas de companhia me confirmaram que é frequente receber pedidos para shows de grupos conformados exclusivamente por dançarinas brasileiras motivados pela ideia de autenticidade da apresentação. Isso contribui a reforçar alguns elementos que definem a identidade, o que significa ser brasileira, e desvaloriza outros elementos. Em outras palavras, a origem nacional das mulheres é interpretada pelos clientes por meio da lente racial, geralmente com uma imagem corporal de uma mulher bela, com atributos físicos e de pele negra clara (*light-brown skin*).

Magali: já aconteceu de quando contratam o show de pedirem... um grupo cem por cento brasileiro?
Ana Maria: é! **Magali:** e de pensarem que brasileira é só mulata ou morena? Ou branca?
Ana Maria: não... já ouvi histórias, de pessoas que aconteceu com elas, mas comigo não, nunca aconteceu. [...] Mas eu ouvi histórias assim já. Que realmente eu acho que nos Estados Unidos, eles estão procurando... eles procuram samba, mas *not just like in Brazil*. Eles não querem as meninas grandonas, não... eles procuram meninas *small* e que não seja totalmente *black*. Essa é minha opinião, mas nunca aconteceu comigo. O motivo eu acho que nunca aconteceu comigo é porque eu ofereço exatamente o que eles estão procurando. (Ana Maria)

A identificação étnica influenciada pelas imagens da sociedade de destino abre uma margem de manipulação de elementos estéticos específicos e que, em parte, permite que mulheres latino-americanas não brasileiras ingressem esse nicho porque “parecem brasileiras”. Mariana, por exemplo, contrata com frequência mulheres não brasileiras que, segundo ela, “parecem” brasileiras pela cor de pele e pela forma corporal. A imagem de mulata aparece, como Côrrea (1996) explica, construída a partir de diversos elementos como o carnaval, a cor de pele e atitudes. Segundo meus entrevistados, a imagem da mulata nos Estados Unidos não é necessariamente igual à do Brasil, especialmente pela cor de pele. Nos Estados Unidos, ser mulata é uma caracterização que só mulheres de pele negra clara não-estadunidense pode obter, sempre que não utilizem elementos estéticos e comportamentais da identidade étnica desse país (tom de voz, palavras, formas de vestir e de usar o cabelo). No Brasil, existe uma capacidade de negociação da cor da pele pelo pertencimento a uma classe social mais elevada e a ideologia da democracia racial (SALES, 1999), permitindo a identificação como mulata a mulheres com pele mais escura.

Para me explicar o fenômeno, vários entrevistados apelaram para o “desconhecimento” dos estadunidenses sobre a diversidade racial no Brasil em relação aos mulatos e, também, às pessoas brancas. Ana Maria e Joana nunca tiveram experiências de discriminação racial no seu trabalho porque seus grupos são compostos por meninas “iguais e parecidas” fisicamente, são morenas e/ou não-brancas. Entretanto, Mariana, compartilhou comigo uma experiência marcante de racismo.

Magali: e teve alguma vez de pedirem somente pessoas brasileiras para um show? **Mariana:** já. Aquele do hotel do México só queria menina brasileira! Loura e morena, morena com pele clara, cabelo escuro. Porque? Porque ele falou que estava trazendo as mulheres, pessoal do Brasil... ele me falou “estou te ligando porque quero que fique claro qualquer coisa vocês todos são do Brasil!” [...] **Magali:** e teve algum cliente que pede em relação à raça? **Mariana:** aham... sim, aqui comigo o que já aconteceu de cliente falar que não quer mulata, acontece. E quando falo a mulata é o principal do samba! E eles falam que não, aí eu falo “olha as três meninas negras que eu tenho no meu grupo, no meu *website* você fala que não quer!”. Então tem que ser isso, porque

lindas elas são, corpo perfeito! [...] Eu senti alguma coisinha quando falei mulata aí, depois, comecei mandar as fotos ele falava “eu quero essa, essa, essa” as negras ele nunca escolhia. Aí eu tinha mais pessoas morenas, tem gente morena de cabelo enroladinho, aquelas negras que não parecem negras, você vê só pelo cabelo. Ele falava: “não”. (Mariana)

O relato de Mariana me permitiu compreender que a demanda de sambistas se encontra claramente influenciada por atributos de raça, mas mediada pela nacionalidade entendida em chave étnica. Não é suficiente ser brasileira, deve se possuir traços físicos específicos. De qualquer maneira, a raça continua sendo o fator de maior peso quando se trata do mercado de trabalho na sociedade estadunidense, em claro detrimento da população negra. Isto gera dissonâncias e reinterpretções entre os paradigmas raciais que os brasileiros “trazem” do Brasil e as classificações da sociedade de destino (MARROW, 2003; SALES, 1999).

Isso me fez questionar as afirmações de Beserra (2003) de que os brasileiros adotam as maneiras de classificação e valoração dos Estados Unidos. No caso dos meus entrevistados, existe o que Amelina (2010) chama de uma coexistência de diversas maneiras de interpretação de códigos a partir de uma lógica não binária. Assim, dependendo dos interlocutores e dos espaços, um produto, como o show de samba ou a dançarina, pode ser definido de uma maneira contrária àquela “originária” do Brasil, sem por isso gerar conflito em termos subjetivos⁵⁴. O termo *mulata*, que dificilmente se utiliza em diálogos

⁵⁴ Amelina busca analisar práticas e padrões de sentido em contextos ou configurações específicas (*settings*) surgidos a partir da mobilidade de pessoas, colocando especial atenção nos significados e bens culturais. Ela plantea como conceito central a ideia de interferência ou superposição cultural que refere a “[...] contextos nos quais atores ou grupos são confrontados com a presença simultânea de diferentes padrões de sentido relacionados ao mesmo objeto ou situação” (AMELINA, 2008, p. 4. Em inglês no original). Seguindo Hannerz, Amelina insiste na importância da lógica não binária de ambos/e (*both/and*) em relação às práticas sociais, considerando que sujeitos e grupos pertencem e referem simultaneamente a diferentes sistemas de significados sem necessariamente escolher um deles. Os padrões de sentido funcionam como marcos para nos guiar na interpretação ou entendimento das práticas sociais em contextos sociais específicos, destacando a capacidade de agência e

com estadunidenses, se mantém entre brasileiros, ao mesmo tempo em que a imagem da mulher que corresponde a essa categoria é “explicada” aos não brasileiros.

Vanessa: imagem da mulher brasileira é mulata! Quando você pensa sobre uma mulher brasileira e samba! A imagem nacional é a mulata dançando samba. Certo? Já mudou muito, mas é aquela coisa, você pensa em samba, pensa numa mulata. Ou, no mínimo, uma morena, você não pensa numa loira [risos] tem aquela coisa, samba eles imaginam uma coisa mais negra, igual a capoeira! Com samba mesma coisa, como a Globeleza sempre tem uma negra, uma mulata (Vanessa)

Muitos traços fenotípicos que, para essas brasileiras, a princípio se encaixavam em categorias de “mulata”, são redescobertos nos país de destino dentro de outro paradigma racial de negro e branco. Perante sua impossibilidade de se identificar como brancas, muitas das entrevistadas adotam a categoria de latina em termos raciais, já que identificadas como não-brancas e não-negras. Nesse sentido, de forma divergente de pesquisas sobre migrantes brasileiros que rejeitam a identificação com latinos hispânicos, no meu caso, a latinidade é um recurso frequentemente utilizado. Esse trânsito entre categorias e classificações pode ser entendido pela categoria de excesso cultural (*cultural excess*) oferecida por Ramos-Zayas (2008). Trata-se de um conjunto de estratégias ideológicas e representacionais por meio das quais determinados corpos e formas de ser se definem como sobrecarregados de significados e, em consequência, não podem ser reduzidos a uma categoria só. Segundo a autora, perante a “inexistência” de uma categoria étnica que satisfaça as aspirações dos brasileiros no imaginário estadunidense, muitos deles se definem de uma forma hiper-cultural, juntando diversos elementos de diferentes sistemas de classificação, o que lhes permite por vezes exacerbar alguns e ocultar outros (RAMOS - ZAYAS, 2008 p. 271 e 272).

entendimento dos sujeitos. Em outras palavras, enquanto uma roda de capoeira pode ser apresentada e vendida por um discurso que harmonize com padrões de significados próximos à sociedade estadunidense (nas suas expectativas e imaginários), num plano subjetivo e intragrupo podem se manter tradições, rituais e significados originalmente “trazidos” pelos sujeitos.

A mulher branca não se encaixa no estereótipo racial da brasileira, gerando surpresa nos estadunidenses quando conhecem mulheres como Andressa. Apesar de ser privilegiada em contraposição às mulheres negras, no caso do samba, ser uma mulher branca pode limitar as oportunidades econômicas e o sucesso.

Jovana: eu sou loira na verdade, é que eu pinto o cabelo escuro, porque loirinha de olho azul aí... “você parece alemã”. Por causa do samba, comecei a fazer isso. Porque não achavam que eu não parecia brasileira. Comecei a fazer isso agora porque tenho um agente, de... comercial, foi uma, minha ideia falei pra ela “acho que vou pintar o cabelo”, porque se eu for numa audição que eles querem uma brasileira que dança samba, eles não vão querer uma loirinha, né? Eles têm a ideia da morena ou da mulata, então é, vou ficar, eu ponho loção de bronzear, porque branquinha, loirinha e de olho azul... não vou ter chance. (Jovana)

Vanessa: também eu tive vários clientes falando para mim que não queriam brancas e eu também tive vários clientes que não queriam negras, depende do cliente e da cultura. E eu sempre fui da parte que eu tenho o que eu tenho. Então são sambistas! Eu não, isso de não querer negras, isso aí... eu preferiria nem trabalhar com eles, se é assim que vai ser... (Vanessa)

Isso me ofereceu novas ferramentas para refletir sobre a oferta do samba do Malandro de Anita. Sua oportunidade é produto da ausência dos homens no mundo do samba enquanto dança. Como explicava Bento, existe uma baixa demanda e poucos homens que aceitem dançar no típico samba show. Por outro lado, a figura do malandro não existia no mercado do samba em Los Angeles. Assim, Anita conseguiu criar uma demanda graças a uma trajetória consagrada, seu pertencimento a uma família reconhecida dentro do mundo do samba e sua posição relativa, lembrando que ela foi a professora de todas as sambistas que hoje trabalham em Los Angeles. Nesse investimento de capital simbólico (BOURDIEU, 2001), a inovação aparece como um passe de magia, como uma ideia inusitada.

Porém, é preciso negociar com o imaginário da sociedade estadunidense. Criar a demanda do malandro implica educar a audiência. O malandro era uma coisa nunca antes vista, não correspondia com as imagens do Brasil, o que reduzia a eficácia simbólica de elementos estéticos e comportamentais da dança. Um dos exemplos disso é vestimenta do malandro, o traje branco limpo, arrumado era uma atitude de resistência das populações não-brancas que “desceram do morro”.

Anita: porque o malandro geralmente ele é associado com uma figura má, ele é associado com *womanizer*, com *gambler*, **Magali:** e o que que você tentou resgatar? **Anita:** primeiro porque meu pai é malandro! Então trazer o que eu tenho dentro de casa, né? Porque eu estou sempre falando a respeito de estar conectado com as raízes [...] Outra coisa é que já que não podia passar de mulher. Já que não posso dançar como mulher, vou dançar de homem! E a outra coisa, como eu comecei a desenvolver a dança do malandro comecei a estudar muito samba dos anos 50'. E me apaixonei! Tem toda uma história. Não é só colocar o terno branco. A razão porque ele manda com a perna cruzada, o cigarro, a vestimenta. Porque que tem que ser branco, o que que representa. É a figura do malandro que trouxe a imagem do negro [*batendo fortemente na mesa*] numa coisa mais elevada! Não porque sou um negro que moro na favela tenho que ser sujo, porco, desarrumado, entende? Não tem necessidade da imagem do negro ser assim. Então a figura do malandro realmente representa isso na sociedade brasileira (Anita)

Em termos de gênero, Anita conseguiu negociar sua estética por meio da vestimenta e sua visibilidade e forma de dançar por meio de uma figura diferente. Parece que a principal inovação de Anita não é a introdução de uma nova figura, senão que conseguir dançar como homem sendo mulher. Como explica Mendras (1979), como mediadora cultural, Anita é um sujeito marginal, ela pode agir fora nas normas da tradição porque, ao fazê-lo, ela não as questiona. Anita não se encaixa em termos físicos, etários e estéticos naquilo que é caracterizado como mulher brasileira sambista, em termos da beleza esperada (BELELI,

2007). Por isso, buscou uma maneira diferente de dançar. Ela não consegue ser a exceção do tipo de mulher relacionado ao samba, para continuar dançando ela efetivamente precisou dançar como outra figura.

Talvez uma das melhores maneiras de compreender a estratégia de Anita, ou seja, a sua capacidade de mobilizar seu capital simbólico e trajetória, seja por meio das contribuições de Roberto da Matta sobre o malandro como um modo de navegação social (DA MATTA, 1997, 1984). Segundo o autor, o dilema (brasileiro) entre leis universais e (situações das quais somente pode se sair graças às) redes sociais de “cada um”, abre espaço para o jeitinho brasileiro. O malandro é o esperto do jeitinho, aquele que sobrevive, que consegue conciliar e burlar as leis, explorando a amizade e os vínculos pessoais (DA MATTA, 1984, p. 67 e 69). A capacidade de Anita de negociar seu espaço, introduzir uma imagem como legítima e assumir atributos do gênero masculino demonstra sua astúcia, mas, especialmente, sua capacidade de navegar a estrutura social, de “[...] utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa” (DA MATTA, 1997, p. 291)

3.1.1 A especificidade de ser mulher: o impacto da gravidez e a maternidade

Acredito importante neste momento incluir algumas considerações sobre a maternidade como uma experiência singular em termos de gênero e seu impacto no trabalho. Pela experiência de Anita me resultou impossível desprezar a gravidez como um estágio que pode demandar das mulheres que venham a parar com suas atividades, que diminuam a quantidade de horas ou, como no caso dessa entrevistada, há ainda a possibilidade de uma transformação corporal, o que, nesse caso, a afastou da imagem de mulher brasileira que define as atividades. No anexo desta tese podem ser encontrados alguns *flyers* de aulas de samba e de noites de samba em restaurantes. Nesses casos, assim como nas páginas web das companhias de samba e na promoção de festas de carnavais, a imagem frequente é de uma mulher jovem vestindo um biquíni, o corpo exposto, a pele escura e brilhante de glitter, sorridente, maquiada e com cabelo recolhido em coroas de penas e brilhos. Como destaca Beleli (2007), os glúteos e as coxas têm centralidade nas fotos e vídeos utilizados para promover essas atividades.

Uma das maneiras que encontrei para compreender melhor como funciona a imagem da mulher brasileira foi por meio do estudo de

go-go girls em Nova Iorque, realizado por Maia (2009)⁵⁵. Essa autora enfrenta um problema parecido com o meu: mulheres que se “parecem” (e buscam parecer) com imagens específicas da mídia brasileira por meio da manipulação de determinados elementos estéticos, maneiras e comportamentos (muitas vezes apreendidos). Como destaca Maia, trata-se de um estereótipo da mulher brasileira e, retomando a definição de Omi Bhabha, nos permite pensar na fixação de sentido e, ao mesmo tempo, na ambivalência, na incapacidade de encontrar-se uma significação plena (MAIA, 2009, p. 770). Dentro de um contexto transnacional, na circulação de significados, práticas e corpos, o gênero se rearticula na subjetividade e nas interações em função do sexo e da raça. Assim, a eficácia do estereótipo, da imagem da mulher brasileira, se manifesta pela sua presença em diversos espaços e tempos, “tornando difuso e ambivalente seu poder de persuasão” (MAIA, 2007, p. 771).

São poucas as mulheres que entrevistei que são mães e as experiências delas variam segundo a atividade, a idade, o estado civil e o apoio familiar. Jovana, por exemplo, me explicou que a gravidez não foi um freio para ela dançar samba: “[...] eu ia e fazia 20 horas, eu fazia aula particular. Assim fazia uma, uma overdose, porque... eu casei cedo, tive filho cedo, continuei dançando, grávida! Fiz show até de seis meses grávida!”. Para essa entrevistada, a paixão pela dança e sua dedicação à companhia e às aulas a levou a continuar com suas atividades sem que a gravidez fosse um empecilho. Porém, a possibilidade que ela teve de voltar a trabalhar depois do nascimento das filhas se deu, porque seu corpo “não mudou” e pela viabilidade de se reintegrar ao trabalho progressivamente. Anahi também teve a possibilidade de parar de trabalhar nos últimos meses da sua gravidez e também um tempo depois do nascimento dos filhos. Assim, ela voltou a sambar aos poucos, o que lhe permitia também perder peso e “voltar” a ter um condicionamento físico.

Nesses dois casos, é interessante destacar, por um lado, que as entrevistadas continuaram sambando até um estágio avançado de gravidez, considerando-se não só a demanda física dessa atividade, senão que também a exposição do corpo em contextos que evocam sexualidade e exotividade. Por outro lado, voltar a sambar permitiu “recuperar a forma física”, que foi o grande obstáculo de Anita, e que sintetiza um aspecto já apontado por Beleli (2007) e Malheiros e Padilla

⁵⁵ Agradeço os comentários da professora Gláucia de Oliveira Assis sobre este tópico.

(2014): a estética como capital cultural e simbólico. Ter uma determinada forma corporal que se aproxime ao estereótipo mencionado previamente implica curvas, sensualidade, beleza, e oferece oportunidades econômicas. O samba permite emagrecer para voltar ao trabalho e chegar a uma forma física que demonstra o samba, é a prova do exercício (como Sandra me comentou em uma conversa informal “não tem como você sambar de verdade e ser gorda”).

Das cantoras e produtoras, somente Patty e Meyre são mães e expressaram a grande dificuldade que tiveram de conciliar o seu trabalho com o cuidado dos filhos. Meyre foi mãe muito jovem, e segundo ela, foi praticamente impossível crescer profissionalmente enquanto sua filha era pequena.

Não era o mesmo que Caetano. Conheci este cara, promotor em San Francisco, em eventos, me contataram desde Brasil que precisavam alguém em L.A. Comecei lentamente a aprender sobre estes artistas, mais clássicos. Eu estava grávida de sete meses. Tinha que fazê-lo, eu o fiz [...] aluguei *The Pantegous*, é um dos teatros mais tradicionais aqui, muito charmoso, muito caro. Não ganhei nada, mas não perdi dinheiro. Fiz este evento já com o nome da companhia *Brasilian Times*. Foi ficando cada vez mais forte. Tenho esta companhia desde 1991, quando abri o clube noturno (Patty. Em inglês no original⁵⁶)

No caso de Patty, sua gravidez coincidiu com a grande oportunidade que teve de produzir o show de Caetano Veloso em L.A. Esse momento foi definido a partir de diversos fatores: ela contava com um capital pequeno, fazendo do show um investimento de alto risco, e era uma oportunidade única de estabelecer o nome da sua companhia. Desde a perspectiva da economia étnica e o modelo das oportunidades se reconhece aqui uma série de elementos contextuais (a oportunidade),

⁵⁶ Do original: “**Patty**: *It was not the same that Caetano. I met this guy, promoter in San Francisco, through the events, from Brazil they contacted her and they needed someone in L.A. I started slowly to learn about these artists, the classics. I was seven months pregnant. I had to do it, I did. [...] I rented the Pantegous, it is one of the most traditional theaters here, most beautiful, it was very expensive, I did not make money, but I did not lose. I did it with the name of my company Brasilian times. It was getting stronger and stronger. I have this company since 1991 when I opened the night club.*” (Patty)

o reconhecimento da oportunidade e o desejo pessoal de desenvolver um empreendimento ou atividade⁵⁷. Nessa perspectiva, encontra-se ausente o elemento que marcou o momento na trajetória vital de Patty: uma gravidez de 7 meses. Para essa entrevistada, a experiência da gravidez nesse momento específico se traduz em termos do esforço físico e emocional de concretizar esse projeto. Durante a entrevista, quando Patty me contava da sua gravidez, ela usava as mãos para me demonstrar o tamanho da barriga e as limitações físicas que implicava (o cansaço de estar em pé muitas horas e de viajar durante a organização do show).

A experiência da maternidade no caso das minhas entrevistadas incluiu a gravidez e o tempo após o nascimento da filha ou do filho, influenciando suas capacidades físicas, emocionais e de tempo. Apesar de quase todas elas terem companheiros durante esse período, e algumas terem também a companhia da família, os relatos relacionados à gravidez e à maternidade não consideram essas outras pessoas de maneira significativa. Especialmente nos casos de Jovana, Patty e Anahi, que entraram em detalhe sobre suas ocupações e o cuidado dos filhos, a participação dos pais não foi mencionado em relação ao tempo, ao cuidado dos filhos, o levar ao médico, comprar coisas etc. Voltar à atividade laboral resulta difícil para as mulheres mães, mas, não foi o mesmo caso dos homens entrevistados que são pais. No caso das

⁵⁷ Volary destaca quatro fatores que considera fundamentais na análise de empreendedorismo étnico: a) as características psicológicas específicas (como necessidade de realizações ou conquistas, a necessidade de controle da própria vida); b) informação e conhecimento não disponíveis para outros que podem levar um indivíduo a explorar oportunidades em um domínio específico; c) a capacidade de reconhecer uma oportunidade como uma possibilidade econômica (que compreende habilidades específicas, atitudes, ideias e processo criativos); d) capacidade de reação e adaptação a problemas e obstáculos como parte da condição de empresário ou comerciante (VOLARY, 2007, p. 36). Como Lofstrom (2002) afirma, a decisão de um indivíduo ou uma família iniciar uma atividade econômica dependerá de diversos fatores. É possível colocar uma grande ênfase em aspectos estruturais (como estratificação do mercado), históricos (como fluxos migratórios antigos) e espaciais (economia de enclave). Porém, a dimensão individual, subjetiva deve ser tratada pela sua especificidade a partir de experiências e interpretações específicas que respondem a dimensões como o gênero, raça, o pertencimento étnico, nível educativo, entre outros.

sambistas, a volta ao trabalho é marcada pela singularidade das expectativas que não admitem espaço para um corpo que não corresponda à imagem de mulher brasileira que circula na sociedade estadunidense e que é reproduzida nos shows de samba vendidos pelas entrevistadas. Como Joana e Mariana explicam, elas escolhem pela beleza, pelas formas corporais

É importante destacar aqui que Vanessa, que trabalha de produtora de pequenos eventos brasileiros, dança e ensina samba também passou por uma gravidez (da sua primeira filha) que teve um impacto significativo na sua relação com o samba. Trabalharei esse evento na trajetória de Vanessa no capítulo 4, porém, considero importante destacar que, no caso dela, a gravidez não foi um obstáculo para sua carreira profissional nem lhe gerou grandes custos econômicos graças a seu plano de saúde e a situação abastada do pai da criança. Enquanto a filha crescia, Vanessa reconstruiu sua relação com a cultura brasileira, motivada pelo desejo de querer mostrar para sua filha parte das suas origens. Ela começa a fazer parte de SambaLá, organizando eventos, dançando e chega a representar a escola de samba como rainha e madrinha.

3.2 A DIVISÃO DE OCUPAÇÕES E OS ATRIBUTOS DE GÊNERO

Como eu considero que as relações de gênero funcionam como um elemento estruturador das relações sociais, que influi e é influenciado pelas atividades de economia étnica, precisava incorporar as experiências de homens e mulheres tanto no caso do samba como em outras ocupações. Assim, minha primeira preocupação foi consultar o nicho onde não há mulheres: o samba como música. Nessa atividade inclui Duda, Lucas, que trabalham juntos frequentemente, e Alexandre e Mariano, que organizam as baterias e que também trabalham junto às companhias de samba.

Magali: [...] fazer um show brasileiro e não ter sambistas, será que há gente que acha que é necessário? **Alexander:** geralmente eles só querem percursionistas, mas eu insisto em ter pelo menos uma dançarina, porque só percursionistas... um monte de pessoas olhando outras pessoas tocando tambores fica chato, ter pelo menos uma dançarina... porque as dançarinas tiram as pessoas para dançar. Geralmente eles querem dançarinas,

é mais dançarinas e menos percussionistas. Nós temos eventos em que só querem dançarinos homens, como por exemplo num casamento, eles não querem mulheres lindas tirando a atenção da noiva, então só pedem homens. **Magali**: fazendo capoeira? **Alexander**: geralmente no estilo do malandro, com esses trajes brancos maravilhosos. Eu vi situações em casamentos ou restaurantes em que a sambista vai dançar, mostrando toda a bunda [em português na entrevista] e as mulheres ficam furiosas e empurram a dançarina, sabe? (Alexander. Em inglês no original⁵⁸)

Magali: em relação ao estereótipo da mulher que a gente conversava, vocês acham que é mais fácil ou mais difícil para uma mulher arrumar um gig? **Mariano**: muito mais fácil, sim! Claro. Mulher brasileira chega aqui e começa a dançar logo, se ela tem corpo bonito ela começa a dançar como mulata **Magali**: e homem brasileiro? **Mariano**: só se você faz capoeira [...] A gente quer mostrar a cara da Bahia, que é mais África também. Aqui como tem muito essa parada de cultural *appropriation*, a galera americana acha que música brasileira é Rio de Janeiro é meninas dançando em biquínis, sexy! Entende? Estereótipo entende! [...] **Magali**: se vocês botassem duas ou três meninas dançando de biquíni não seria mais fácil? **Mariano**: olha a gente faz às vezes, mas assim, o problema não é fazer a coisa mais fácil, é

⁵⁸ Do original: “**Magali**: [...] *to do a Brazilian show and you do not have a sambista, some people would argue that it is necessary?* **Alexander**: *usually they just want drummers but I insist to have at least one dancer, because just drummers for a bunch of people just watching another people drum I will get boring, to have at least one dancer... because the dancer can get the people out to dance. Usually they want dancers, is more dancers and less drummers. We have had some events when they only want male dancers like for example if there is a wedding, they don't want the beautiful women to take the attention away from the bride so they just ask for men.* **Magali**: *doing capoeira?* **Alexander**: *generally malandro style, with beautiful white suits. I have seen situations in a wedding or a restaurant when a sambista come dancing and shows the bunda and the woman gets really mad and she pushes the dancer you know*” (Alexander)

fazer a coisa certa. Na Bahia não tem isso não, na Bahia você tem beleza negra que nem o Ilê Aiyê, não precisa botar um biquíni na menina para ter beleza negra não. [...] quando você vê as meninas dançando em biquíni nas churrascarias brasileiras, isso aí é cultural *appropriation*, eles vendem sexo, eles vendem o que o público quer ver e acontece e é necessário ser cuidadoso em relação a isso (Mariano)

Alexander e Mariano comentam sobre apresentações nas quais as mulheres sambistas estão presentes assim como homens capoeiristas (não o tipo de capoeira Angola, senão capoeira acrobática). A apresentação das baterias se aproxima bastante à imagem do carnaval o que, às vezes, gera a expectativa de dançarinas vestindo biquínis e penas. Entretanto, a presença de mulheres depende principalmente da ocasião, como destaca Alexander e dos objetivos do grupo, como menciona Mariano. Como tais baterias se definem como comunidades e projetos sociais, desenvolvendo propostas de inclusão de pessoas (por isso o grande número de participantes sem conhecimento musical), eles participam de diversos eventos públicos e abertos que não necessariamente evocam o evento do carnaval.

O caso de Lucas e Duda, e suas bandas, é bem diferente. Os eventos nos quais normalmente tocam não se relacionam diretamente com a imagem do carnaval, já que, frequentemente, são apresentados em um formato mais parecido com um recital, com cadeiras e um palco e um espaço reduzido para dançar. Em todas as apresentações que vi deles, nunca estiveram presentes dançarinas de samba, nem bateria. Eles reconhecem a divisão de atividades em relação ao gênero, entendendo que, para as mulheres é mais fácil ingressar no nicho do samba como dança por causa da demanda de eventos que evoquem o carnaval. Porém, eles não consideram a presença de mulheres e homens em relação à música e, no seu entendimento, são outros os aspectos que influenciam a participação das pessoas.

Duda: Que eu não quero fazer parte daquela coisa brasileira! [...] um evento brasileiro que chega a ser tão verde amarelo... sambista! Aquela coisa ... caricata, uma coisa caricata. As pessoas costumam apelar muito para esse lado da cultura brasileira, eles fazem uma apresentação caricata demais para atrair um público que tem um interesse em um nível bem simples da cultura brasileira. Sendo

brasileiros ou não! Então eu acho aquilo tem sido o normal nas apresentações brasileiras em L.A. [...] Eu acho que essa coisa de sambista não tem nada a ver! Com nossa coisa, não vejo a razão de ter sambista se apresentando. Não é uma apresentação de carnaval! Se é carnaval, pra mim é a única exceção, acho legal, acho bonito, fazer a festa, botar a fantasia, ótimo! Carnaval é isso. Mas chegou a ser que todo evento vira carnaval aqui! (Duda)

Magali: você acha que é mais fácil para as mulheres ganhar um espaço no mercado da cultura brasileira? **Lucas:** eu tenho visto uma mudança, se eu pensar em representação de [silêncio], não sei. Pode ser mais difícil para os homens dançarinos, pode ser mais difícil para eles por causa da proporção que é frequente no ambiente da música. A proporção é mais alta de homens entre os músicos, a proporção de mulheres eu diria que é mais alta no caso das cantoras, talvez metade e metade. Hum... tipicamente há mais mulheres cantoras, mas eu sei que na área de percussão as mulheres estão super bem, então não sei. Eu acho que a oportunidade está ali para todos e que simplesmente não há tantas mulheres tocando, mas não sei porque é isso (Lucas. Em inglês no original⁵⁹)

Duda explica a grande presença de mulheres como sambistas como produto da incidência da ideia do carnaval na configuração dos eventos brasileiros, tanto para um público estadunidense quanto para o

⁵⁹ Do original: “**Magali:** *do you think it is easier for women to gain a space in the Brazilian cultural market?* **Lucas:** *I have seen a kind of transit, I can think of representation of [silêncio] I don’t know. It might be harder for a male dancer it might be harder for them just because of the ratio, like they would have ten girls and one Brazilian malandro* **Magali:** *and in the bands, you would have half and half?* **Lucas:** *I mean there are rations that would come up in the music environment, like the ratio is higher among musician usually men, the ratio singers is I would say mostly women, maybe half and half. Hum the women are typically more singers, but I know that in percussion women are doing great so I don’t think. I think the opportunity is there for anyone it is just there are not that many women playing, but I don’t know why that is” (Lucas).*

brasileiro. Ele entende que é principalmente a população brasileira quem acaba por impor eventos caracterizados pela ideia do carnaval com as sambistas como regra, subjugando outros tipos de atividades culturais a esta “forma” e diminuindo em parte as oportunidades econômicas. Lucas entende que a predominância de mulheres dançarinas responde às características da demanda e que, no âmbito da música, a predominância de homens responde à divisão “normal” ou tradicional de gênero nessa atividade. Entretanto ele destaca a quantidade de mulheres cantoras em Los Angeles.

Entre os entrevistados, as categorias cantora/cantor e produtora/produtor são compostas somente de mulheres que reportaram experiências semelhantes em termos de gênero. Elas percebem obstáculos por serem mulheres e várias têm experienciado preconceitos relacionados à raça, que explicam a partir do paradigma racial estadunidense e que variam segundo as atividades e os espaços. Shantal, por exemplo, insiste que a indústria na qual ela trabalha é extremamente machista no Brasil e nos Estados Unidos, o que gera uma escassa presença de mulheres e um monopólio da perspectiva masculina na produção cultural.

Shantal: não é que as mulheres não são capacitadas [...] *The subliminal messages* que a gente recebe que a gente não é capaz, não... *its a man job!* **Magali:** você que acha que essas características dessa indústria masculina é aqui? **Shantal:** [*interrompendo*] não! É universal, é universal [...] Esse universo masculino eu vejo tanto no Brasil quanto aqui, mas no Brasil mais ainda! Disparado! Porque aqui eu acho a mulher é conseguiu a duras custas conseguiu um lugar para ela. Você vê mulheres presidentes, *ceo, financial advisers*, você vê mulheres em *high positions, very high*, que é uma coisa boa por um lado, mas por outro lado sempre falo que as mulheres conquistaram um lugar no mundo, mas por um preço muito, muito alto. Porque mulher sempre tem essa coisa, eu não sou casada, nem tenho filho, mas tenho várias amigas que você conquista essa posição com um preço muito alto porque tem essa coisa de “meu Deus meus filhos estão crescendo e eu não estou em casa”, e não é que a mulher tem que ficar em casa tomando conta do marido e dos filhos, não é isso! Mas é que elas

sentem o peso muito maior, não é que o homem não sinta, mas que é esperado do homem isso. (Shantal)

Apesar de que as mulheres tenham conseguido uma participação maior, elas tiveram que “pagar um preço alto” pela cobrança das responsabilidades na esfera privada especialmente em relação à família. Para Shantal, a cobrança se dá pela expectativa de que a mulher tenha uma presença maior na família que não é sentida da mesma forma pelos homens

Magali: você acha que algumas coisas são mais difíceis pelo fato de ser mulher? Aqui ou no Brasil? **Samanta:** em qualquer lugar do mundo! Ontem estava vendo uma reportagem, que as mulheres tendo as mesmas funções que os homens, em qualquer lugar do mundo elas ganham menos. [...] **Samanta:** acontece, Maga, que o Brasil ficou divulgado para o mundo dessa forma. O carnaval é a sétima maravilha, a mulher brasileira é a mais quente e o futebol é o maior barato. Então, isso vem de muitos anos, a mulher brasileira exposta como uma gostosa e acabou! E no carnaval, elas aparecendo nuas [...] **Magali:** você acha que algum momento por ser mulher negra foi mais difícil para você? Se posicionar como artista? **Samanta:** não, é igual! É igual... porque a Ana Grazzia quando foi no restaurante dos pretos sentiu a mesma coisa! Ela sentiu a mesma coisa. Já tivemos várias experiências disso nos Estados Unidos. (Samanta).

Samanta levanta uma série de elementos interessantes. Primeiramente, ela considera que a desigualdade sofrida pelas mulheres se expressa nas diferenças de ingresso e não necessariamente de oportunidades, em outras palavras, o problema não é ter emprego senão ganhar menos que os homens. Em segundo lugar, ela destaca a grande influência da imagem da mulher brasileira propagada por meio do carnaval (mulher gostosa, nua) e o futebol. A construção dessa imagem da mulher brasileira, que influencia as expectativas de como as brasileiras são (ou seriam, ou devem ser) encontra-se ancorada

fortemente no histórico da mídia brasileira, como indica Beleli⁶⁰ (2005). Adiciona-se a isso a forte ligação do estereótipo com características climáticas e geográficas do Brasil (geralmente o Rio de Janeiro), de abundância, generosidade, de calor, de festa, trasladando características imaginadas do país ao sujeito (FREIRE-MEDEIROS, 2005; ANTHIAS, 2012). Essa associação de imagens e expectativas sobre as brasileiras impacta em diversas esferas da vida dessas pessoas. Como explica Pontes (2006), o impacto das imagens midiáticas no contexto da migração de brasileiras em Portugal influencia suas interações, relacionamentos afetivos e oportunidades laborais. A ideia de um (quase incontrolável) apetite sexual, de que (todas) as brasileiras são prostitutas, e a expectativa da *morenidade* (equivalente em muitos contextos à exotividade e subalternidade) atualizam um imaginário colonial que influencia significativamente a experiência dessas mulheres (PONTES, 2006, p. 250).

Em terceiro lugar, Samanta não acha que o fato de ser negra tenha sido um aspecto particularmente negativo, já que Ana Grazzia também sofreu discriminação por parte de pessoas negras por ser branca. Esse comentário se baseia em uma experiência que ambas duas tiveram em Carolina do Sul (segundo Samanta, um estado “negro”), em que elas entraram em um restaurante “de negros” no qual ela se sentiu confortável, mas que Ana Grazzia recebeu olhares de reprovação. Samanta menciona brevemente o fato delas estarem juntas e serem de raças diferentes, mas, o principal problema da situação foi que Ana Grazzia não respeitou a divisão de lugares, “o que está fazendo uma branca no bar de negros”. Na opinião de Samanta, essa experiência é entendida como preconceito racial, porém é difícil trasladar isso ao que seria o preconceito sofrido por uma pessoa negra no Brasil. Além disso, segundo Samanta, essas experiências não foram dentro do âmbito do trabalho, senão no dia a dia nos Estados Unidos, o que, na sua opinião isola ainda mais o âmbito de trabalho de preconceitos raciais. No final deste capítulo, voltarei ao caso de Samanta e Ana Grazzia em relação às suas trajetórias, que considero ser capaz de ajudar a responder essa experiência marcada pelo gênero, mas não pela raça.

⁶⁰ “As peças que promovem as mais variadas marcas/logos de cerveja são as principais promotoras do lançamento de beldades para o mundo midiático e não é raro encontrar a ‘beleza e sensualidade da mulher brasileira’ em estreita ligação, ou confundindo mesmo, com os cenários que apontam para imagens do Brasil – ‘um dos lugares mais lindos do mundo’”. (BELELI, 2007, p. 131)

Magali: em relação ao preconceito sobre o Brasil... é mais fácil ou mais difícil para uma mulher ganhar o seu espaço? **Catalina:** [*silêncio*] olha... as mulheres, é muito difícil [...] Tanto que o pessoal fala “olha... toca que nem homem! Olha lá, tá vendo? Ela toca piano que nem homem” e no Brasil você vê isso demais, aqui você não vê tanto, tem menos, mas ainda tem, não é fácil, não é fácil você chegar e ser respeitada existe preconceito sim! (Catalina)

Catalina não tem passado por experiência de preconceito por ser brasileira, porém a questão de ser mulher parece impactar diretamente na sua percepção do nicho de trabalho. Ela reconhece que esse traço se manifesta mais fortemente no Brasil que nos Estados Unidos, o que, acredito, está relacionado ao fato de que ela tem um sucesso maior no exterior e que sua carreira como música no Brasil foi extremamente difícil e mal paga. Uma das questões mais interessantes é o critério de avaliação que ela expressa: a excelência é representada pelo homem, assim, quando uma mulher é muito boa pode chegar considerada um homem.

Isso remete novamente à proposta de Thébaud (2010), que se refere às construções de gênero como estruturadoras da divisão social do trabalho. A preponderância de um gênero determinado numa atividade alimenta a ideia de uma conexão natural, em termos de atitudes, corpo e maneiras de ser de homens ou mulheres com uma determinada ocupação, o que, por sua vez, constrói o critério avaliativo dos sujeitos em função do gênero. No caso de Catalina, como todos os músicos são homens, os melhores músicos são homens, uma mulher que toque muito bem “parece” um homem. Apesar de que isso pode ser pensando tanto para homens quanto para mulheres, pareceria que atividades caracterizadas pela presença feminina não afetam tão fortemente aos homens. Bento comentava que sua excepcionalidade como homem sambista é muito bem-vinda entre as mulheres da audiência, principalmente pela exposição do corpo. Como ele mesmo comentava, a beleza física e o corpo trabalhado são aspectos extremamente importantes dentro dessa atividade, o que talvez diminui possíveis reações negativas de ser homem naquele espaço.

Ana Grazzia e Tatiana sentem também preconceito e obstáculos relacionados ao gênero, além de dificuldade em lidar com homens colegas de trabalho no que tange à raça e à maneira que as mulheres brasileiras deveriam ser.

Magali: você acha que sendo mulher para você foi mais fácil ou mais difícil se estabelecer como artista? **Ana G:** eu acho que mulher eu não sei, porque sempre fui mulher! Eu acho que o mundo é para mulher ainda é mais difícil por vários sentidos. Para nós, liderando um grupo de homens, cinco músicos, é mais difícil! Pelo fato de ser mulher **Magali:** quando você está lidando com músicos? **Ana G:** Acho que músico americano tem mais respeito, eles são, também tem muito americano louco. Mas americano tem mais respeito [...] isso acontece também, em relação à raça. Como sendo brasileira e o cara acha que por que é brasileira “como você é tão clara?”. Acha que no Brasil todo mundo é preto, aqui nos Estados Unidos não só pelo fato de ser brasileira, mas acho que para você entrar em certas rodas de em níveis de *business* tudo depende muito do seu nível de inglês. (Ana Grazzia)

Magali: você acha que é mais fácil ou mais difícil fazer tudo isto que você fez sendo mulher? **Tatiana:** *I think is* mais difícil porque cinema ainda é um lugar de homem, entendeu? E sendo brasileira, tem aquela coisa, assim, a galera me acha muito séria... não... *just because I don't use my sensuality to get what I want*, aaah, “você é muito séria!”. No *I am not, I am objective*, não sou muito séria *I am focus...* não vou ficar paquerando, pegando charminho, e agora por ser brasileira *they expect... they expect from me to be all sexy and... put my boobs in their face and I am throw my sexuality to get what I want, and no! No my sexuality I use it form my men, I don't use it for my business.* (Tatiana)

Tatiana foi uma das entrevistadas que mais claramente expressou as ideias sobre a sensualidade e sexualidade das mulheres brasileiras na sociedade estadunidense, o peso das expectativas e das supostas maneiras de ser e de se comportar. O fato não utilizar sua sensualidade para obter o que ela quer é entendido como profissionalismo e choca com uma imagem da mulher brasileira provocativa que utiliza seu corpo para estabelecer vínculos de natureza

sexual. Esse trecho de Tatiana expõe novamente a importância do comportamento profissional e da ética do trabalho que permeia as experiências de preconceito de gênero como um dos mecanismos de neutralização de estigmas (MALHEIROS; PADILLA, 2014) sobre o qual trabalharei em profundidade no final deste capítulo.

As experiências dos homens foram claramente diferentes em relação a gênero, porém etnicidade e raça surgiram como elementos que influenciavam as oportunidades econômicas, as imagens do brasileiro e experiências gerais de discriminação. Quando Vanessa me explicava sobre as ideias que os estadunidenses têm sobre as sambistas se referia constantemente à mulata como uma mulher que possui determinados atributos físicos (corpo bonito, glúteos grandes, cintura pequena). Em relação aos homens na capoeira, raça foi um elemento destacado por ela.

Vanessa: [...] samba eles imaginam uma coisa mais negra, igual a capoeira! Existe o Mestre Boneco, é o único na área que é branco! O resto são negros, aquela coisa assim, é automático. Você tenta não ser, *prejudice, prejudged*. Mas existe, se você pensar em capoeira você vai pensar numa pessoa negra, automaticamente. Capoeira pensa em negro, porque é de onde vem. (Vanessa)

As expectativas em relação aos homens na capoeira são altamente influenciadas pela raça e, de maneira mais sutil, pela forma física. Eu não registrei nenhum comentário específico sobre o corpo como foi o caso das mulheres, porém não ser negro pode ser um grande obstáculo para um mestre de capoeira. A raça negra e a masculinidade (PISCITELLI, 2013) encontram-se imbricadas no espaço da capoeira a partir do resgate específico da história da escravidão e da segregação das populações negras no Brasil. A imagem do homem brasileiro negro tem grande influência nas oportunidades econômicas das baterias, como trabalharei nas próximas páginas a partir da experiência de Alexander e Lucas. Há demandas específicas de homens negros para determinadas apresentações musicais que evocam imagens de africanidade, o carnaval e as festas na rua. A partir desse momento, foi evidente a necessidade de pensar a inserção ocupacional na capoeira em relação à raça e à imagem do brasileiro. Santo foi minha principal referência pela sua grande importância como capoeirista, dono do CCB, sua identificação como negro e sua participação nas danças afro-brasileiras.

Santo: no Brasil as pessoas passaram por uma lavagem cerebral, especialmente pessoas negras, que não vem o que está acontecendo. É difícil para eles ver que foram e são discriminados por séculos! Eles acreditam na igualdade, realmente muita gente [...] as pessoas negras só por terem uma cor de pele um pouco mais clara pensam que são brancos [...] Eu acho que aqui, especialmente para mim quando me mudei a este país pude me sentir orgulhoso da minha cultura. Comecei a apreciar minha cultura ainda mais! Eu já via isso antes, mas aqui encontrei validação. Eu a abracei e não me senti envergonhado... Porque nós nos sentimos envergonhados sobre nossa religião, sobre a capoeira ter sido banida por tantos anos, tínhamos que ser muito cuidadosos, sabe? Você não ia praticar em lugares específicos porque o pessoal provavelmente ia ligar para polícia. Então nós passamos por diversas etapas de discriminação, seja por causa do Candomblé ou a capoeira, qualquer coisa relacionada à cultura africana era menosprezada [...] **Magali:** em que coisas você vê este novo valor? **Santo:** quando eu estava no Brasil, já sabia que isso tinha muito valor, mas como ninguém realmente apreciava, eu não via o valor sabe? Mas, uma vez que você sai do país você sabe, você vê um monte de gente apreciando isto e muito interessados em aprender... em apreciar mais minha cultura! Fora do país! Comparado a quando estava lá, no Brasil. (Santo. Em inglês no original⁶¹)

⁶¹ Do original: “**Santo:** in Brazil people are so brainwashed, especially black people, then cannot see what is going on. It is hard for them to see that they have been discriminated for centuries! They believe in equality, truly a lot of people [...] black people just because they have a lightest skin they think they are white [...] I think here, especially for me when I moved to this country I was able to be proud of my culture. I started to appreciate my culture. Even more! I saw it before, but here it was a validation. I embraced it and not to be ashamed... because we were very shameful about our religion, about even capoeira banned for so many years, we had to be very careful you know? You don't want to practice in certain places because people probably would call the cops. So we went through so many faces of discrimination, whether was through candomble ou capoeira anything related to African culture was a little down

Santo reflete sobre sua própria trajetória ressignificando positivamente sua identificação racial a partir da valorização da capoeira nos Estados Unidos e sua conexão com a população negra no Brasil. Para ele, a capoeira faz parte da história da raça negra no Brasil e, com a revalorização da capoeira, há uma revalorização da identidade negra. Entretanto, quando eu pergunto sobre como a raça e o fato de ser brasileiro intervêm nas oportunidades econômicas, insiste que, em detrimento das questões raciais, o mais importante é o conhecimento e a dedicação ao trabalho.

Lina: os estudantes são muito demandantes do professor, eles cobram dele **Santo:** olha ou você conhece do tema ou não conhece do tema, você sabe se tem o conhecimento... você pode vir da Suécia, se a pessoa sabe, sabe. **Lina:** Eu acho que o profissionalismo tem uma grande importância, quando alguém é ... eu realmente acho que as pessoas se inclinam por alguém responsável. **Santo:** mas ainda assim, se você é responsável e não tem conhecimento nenhum você não vai pra lugar nenhum. Vai tudo junto, você tem que ser responsável e precisa ter o conhecimento para ser um professor bom. (Santo e Lina, em inglês no original⁶²).

Isso refere-se à forma como Santo e Lina entendem o profissionalismo e a responsabilidade nos Estados Unidos. Pouco importa a aparência, a nacionalidade, ser homem ou mulher (apesar de

upon [...] Magali: how do you recognize this new value? Santo: when I was in Brazil I knew there was a lot of value, however since nobody really appreciate it, I didn't see the value you know? But once you step out of the country you know, you see people appreciating it and be super interested in learning ... to appreciate more my culture! outside the country! Than when I was there, in Brazil." (Santo)

⁶² Do original: "**Lina:** the students are very demanding about the professor, they held them accountable. **Santo:** either you have the knowledge or you don't, you know if you have the knowledge you can be from Sweden, if he has the knowledge he has the knowledge. **Lina:** I think the professionalism to it is something that plays a big part, when someone is I really think people tends to lean towards the responsible. **Santo:** as well if even if you are responsible but you don't have the knowledge that is not gonna take you anywhere. I think it goes together, you need to be responsible and you need to have the knowledge to be a good teacher." (Santo e Lina)

que a única instrutora de capoeira do centro é Lina), para obter sucesso em um empreendimento econômico é preciso ser constante, se adaptar às demandas e fornecer um serviço à altura das expectativas culturais do país. Pelas minhas participações em rodas e aulas de capoeira e, a partir dos depoimentos dos entrevistados, a capoeira é uma atividade de difícil acesso para homens brancos e, com exceção de Santo, a maioria dos mestres de capoeira que conheci eram estadunidenses, muitos latinos de raça negra.

Depois dessa entrevista, esperei ansiosamente a possibilidade conversar com Ivan e Luis. Além de querer saber se eles reconhecem dinâmicas de gênero em relação à suas atividades, queria indagar sobre sua identificação como afrodescendentes. Sabia que Luis adotou tal identificação após sua experiência de pesquisa em Salvador e em São Paulo, porém, queria aprofundar o diálogo sobre o impacto da migração na sua maneira de se identificar.

Magali: Você acha que para um homem ou para uma mulher é mais fácil arrumar um trabalho? Ou talvez para pessoas brancas? **Ivan:** é, bom olha, aqui [*silêncio*] é um pouco, depende muito de você, depende da pessoa... é claro que existe, nós sabemos que existe a dinâmica racial americana, mas é muito mais fácil navegar aqui do que outro lugar, muito mais fácil aqui do que no Brasil. No Brasil é muito pior, mais difícil, mas aqui vai depender muito da pessoa. Você tem que ter talento, você tem que fazer alguma coisa. Sabe? Você tem que... se vender, fazer um bom trabalho até se você vai entregar pizza. Se você faz alguma coisa, você tem que fazer o seu melhor! Você vai ser bem valorizado, bem pago! E nós, artistas, a gente sabe disso. (Ivan)

Ivan se define como afrodescendente, usa *dreads*, colares de Candomblé e, junto a Katrina, são os únicos que mencionam seus antepassados indígenas⁶³. Ele reconhece que existe uma predominância

⁶³ “O carnavalesco é em *Venice Beach*. Foi organizado por Luz, com ajuda de Bela, Lucas, Tiago e Flávio. Estão presentes vários amigos e que já trabalharam juntos. Patty está promovendo seu evento com panfletos e uma camiseta do Brasil. Katrina está promovendo o evento “*Brazilian Woman a celebration*”, vestida com calças com as cores da bandeira do Brasil e usando bandeirinhas. Ivan guia a primeira parte do desfile vestido com penas na cabeça, colares e

de mulheres no samba e que existem diferenças raciais nos Estados Unidos que afetam oportunidades de trabalho. Entretanto, segundo ele, naquele país é mais “fácil” lidar com as desigualdades raciais por meio do trabalho, na medida em que a pessoa realize um trabalho bom e, no caso das atividades culturais, tenha talento, todo trabalhador será bem remunerado e respeitado. A perspectiva de Luis é bastante diferente:

Luis: eu me identifico como afro-brasileiro, mas não como negro, diferente da, da minha forma de herança cultural, existia muito isso da minha vó, da minha mãe, e existe aqui nos Estados Unidos... de você ser colocado em *boxes* onde aqui algumas pessoas me olham como negro, por causa do meu cabelo, dos meus traços. Como há essa identificação. No Brasil talvez não há essa aceitação, identificação tão forte, agora acho que as pessoas estão começando mais a se identificarem como negros no Brasil, antigamente não era isso. E eu me identifico mais com minha cultura afro-brasileira e minha arte representa isso [...] E eu comecei a fazer, vestindo os santos com esse corpo branco. Muitos dos meus amigos são afro-americanos, e eles me falaram “eu compraria sua arte, adoro sua arte, faz se você... se fosse preto, se elas fossem pretas eu compraria”, aí eu falei “bom, vou pintar minhas imagens e fazer santos negros”. Comecei a fazer santos pretos, e eles tiveram maior aceitação, as pessoas

pulseiras que parecem indígenas e uma das camisetas que ele desenha com motivos indígenas. Ele vai junto a Matheus, que usa uma camiseta que tem escrito “os negões” com a imagem de Zumbi e da princesa escrava com a boca coberta (Anastácia). Flávio está vestido com roupa de Lampião, além de colares e bandeirinhas. Nesse momento reparei que a única outra vez que tinha visto uma referência a indígenas em um show brasileiro foi aquele de Katrina no *Hollywood Bowl*, para crianças. Ela frequentemente menciona sua ascendência que ela chama de índia. Parece-me que, da maneira como as coisas funcionam aqui, a resistência a não ser branco é ser afrodescendente. Há um orgulho em adotar essa identificação. Não tenho registrado atividades culturais relacionadas aos povos indígenas. Parei para pensar que depois de todos os anos que moro no Brasil eu também não saberia mencionar danças ou músicas indígenas do Brasil”. (Caderno de campo nº 3, “*Annual Venice Carnavalesco Parade*”, 13/02/2016)

começaram a comprar porque elas se identificavam com a imagem, é raro se ver, se encontrar imagens de santos negros. Anjos e santos negros. Não existem. (Luis)

Luis estabelece uma diferença entre ser ou se identificar como negro e afro-brasileiro e reconhece que normalmente as pessoas têm dificuldade de encaixá-lo em categorias como latino e negro, pela mistura de traços físicos e raciais. Quando perguntei sobre diferenças de gênero nas oportunidades de trabalho, Luis não se manifestou. O seu discurso estabelece uma identidade muito próxima entre sua trajetória e sua arte, então comenta pouco sobre outras atividades e pessoas a não ser a companhia Dançar Brasil que trabalham com cultura afro-brasileira. Resulta interessante pensar de que maneira a definição de Luis foi influenciada pelo impacto que teve a raça na sua arte. A partir dos comentários dos amigos negros afro-americanos, ele percebeu que reproduzia a imagens religiosas brancas. Uma possível explicação para essa dinâmica seria a de que, por meio da comoditização dessas imagens, a aparência negra ganha uma conotação positiva que é trasladada à identificação do artista, em contraposição à conotação negativa de situações de discriminação. Luis, como Santo, manifesta um discurso com forma e termos eruditos, conectando o plano individual com a história da escravidão e a experiência histórica da população negra.

Explicações que se referem ao trabalho duro, à constância e dedicação e responsabilidade, aspectos sintetizados na categoria “profissionalismo” às vezes se articulam com a ideia de talento, porém, esse último nunca predomina nas falas dos entrevistados. A forma mais acabada desse discurso foi me dada por Tiago, o produtor cultural referência do Consulado Brasileiro em L.A. e quem abriu as portas para muitos dos artistas e mediadores em Los Angeles.

Magali: você acha que é mais fácil para uma mulher ou para um homem conseguir alguns trabalhos? Ou talvez em relação à raça? **Tiago:** tem que ter cuidado com estereótipos, né? Porque às vezes eles inventam certas fórmulas que não são necessariamente verdadeiras. Porque tem muita menina branca, mulata, ou o que seja, que também tem muito talento, bonita e que sabe dançar. É que a gente cai no estereótipo da coisa. E samba é negro! Dançarina mulata! O

percursionista tem que ser, às vezes, eu já ouvi isso. Um ótimo percursionista branco e um ótimo percursionista negro, é capaz do negro ter mais facilidade que o branco. Eu acho que tudo é uma questão de talento, de talento sabe... e depende de quem está produzindo! Todos têm que ser inteligentes! Se o produtor não tiver a visão e quiser cair no clichê, ele vai cair no clichê e ele vai querer uma Carmen Miranda com a fruta na cabeça que ela usou em 1940. Agora se for algo verdadeiro, artístico você tem que se desprender dessas imagens, porque não são necessariamente verdadeiras. [...] Será que pode uma dançarina de balé clássico ser negra? Para dançar a Dança do Cisne sendo negra? Claro que pode! É uma questão de talento! (Tiago)

Tiago mencionou ao longo da sua entrevista a importância do caráter profissional, de trabalhar duro e de se dedicar ao serviço, porém o talento ganhou uma grande presença como um elemento que que neutraliza tensões raciais ou de gênero. Ele reconhece a predominância de mulheres no âmbito do samba, dos homens na música e na capoeira e a influência da raça em atividades específicas (sambistas e percursionistas). No seu discurso, isso não passa de estereótipos e ideias preestabelecidas que se sintetizam em clichês. Em outras palavras, ele está referindo-se claramente à criação e naturalização de noções essencializadas de brasilidade e atributos artísticos marcados por diferenciações de raça e gênero. Tiago insiste que o talento bem utilizado, “artisticamente”, permitiria fugir das ideias que a sociedade estadunidense tem sobre a cultura brasileira e que isso deve ser um objetivo dos brasileiros artistas.

Magali: Queria saber tua opinião sobre os shows de samba? **Tiago:** bom, em relação a samba como dança vejo mais na época de carnaval [...] eu produzi durante dois anos com um colega uma noite de música brasileira em um bar e assim meu gosto é música, mas as pessoas queriam ver as dançarinas também! E me perguntavam “vai ter dançarinas?” e aí eu pensava tem que trazer as dançarinas, porque o pessoal quer ver. [...] Não sei te dizer quem fez curso, estudou e quem não sabe. Porque quem dança samba, dança! Você não precisa fazer um curso para saber dançar samba,

entende? As meninas sambam muito bem, os homens também, quando dançam [...] há briga, ou de orgulho mesmo, vai saber. De repente uma pessoa do Rio dança ou uma que é paulista, entendeu? Todo mundo dança! Tem mulher mais graciosa, mas essencialmente tudo é samba! [...] (Tiago)

Tiago menciona a demanda por dançarinas no seu evento de música brasileira por causa das expectativas do público. E, apesar de saber das disputas e tensões entre as sambistas em termos de autenticidade, novamente o talento aparece como o critério que resolve a situação. Para Tiago dançar “bem” samba não depende de instrução ou experiência prévia, quem sabe tem talento não precisa aprender. Entretanto, ele evidencia elementos que estruturam as disputas entre os artistas como o lugar de procedência (Rio ou São Paulo), a raça, as “maneiras de ser” (graciosa, talentosa) e o corpo (bonita).

3.3 A DANÇA COMO ESPAÇO DE PODER: RISCOS, “MAL-ENTENDIDOS” E REGRAS DE COMPORTAMENTO

Concentrei-me no espaço do samba e das mulheres que desenvolvem esta atividade como um caso que me permite aprofundar especialmente a influência do imaginário estadunidense sobre as mulheres brasileiras em um contexto que evoca o carnaval do Rio de Janeiro. A questão central que busco analisar aqui refere-se aos aspectos positivos e negativos relacionados a essa atividade e de que maneira são percebidos, experienciados e ponderados pelas entrevistadas. Como já mencionei, parte da bibliografia sobre economia étnica entende que as mulheres se inclinam a atividades étnicas em parte por experiências negativas no mercado de trabalho da sociedade de destino; entre as quais: a capacidade de negociar o tempo com as obrigações familiares e/ou domésticas (KAPLAN, 1994); as condições de ingresso ao mercado de trabalho da sociedade de destino (KNOWG et al. 2009), a dificuldade de conseguir créditos devido à falta de experiência laboral (LEVENT, 2003, p. 1152); e os preconceitos de não serem tomadas seriamente como sustento de família (KWONG et al., 2009, p. 264). Além disso, existem outras variáveis a serem consideradas como a autonomia econômica, o empoderamento simbólico e sentimentos de realização, que serão avaliados no próximo capítulo.

Se pensarmos em aspectos negativos, as entrevistadas se referiram reiteradamente a experiências negativas surgida de preconceito, as ideias e expectativas acerca da imagem das mulheres brasileiras (exóticas, atrativas, com um corpo esteticamente desejável). Dançar samba é uma atividade que expõe o corpo, implica uma proximidade com a audiência e, em alguns casos, tem lugar em espaços como festas privadas ou shows, nos quais acontecem situações indesejáveis. Diversas narrativas relatam casos em que os clientes tocam sem permissão o corpo das dançarinas, há insinuações e “mal-entendidos”, que é o termo comum para se referir à demanda de serviços de acompanhante ou sexuais.

Esses relatos me fizeram questionar se essa atividade étnica é efetivamente aquele espaço “seguro” das experiências negativas do mercado de trabalho mencionado pela literatura. Ou seja, a escolha de dançar samba é uma maneira eficaz de evitar os obstáculos para conseguir um emprego na sociedade de destino. A possibilidade de ser tocada indevidamente é claramente negativa, então como pode ser entendida como algo não “tão” negativo? Talvez existam mecanismos e estratégias para evitar essas situações e neutralizar o risco. Em eventos como desfiles na rua e shows institucionais, por exemplo, esse tipo de “mal-entendidos” são menos prováveis de acontecerem (apesar do fato de que presenciei um evento no qual um homem colocou dinheiro no biquíni de Josefa).

Há três mulheres dançando samba com a bateria de SdE. Duas delas “parecem” latinas e, durante o evento, Alexander as apresenta, uma é de Portugal e a outra de Porto Alegre. A grande sensação do evento foi Josefa. Ela estava usando uma fantasia muito linda e grande, cheia de penas e brilho. Josefa também tem um corpo muito bonito. Talvez uma grande diferença seja que ela é negra, o cabelo dela tem grande altura com a cabeça de penas. A fantasia dela parece muito com aquela dos carnavais. Ela tem também saltos altos, aquele tipo de sandália que se amarra na panturrilha, com brilhos. Ela dança diferente das outras mulheres, ocupa mais o espaço, se movimenta mais, circula a um ritmo que parece bem diferente das outras dançarinas. Josefa está distribuindo panfletos das suas aulas particulares, com uma foto dela com a mesma fantasia que está usando. A diferença das

outras dançarinas ela convida o público a dançar, puxa das mãos crianças e mulheres, se mistura com as pessoas. De repente uma coisa interessante acontece. Do público um senhor muito velho se aproxima a Josefa e dá dinheiro na sua mão, acho que por um momento ele tentou colocar no corpo dela e ela conseguiu pegar a mão dele como dançando e pegou o dinheiro. Não tenho certeza, mas se ela fez isso foi muito dissimulado, sutil. (Caderno de campo nº 1; “*Venice Beach Summer Music Festival and Parade*”, 12/09/2017)

Lembre-se aqui que os eventos que mais dinheiro produzem são as festas executivas e privadas, nas quais o risco é consideravelmente maior. Exemplar desses riscos é a negativa de todas as companhias me trabalhar em despedidas de solteiro.

Magali: alguma vez aconteceu de chamarem vocês e teve uma situação difícil? **Joana:** não, não... inclusive eu não faço despedida de solteiro. Eu não acho seguro, nunca sabem. É porque eu fiz, fiz uma vez só e aí eu decidi que nunca mais faria. As meninas foram com uma segurança e, apesar dos meninos serem respeitosos, eles estavam bebendo muito. E aí você nunca sabe, decidi melhor nada. Nunca contrato segurança, foi só essa vez que contratei, você nunca sabe, aí aprendi que não faço, não faço mais. (Joana)

Entretanto, os restaurantes também são espaços de trabalho e os contratantes (os donos dos restaurantes) esperavam que as dançarinas interagissem de maneira convidativa e sensual com a audiência. Sobre esse tópico, Jovana me ofereceu uma das melhores definições: trata-se de um conjunto de regras sobre as maneiras de dançar e se comportar que existem na sua companhia que buscam neutralizar problemas relacionados ao contato com o público por meio das gorjetas. Ela me comentou que assinou um contrato com um restaurante onde previamente tinha outro grupo. Quando ela explicou para o contratante sobre essas regras, ele ficou claramente desapontado.

Jovana: E outra coisa quando a gente, eu falei com o *manager*, quando fui fazer o contrato, falei do jeito que a gente trabalha, falou assim “as

meninas deixam colocar dinheiro no biquíni?.” Aí eu falei assim: “não! Meu grupo não deixo, nosso

estilo não é assim, porque acho que pode confundir muito com *stripper*, e nós não somos *strippers*!” Então eu fiz duas caixinhas de *tips*, coloquei luzinha, “*tips de dancers*” coloquei em cada sala que a gente dança, que a gente faz o show. O *manager* ficou insistindo, não é brasileiro, falou “não mas deveria deixar fazer do outro jeito, que é mais autêntico”, aí falei “autêntico?! Autêntico nada, isso aí é coisa de *belly dancer*!” que põe o dinheiro, isso aí não é autêntico! Não é para sambista. Então eu como líder, eu já falo para minhas dançarinas que eu não gosto disso, tem gente que dá, aí você pega da mão da pessoa e fala “muito obrigada” e vai lá e botar no *tip*. (Jovana)

As donas de companhia também me explicaram que é frequente os clientes consultarem com demandas “inapropriadas” na hora de contratação do show e, após a negativa, também é comum que insistam muito. Além disso, como Mariana explica, muitos nem esperam que seja assinado um contrato ou que seja um vínculo formal de contratação.

Mariana: Aí eu, “beleza, vou te enviar o contrato”. “Aaah! Tem contrato?”. “Sim, você está contratando uma companhia de dança, se você cancelar da última hora, eu que tenho que pagar as dançarinas do meu bolso, por... porque a gente fala não para outros shows porque a gente vai fazer o seu”. Aí “Aah! Poxa, eu não sabia...”. Aí você vê que a pessoa não está te levando muito a sério. Aí você envia o contrato, aí liga para você e fala “o que você quer dizer com aquela parte lá que diz... se você sentir, algum tipo de abuso, assim você vai parar o show?”. Aí “pois é, tem gente que pensa que porque a gente é dançarina pensa que a gente é puta! Se algum homem vem tocar a gente, claro dependendo do caso, de como for, a gente vai falar ‘para’ ou a gente vai parar o show. Vai ter o aviso, mas se a pessoa não parar”. Aí: “Aah, mas se a pessoa estiver bêbada?”. Aí eu falo: “meu amor, procura outro pessoal”. Falo “melho

r vocês irem a um puteiro, porque aqui não tem puta” eu falo logo assim (Mariana)

Magali: já aconteceu algum cliente contratar vocês pensando que contratava mais que um show de samba? **Ana Maria:** não, já aconteceu quando eu dançava para outras pessoas, com outros grupos. Com meu grupo nunca aconteceu, foi um dos motivos pelos quais quis fazer meu próprio grupo [...] Botar dinheiro em mim? Não aceito botar dinheiro em mim! Porque isso não é um show cultural, é cultural se você colocar dinheiro num *bellydance*, mas em samba não é cultural você colocar dinheiro. As meninas às vezes brincam comigo, falam que é puritanismo, não é! Porque se eu resolver fazer do meu corpo parte, passar a mão em mim estou colocando um preço, e não me sinto confortável fazendo isso. Isso é uma filosofia para meu grupo, as meninas não fazem, elas já sabem, não bota dinheiro nelas, não na gente! As meninas concordam e entendem com isso, porque é uma *very thin line*, senão tem algumas pessoas que entendem, sabem o que que é, mas outros não, vão pensar que tem alguma coisa. (Ana Maria)

A necessária diferenciação entre o show de samba e um show de *stripper* responde a esses “mal-entendidos” mencionados pelas entrevistadas, mas também a relações de poder que elas tentam estabelecer no espaço do show. Como as donas mencionam, o show “é delas” e são elas que definem o que é apropriado e o que não⁶⁴. A necessidade de ser respeitada expressa a distância, diferentemente das *strippers* e das *go-go girls*, e as conotações morais dessa atividade. É importante destacar que a ocupação das mulheres brasileiras no nicho das *go-go girls* é significativa e foi analisada por Margolis (1994), destacando as motivações e explicações de algumas brasileiras nessas atividades. Uma questão recorrente na análise desta autora é a neutralização de elementos negativos por parte de algumas brasileiras que entendem que a atividade não é mais que uma dança. O contraste é

⁶⁴ Agradeço os comentários,

estabelecido com o trabalho doméstico, da faxina, outro nicho historicamente ocupado por mulheres brasileiras em algumas regiões dos Estados Unidos.

Esses dois trechos destacam informações importantes em relação às minúcias do trabalho. Mariana insiste no contrato como vínculo formal, incluindo, dentro das condições, penalidades para situações nas quais ela ou as dançarinas sentirem abuso por parte dos clientes. Para Ana Maria, como para Jovana, não aceitar dinheiro no corpo é um princípio organizador das práticas do grupo, uma diretriz passada às dançarinas. O “colocar dinheiro no corpo” é a situação que define uma proximidade inaceitável e uma conotação sexual que aproxima o espetáculo a um show de *stripper*. O risco, constante, é o espetáculo de samba ser entendido como aquilo que não é. Por que há mulheres com o corpo exposto, entretenimento e música não significa que seja um show erótico, é fundamental manter e reforçar o significado do ato e do evento. Mais uma vez Jovana me oferece uma excelente explicação: a distância e o palco. Ela me explica que o samba como dança no Brasil se realiza em um palco que estabelece uma distância física que traduz o caráter de espetáculo artístico. Quando ela tem a chance, sempre dança em um palco.

Como propõe Maia (2009) em relação às dançarinas eróticas brasileiras em Queens, as regras quanto às gorjetas são produto de uma negociação de poder durante a performance, de reivindicação do próprio corpo como algo sobre o qual a mulher decide e não o cliente. Lembre-se aqui que, no caso das minhas entrevistadas, o problema é a gorjeta recebida no corpo. Essa negociação sobre o corpo impacta também na socialização das mulheres fora da situação específica do trabalho. No caso da pesquisa de Maia, as tensões são claramente definidas em termos morais entre o que é considerado certo e errado; já no caso da minha pesquisa, a aspiração da plena comoditização do show busca eliminar completamente essas conotações, mas, que constantemente se encontram em disputa. Mariana me explicava a importância das dançarinas chegarem ao evento vestidas “seriamente” (geralmente roupas pretas) porque “se você dança como puta, se comporta como puta e se veste como puta, você é puta!”. Isso refere-se claramente a problemáticas e dificuldades experienciadas em espaços fora do show, mas que são influenciados pela ocupação.

Em concordância com a análise de Maia, ser tocada pelo cliente, encostar nele ou nela, sair ou namorar com clientes são limites que se disputam e tensionam. Não é incomum registrar considerações

nas entrevistas e depois ver as mulheres agindo de maneira, aparentemente, contrária. Maia também destaca o impacto das “recém-chegadas” na ampliação dos limites por causa da concorrência, se convertendo nas “outras” que se comportam de forma errônea (MAIA, 2009, p. 783-784). A principal diferença com o caso de Maia é que, para minhas entrevistadas, essas tensões e disputas referem-se explicitamente à definição de profissionalismo e a um critério artístico. Definir o show de samba a partir do valor artístico da dança é uma estratégia, uma maneira de definir a posição dessas mulheres (BUTLER, 1988, p. 520). Elas buscam se corresponder com alguns elementos da imagem da mulher brasileira, nas atitudes (sorridente, convidativa), na dança (sabem sambar, vestem as fantasias) e no corpo, no sentido da estética. A limitação do contato por parte do cliente é uma reivindicação de como ser percebida, elas estão estabelecendo o que são e não são e, a partir disso, também o profissionalismo da dança.

Existe também outras formas de experiências negativas relacionadas ao samba, as quais as entrevistadas referem-se como “ser escolhidas”. Geralmente nos sites comerciais são postadas fotos das dançarinas, nome (para identificação na hora de pedi-las) e uma breve biografia, destacando especialmente se são brasileiras. As fotos mostram as dançarinas em diversos cenários vestindo diferentes fantasias, o que exhibe a diversidade de opções da companhia de exibir menos ou mais ou corpo e temas diversos (cores do Brasil, brancas para casamento, para as Olimpíadas).

Bento: Às vezes tem show que eles pedem dois meninos e três meninas e pedem as fotos, aí ela mandou as fotos e [*acontece de*] não me chamaram, não me escolheram, então “pô, ele não parece brasileiro, a gente quer alguém negro”. Mas acho que isso não é preconceito, isso é gosto! É “Ah eu quero isso!” Você vendeu o show, tem que fazer o que o cliente quer! Mas eu não sei se isso seria preconceito, seria difícil colocar como preconceito. (Bento)

Sandra: e a gente tem os shows particulares, casamento, aniversário. Depende muito da época do ano, no final do ano a gente tem mais festa executiva, confraternização das empresas.
Magali: e as pessoas já sabem o que elas estão esperando? **Sandra:** às vezes elas não sabem. Já aconteceu da gente chegar na festa, se preparar,

botar as fantasias e a pessoa olhar e falar “assim vocês não podem sair não”. A gente de biquíni, né? A gente tem diferente tipos de roupa, né? De estilo, tem sainha, tem corpete, tem sainha que cobre a bunda, tem só biquíni, tem que cobre o bumbum, mas quando eles não exigem nada, a gente vai com o básico, né? Que é o biquíni! (Sandra)

Magali: e acontece do cliente pedir uma coisa específica? **Ana Maria:** pode, geralmente eles pedem das fotos e dependendo das festas, quando eles falam “olha esta é uma festa de gente mais velha, se vocês tivessem uma fantasia mais conservativa”, tem gente que quer cem por cento brasileiro então quanto menor melhor! Muitos pedem fantasias conservativas, a maioria dos meus clientes pedem conservativas. (Ana Maria)

Este é o quinto evento das minhas observações e o primeiro relacionado ao carnaval. Chama-se micareta, acredito pela data em que é realizado, fora de fevereiro [...] as dançarinas [*da companhia de Ana Maria*] estão do lado do palco, tirando fotos com pessoas do público, chamam muito a atenção as penas e as fantasias, algumas pessoas puxam as penas para ficarem em cima da sua própria cabeça. Várias das dançarinas também tiram fotos sozinhas, se apoiando nas grades que cercavam parte do espaço do evento. As fotos eram de costas, com os braços levantados, se segurando com as mãos da grade. A primeira aparição das dançarinas no palco foi com fantasias com brilhos e penas. A segunda vez foi muito mais celebrada pelo público, elas aparecem com fantasias do uniforme de futebol da seleção brasileira adaptado. Assim as camisetas têm números e o nome de Neymar nas costas, é um top que deixa o abdômen descoberto. E usam shortinhos azuis, curtinhos que deixam parte dos glúteos expostos. Vestem também meias altas e saltos. (Caderno de campo nº 1: “*Brazilian Street Carnival Micareta*”, 27/06/2015)

Entender a importância das regras e formas de organizar o comportamento do grupo resulta extremamente interessante em relação às perguntas colocadas previamente. Parece-me que o samba como dança (pela exposição do corpo, ideias preestabelecidas sobre sensualidade e proximidade “da brasileira” e, principalmente por ser uma atividade econômica que não tem uma longa tradição de ser comoditizada) acaba sendo um espaço onde diversas experiências negativas acontecem. Existem diversas modalidades, desde o preconceito racial ou corporal, a eleição das dançarinas/os e o risco do abuso físico. A questão que acredito que deve ser considerada é que se trata de uma atividade econômica que explora a curiosidade e o desejo dos não-brasileiros sobre o samba e o carnaval. Ideias, representações e estereótipos são reconhecidos e utilizados para conseguir oportunidades de trabalho. Ou seja, por um lado temos experiências negativas específicas ao espaço do samba e, por outro, temos possibilidades econômicas e vantagens étnicas que permitem ganhar dinheiro e construir uma trajetória laboral. Claro que, de alguma maneira seria esperado que, como mulheres e imigrantes de países não centrais, as entrevistadas passassem por experiências negativas, porém o samba como dança faz possível uma série de experiências específicas ao nicho. Como assinala Hughes (2003), não podemos reduzir nossas análises à pergunta se as mulheres, ou os imigrantes de maneira geral, são empurradas ao puxadas (*push or pulled*) ao trabalho autônomo. Fatores que podem aparecer negativos a princípio podem gerar disposições e atitudes que neutralizam os riscos e ao fazê-lo, geram satisfação pessoal e um caráter profissional.

3.4 ESTRATÉGIAS PARA A NEUTRALIZAÇÃO DO ESTIGMA NO SAMBA

Durante a entrevista que realizei com Jovana, houve dois momentos da nossa conversa que ficaram muito presentes na minha memória. O primeiro foi um diálogo sobre os motivos pelos quais há pessoas que consideram aos shows de samba relacionados à promiscuidade, prostituição e às conotações negativas. Ela insinuou conhecer pessoas e circuitos de turismo sexual para o Brasil, assim como muitas brasileiras que trabalharam em clubes de *stripper*.

Jovana: No Brasil tem isso também, não é que não tem, eu conheço gente que é carioca que fala que tinham amigas que eram sambistas, mas eram

prostitutas. Elas vão fazer um show, o cara vai põe um dinheiro, vai até sair com o cara depois! Então aí acaba ou então vai na Europa, muitas fazem isso também, então. Se tem umas que fazem, projeta aquela imagem, mas tem muitas que não fazem! Na verdade, a maioria não faz, muitas vezes a minoria, tem uma minoria aqui e ali que faz, ou se porta dessa maneira ou até mesmo brasileiras que eu vi que deixam fazer isso, aquele grupo que dançava antes de mim, ou grupos que eu dancei no passado, que meninas... acabava o show saíam com os caras que encontravam no show, então você, se tem gente que faz isso acaba passando essa imagem (Jovana)

Assim como no meu caso, Margolis destaca a promoção de “100% mulheres brasileiras no nosso show de samba”⁶⁵ MARGOLIS, 1994, p. 158). Aqui há uma questão fundamental que se refere aos depoimentos das minhas entrevistadas. No contexto de shows de *stripper* ou *go-go girls*, é possível que se promova espetáculos chamados “samba shows” apresentando as dançarinas com biquínis e penas como uma variedade temática. O grande risco é a confusão do show de samba comoditizado das minhas entrevistadas com esse tipo de show erótico, onde a dança não é importante. É por isso que a política do corpo é tão importante, em termos de não receber gorjetas no corpo, assim como a maneira de usar o corpo, de movimentos que demonstrariam vulgaridade. Como tentarei explicar nas próximas páginas, a comoditização exitosa do show de samba (APPADURAI, 1986) é expressão do sucesso profissional das donas da companhia, do seu caráter artístico (por elevar um show de samba a uma expressão artística) e da sua integração à sociedade estadunidense.

Anahi: tem muita companhia de samba que são *distasteful* sabe, só querem saber de mulher que fica bonita em *costume*, não quer saber de mais nada. Então quando comecei minha companhia eu queria mudar totalmente isso! Então, mas assim... é que na minha companhia eu faço o que eu quero. Mais restaurante, boate, festa de aniversário, casamento. **Magali:** qual seria a diferencia entre a tua companhia e as outras?

⁶⁵ Do original: “100% all Brazilian girls in our samba shows”

Anahi: Aaaah... que tá louca para mostrar a bunda sabe [*risos*] e nós somos mais, eu tento ser um pouco mais conservadora, porque eu não quero que as pessoas *get the wrong idea*, eu gosto também de mudar as pessoas que já tem essa ideia. Então meus clientes sabem disso, eu sinto, as minhas concorrências, elas fazem o que eu *I don't want that!* [...] tem coisa que eu não aceito mais, eu não vou para boate, showzinho pequeno, evito sabe onde tem gente com muita bebida, só se for que tem *security guard*. Senão assim estamos no meio de um monte de gente bêbada, que não tem como controlar isso. (Anahi)

Anahi concorda com Jovana que há eventos que favorecem situações de abuso, ao qual deve se adicionar que, segundo elas, que há companhias que efetivamente buscam esse tipo de eventos como oportunidades econômicas apesar, ou talvez por causa, da associação comum entre o show de samba e a prostituição. O segundo momento da entrevista com Jovana que registrei com muito cuidado, foi quando ela me explica a sua paixão pelo samba.

Jovana: tem que mostrar o samba no pé, poderoso, forte, mas com controle, transição do pé, presença de palco. Isso que é a arte que quero vender! Como se fosse uma rainha, “agora deixa te mostrar minha majestade”. Porque daí você, as pessoas ficam “nossa...”. Porque é assim, assim que eu via quando era criança: “Nossa, que mulher!”. Queria ser ela! Com imponência, mas dança com poder, uma suavidade ao mesmo tempo, sensualidade, segura de si! [...] Então, aquela ideia que samba é só sensualidade e só é sexo, na verdade o samba é alegria! É superar, você deixa a dor pra lá, você não consegue não sorrir quando ouve aquela bateria, você deixa sua tristeza, então é tão mais profunda [*Jovana começa a chorar*]. Desculpa, é que eu sou meio *nerd*. A gente tem que mostrar a alegria, celebrar a feminilidade, a sensualidade feminina, quando explode: bum! É alegria, superação, é mostrar você como artista, você está colorindo o mundo, não importa se é brasileiro, se é americano, quem quiser que esteja assistindo você está trazendo

nesse momento uma coisa especial para o dia da pessoa, mesmo sem entender elas sentem. (Jovana)

Jovana explica sua paixão pelo samba por meio de uma perspectiva muito pessoal, ela conecta lembranças da sua infância com imagens de empoderamento feminino, me explicando que não é possível, nem justo, reduzir o samba à sensualidade ou à sexualidade. A maneira como Jovana sente e explica o samba é extremamente pessoal, ligada a sentimentos, sensações e emoções que inspiram e são transmitidas pela arte. Ao longo da entrevista, ela resgata a história das populações negras na história do Brasil, me demonstrando que o samba é uma forma artística e cultural de superar as dificuldades e a tristeza. Conseguir mostrar essa dimensão do samba sem cair na vulgaridade no uso do corpo sintetiza a categoria artista na opinião dela.

A experiência de Josefa é muito similar, entendendo o samba como uma energia, força e uma complexa e ampla cultura que, inclusive, a inibe de ensinar. Ela pergunta a si mesma: “Como você faz para passar isso a outras pessoas? Para passar uma cultura”. As duas entrevistadas insistem nas suas experiências pessoais com ambientes específicos como as escolas de samba, dançar na rua a noite inteira, alegria, muita gente junta. A exposição do corpo e a sensualidade são uma parte dessa manifestação cultural definida pela criatividade e sentimento.

Josefa: Era uma noite que terminava uma hora da noite, eu estava a noite inteira dançando, curtindo, e aquilo pra mim era vida! Então pra mim o samba é felicidade, é você entrar com a sua, com sua parte de criação! Sua parte de criação e felicidade! Então pra mim o samba é assim, aí as pessoas falam “Aah, é sensual”, você não tem como fugir disso, mas se você me perguntar o que é o samba eu vou falar que é a força da energia [...] eu vim pra cá e falei “gente, isso é muita responsabilidade!”. Ensinar samba pra mim é muita responsabilidade. Não só eu ensinar, e você está ensinando uma cultura! Você está ensinando o que é o samba, você está apreendendo um movimento, samba nunca foi pra mim um, dois, três. Então como que você passa tudo isso! Como que você consegue passar toda essa cultura?! (Josefa)

Ana Maria: as pessoas respeitam muito, acho que parte do meu medo era de assumir mesmo, porque a gente vem com a cabeça do Brasil muito pequena, especialmente do Nordeste, que você meio que generaliza que é puta [...] E eu vi isso aqui e pensei “muito lindo”, estou fazendo as pessoas entenderem como funciona a cultura, e comecei e nunca mais parei! [*sobre o restaurante*] eu fazia, por contratos, três ou quatro anos. Já não trabalho mais assim e foi a melhor coisa que aconteceu para mim quando parei. Vira meio que emprego, você vai todo domingo no mesmo local. No começo deu meio que um “Caramba, mas a gente vai deixar de receber aquele dinheiro que você tem contado todo mês”, sabe? Mas uma vez que você passa esse choque aí é tão bom ir para praia no domingo, fazer o que quiser [...] é muito trabalho para trabalhar em restaurante. Que não vale, para mim não vale a pena todo esse trabalho, porque você tem que inovar muito em fantasia, coreografia. (Ana Maria).

Ana Maria tem um emprego de design e está fazendo faculdade e, em várias ocasiões comentou o grande benefício de não precisar do dinheiro gerado pelos shows de samba. Isto lhe dá a oportunidade de escolher os shows, eventos e situações nas quais se apresentar sem a pressão do dinheiro. Como nas outras companhias, Ana Maria tem uma série de regras que lhe permitem mediar e até evitar situações de constrangimento. Assim como Santo com a capoeira, Ana Maria encontrou uma valorização positiva sobre o samba que a levou a desenvolver essa atividade. Segundo ela, no seu lugar de origem, o Nordeste, a sambista é relacionada com a prostituição, o que significou um obstáculo para ela mesma na hora de começar a sambar. Sua motivação é, então, mostrar sua cultura para as pessoas e o que explica que se deve evitar constantemente a associação do show com um espetáculo erótico ou de *strippers*.

Magali: Qual é o elemento que gera sucesso para teu grupo? **Joana:** acho que é um conjunto, é dedicação, é beleza e investir no teu grupo. Muitas pessoas falam “Aaah, eu quero ganhar dinheiro”. Graças a Deus eu estou numa posição que não

preciso de dinheiro, não faço pelo dinheiro, faço porque amo, porque tenho paixão. Quando você tem paixão por uma coisa vai dar certo, não tem como dar errado! [*risos*] Eu tenho paixão, muita paixão. Como dançarina já não danço mais, mas eu adoro arrumar minhas meninas, arrumar elas, fazer roupas. Não tem como perder! Para mim não tem como perder, porque amo o que faço [...] Eu tento explicar que a gente tenta manter a cultura do samba o mais original possível, eu respeito muito a cultura do samba! [*sobre os outros grupos*] Não tem! Não tem! Realmente é muito triste o que vou falar, é minha opinião, eu acho que não! Que não tem respeito à cultura do samba [...] se eu fosse brasileira mesmo eu não ficaria calada. Se eu vejo a minha cultura sendo representada de um jeito completamente errado eu falaria, tem pessoas que simplesmente colocam umas penas e se jogam dançar, é mais para ganhar dinheiro e chamar a atenção. (Joana)

Joana faz questão de esclarecer que a sua independência financeira lhe permite trabalhar com o samba com grande dedicação, principalmente fazendo e inovando com as fantasias. Seu objetivo é respeitar e manter o que ela entende por cultura do samba, que significa um show bonito, cuidado, ensaiado, divertido. Como em todos os casos de não-brasileiros, Joana fala do respeito da cultura alheia e que fazer um show de samba sem saber dançar, com fantasias feias e só pelo dinheiro é faltar respeito à cultura brasileira.

A princípio, tentei entender essa negativa no interesse econômico nos termos de Bourdieu (2001) como a manifestação do capital simbólico. “Minha motivação não é ganhar dinheiro”, segundo o autor, é a expressão oculta e incognoscível da submissão às regras do campo (BOURDIEU, 2001, p. 126). Motivações como o amor pela cultura brasileira, a vocação e inspiração do artista seriam, na verdade, a (constante) demonstração da escolha pela escolha. Porém, me parece que uma maneira mais frutífera de explicar as narrativas e impressões das entrevistadas tem a ver com aquele cuidado constante perante o risco, seja de abuso físico como do público pensar que o show é uma coisa que não é; em outras palavras, o estigma alimentado pelo imaginário estadunidense e um longo histórico de representações do

Brasil e América Latina (PITISCELLI, 2007; PISTICELLI; ASSIS; OLIVAR, 2011; MALHEIROS; PADILLA, 2014).

Essas ideias derivam e são alimentadas por um histórico de imagens que circulam transnacionalmente a partir de antecedentes geopolíticos e coloniais que alimentam imaginários. Nas palavras de Pisticelli, Assis e Olivar (2011), são geografias, formas de classificar e entender o mundo a partir da circulação e mobilidade de pessoas, práticas, relações sociais, afetos, entre outros. Sandoval-Sánchez analisa esse fenômeno a partir do conceito de topo(s)grafias “[...] um mapa geográfico e cultural no qual se inserem formas e modelos de representação com o objetivo de mostrar lugares e regiões de um território dado, construções ideológicas, mentais e visuais configuram o outro latino” (SANDOVAL-SÁNCHEZ, 1999, p. 23. Em inglês no original⁶⁶). Segundo esse autor, a América Latina e o Brasil foram historicamente representados e apresentados por imagens de mulheres com braços estendidos e caracterizadas pela abundância, fertilidade e riqueza natural (por elementos como frutas, aves, animais, cascatas etc.).

Isso permite evidenciar as relações imaginárias entre lugares e pessoas, extrapolando características do primeiro para o segundo, como o caso de Rio de Janeiro analisado por Freire - Medeiros (2005). A cidade do Rio é imaginada como um lugar exótico, quente, mágico, no qual as pessoas se liberam, se divertem e se atrevem a fazer coisas que não fariam nos seus lugares de origem. Fenômenos como o turismo sexual e o mercado do sexo e afetos podem nos indicar uma geografia política do desejo, que enfatiza feminidades específicas alimentada por noções de exotividade, formas de agir e sentir, apetite e conhecimento sexual (PISCITELLI, 2007).

[...] a erotização da desigualdade se produz no âmbito de relações de poder que operam em planos locais, nacionais e transnacionais [...] o fato do Brasil ser percebido como “bem-sucedido” em relação a outros países, porém, parece não alterar significativamente as imagens de gênero alocadas, respectivamente, ao país e às nações do Norte. Essa relativa fixidez pode remeter às desigualdades ainda existentes no Brasil, mas, além disso, ela expressa a permanência das

⁶⁶ Do original: “[...] a cultural geographical map in which I chart forms and models of representation in order to display de places and regions of given territorial, visual, mental and ideologica constructs of the ‘latin other’”.

narrativas que ainda localizam o Brasil à margem dos espaços geo-culturais capazes de produzir culturas “superiores”. (PISTICELLI; ASSIS; OLIVAR, 2011, p. 17-18)

No caso do samba, as mulheres sentem essas imagens como expectativas de que possuam traços físicos específicos: formas corporais, cor de pele e determinadas atitudes (devem ser “brincalhonas”, “convidativas”, “alegres e sorridentes”). Isso tem um impacto evidente nas oportunidades de serem contratadas e da obtenção de sucesso pelas companhias. A beleza estética como critério de contratação, específica “corpo sarado”, “aparência física”, “corpo *fitness*” e se traduz na escolha explícita por parte dos clientes.

Como Malheiros e Padilha (2014) explicam, o corpo se transforma em um capital econômico (um fator produtivo da atividade econômica) e em capital simbólico, no sentido que expressa aquilo que não é falado (BOURDIEU, 2001). Sua capacidade performativa, de criar o mundo social, se manifesta na sua capacidade de definir oportunidades de trabalho e consagrando determinados agentes. O corpo trabalhado e belo é e representa o conhecimento sobre samba. Ao mesmo tempo que reforça o pertencimento racial a uma categoria difusa: a mulata. Ter a pele negra clara deve ser acompanhado de atitudes e uso de elementos estéticos diferentes aos que se associam com as mulheres negras nos Estados Unidos. Como explicava Mariana: “é ser negra sem ‘parecer’ ser negra americana”.

Em consequência, entendo que essas maneiras de sentir, expressar e explicar o samba contribuem para neutralizar os elementos negativos relacionados à prostituição e promiscuidade, seja a nível pessoal (como Ana Maria), familiar (como Josefa e Joana) e, claro, na audiência de maneira geral. Não são estratégias de negar estas conotações negativas, nem maneiras ingênuas de buscar rebatê-las. Essas mulheres tem um claro conhecimento das representações existentes sobre elas e a atividade que desenvolvem, assim como o fato de que há brasileiras explorando tais representações ideias para benefício econômico, o que contribui e reforça a permanência da problemática. As regras de conduta, o exposto desinteresse econômico e uma concepção ampla do samba em termos de sentimentos, infância, alegria e superação afasta sua atividade das conotações sexuais e da exposição do corpo.

Existe outro mecanismo frequentemente utilizado pelas entrevistadas para eliminar conotações negativas sobre o samba e o risco de ser percebida como prostitutas ou acompanhantes.

Ana Maria: E eu dizia “imagina, eu ficar de biquíni dançando na frente de todo mundo, tem coragem, não!”. Morria de vergonha. Aí meu marido começo a ver, o Ivan falava para meu marido “tem que vir dançar aqui”. Meu marido começo a me convencer para dançar, ele falava “vamos fazer uma fantasia para você”. Meu marido fez, ele faz a parte de metal, eu desenhei o que eu quero, e eu faço o restante. A gente faz junto. [...] Meu marido me convenceu [...] Meu marido me dá maior apoio, ele fica babando quando eu faço show. Ele tem essa perspectiva cultural, ele viajou muito, então ele entende. (Ana Maria)

Mariana: então eu mesma decidi trabalhar num *strip club*, e eu não tenho vergonha de falar, minha família tem vergonha de falar de eu ter feito isso, mas naquele momento era a única coisa que eu podia fazer. Eu gostava do samba! Então, precisava de uma certa quantidade de dinheiro para mim investir nas fantasias e começar minha companhia [...] Por coincidência conheci um rapaz, que é meu marido atualmente [...] ele queria ir para L.A. comigo falei “isso aqui está muito bom para ser verdade” ele me deu toda a força pra mim começar. Todo o dinheiro que eu tinha juntado, ele falou “eu não quero você trabalhando num lugar desses”, mas eu falei “isso aqui é para mim juntar um dinheiro” e foi isso, *No strip club* juntei todo o dinheiro possível, botei aquilo lá para trás, deletei da minha vida e segui pra cá com ele [...] quando eu fico sem fazer o samba, é a mesma coisa que você fica sem comer muito tempo, fica com muita fome. Então acho que é a fome de ser feliz! Aí meu marido fala: “meu amor você precisa sambar!” [*Risos*]. (Mariana)

É importante destacar aqui que as únicas mulheres relacionadas ao samba solteiras são dançarinas (Nicolle e Sandra). O resto estão

casadas com homens estadunidenses e, no caso de Jovana, Mariana e Ana Maria, o casamento foi a principal via para conseguir a *green card* e, posteriormente, a cidadania. Os maridos têm outros empregos, nenhum deles relacionado às atividades culturais que analisei na minha pesquisa, e são mencionados a partir do apoio que eles dão. Esse apoio pode ser desde investimento e ajuda (nos documentos e registro do empreendimento), como levar as dançarinas a um show, confecção das fantasias, levar listas de músicas às festas, entre outras atividades. Segundo as entrevistadas, os maridos entendem que o vínculo que elas têm com o samba é baseado na bagagem cultural e na paixão que elas sentem, entendem a necessidade de sambar para serem felizes. O caso de Mariana é diferente dos outros porque ela conheceu seu atual esposo dançando em um *strip club*, o apoio e compreensão da necessidade de juntar dinheiro para montar a companhia ganham uma importância significativa.

Nenhuma outra entrevistada e entrevistado casado ou em um relacionamento mencionou o apoio recebido por parceiros ou parceiras, tanto na esfera privada (negociação de tarefas, cuidado de crianças, apoio financeiro) quanto na pública (acompanhar aos eventos, filmar, preparar a música etc.). Assim, é comum que as avaliações sobre sucesso ou fracasso, superação de obstáculos ou trajetórias sejam estruturadas em termos pessoais que contrastam com as narrativas das entrevistadas aqui citadas. No caso das sambistas que mencionam seus esposos, o apoio também funciona como aprovação da atividade e superação de preconceitos pessoais. A presença desses homens nos shows erradica qualquer suspeita delas estarem desfrutando “da atenção dos homens”, crítica frequente a outras mulheres que não levam o samba a sério. Como Jovana comenta, há mulheres que estão neste nicho “pela festa, para botar um biquíni e *show off!*”. O fato do esposo estar presente durante a festa quer dizer que as sambistas não buscam seduzir outros homens ou explorar o desejo sexual do público.

Mariana me comentou de um casamento para o qual foram contratadas pela irmã do noivo para dançar. Quando chegaram e foram vistas e, m biquíni, a noiva não aceitou que o show fosse realizado. Houve uma grande discussão porque a contratante queria pagar somente o depósito (metade do valor) e Mariana insistia em cobrar o valor total. O esposo de Mariana teve um papel central na resolução, ele foi o primeiro a compreender o problema, explicou para Mariana e funcionou como interlocutor entre as duas mulheres já que Mariana estava muito alterada e não conseguia falar em inglês. Assim, o fato dos esposos

serem estadunidenses contribui também ao processo de comoditização, para esclarecer conflitos com homens do público e confusões da audiência.

Uma das possíveis explicações do apoio dos esposos, além do já mencionado pelas entrevistadas, tenha a ver com o que Piscitelli (2007) entende como transgressão no caso de homens italianos casados com mulheres brasileiras que as conheceram por meio da indústria do sexo. Essas mulheres se comportam, vestem e agem de maneira diferente das italianas, demonstrando sensualidade e paixão carnal. A autora entende que essa dinâmica de apresentação e percepções agrada às brasileiras e satisfaz o ego do esposo, que busca mostrar aos outros homens que foi capaz de seduzir e “segurar” uma mulher com essas características. É possível que, no caso do samba, o apoio e especialmente a presença dos esposos nos shows afirme e reforce um tipo específico de masculinidade em relação à mulher que exhibe as mencionadas características reconhecidas pela audiência.

Como mencionei previamente, a divisão do samba em atividades ocupadas predominantemente por mulheres e por homens foi uma das questões que me instigou no começo do meu trabalho e, por isso, decidi dedicar o primeiro capítulo de análise. Ao longo do tempo, novas observações, participações e entrevistas foram desvelando outras tensões, problemáticas e disputas nestas cenas culturais. Para trabalhar esses novos tópicos, mobilizo referências do âmbito da economia étnica, examinando renda, motivações, uso de recursos étnicos e de classe, concorrência, entre outros. Acredito que vários dos aspectos discutidos neste capítulo sobre questões de gênero, raça, etnicidade e estereótipos são o pontapé para discutir dinâmicas relacionadas à nacionalidade, regionalismos e trajetórias transnacionais no capítulo 4.

4. EMPREENDEDORISMO ÉTNICO EM L.A.: NEGOCIANDO BRASILIDADES

Como já foi mencionado, grande parte da bibliografia de economia étnica entende a considerável tendência ao empreendedorismo e ao trabalho autônomo por parte dos grupos étnicos e imigrantes como resultado das experiências negativas no mercado de trabalho. As mais comumente citadas são: diferenças de renda, exploração e experiências de discriminação e preconceito. De maneira geral, as obrigações familiares e domésticas são organizadas a partir de atributos de gênero, entendendo que existem atividades aceitáveis, e até mais naturais, de serem desenvolvidas por mulheres. Um aspecto central da organização do trabalho em função do gênero é a distribuição de tempo e espaços para que, no caso das mulheres, as atividades sejam compatíveis com o cuidado das crianças ou idosos e obrigações domésticas (limpeza da casa, cozinha, compras etc.). O trabalho não pago ou mal remunerado de mulheres e crianças nesse tipo de empreendimento foi considerado, durante muito tempo, como um recurso étnico (LIGHT; GOLD, 2000), sintetizado na famosa referência das lojas de mãe e pai (*mom and pop store*)⁶⁷ na academia estadunidense. Duas consequências importantes desta perspectiva foram o ocultamento da participação de agentes econômicos e uma sobrevalorização da categoria recursos étnicos.

Autores como Lofstrom (2002), Portes e Yiu (2013) e Zhou (2004) buscam analisar o empreendedorismo étnico a partir das características demográficas de algumas populações nos Estados Unidos. Eles destacam que, de maneira geral, os imigrantes que são identificados como empreendedores são, na sua grande maioria, homens, com maior nível educacional e que recebem rendimentos superiores aos imigrantes empregados no mercado de trabalho. Portes,

⁶⁷ Esse termo se popularizou fazendo referência às lojas de grupos étnicos e ou imigrantes comandadas por um casal e organizadas a partir do trabalho familiar. A referência de mãe e pai diz respeito ao casal que atende a loja por longas jornadas de trabalho e nas quais os filhos começam a trabalhar sendo jovens. Esse tipo de trabalho familiar em lojas é característica da economia de enclave da população coreana em grandes cidades onde existem economias de enclave como *Koreatown*, em Los Angeles. Para uma análise detalhada sobre esse tópico recomenda-se a leitura de: “*Immigrant women in small business: biographies of becoming entrepreneurs*”, de Caroline Brettell (2007) e “*Non-economic effects of ethnic entrepreneurship*”, de Min Zhou (2007).

Yiu e Zhou questionam a chamada tendência ao empreendedorismo a partir dessas características. Eles propõem que a efetiva criação de um empreendimento tem a ver mais com o passado e com características específicas dos indivíduos (gênero, capital, educação) do que com hipóteses culturalistas (que entendem o empreendedorismo como um traço cultural de determinados grupos BOGAN; DARITY JR., 2008) ou com características pessoais como ambição e superação (VOLARY, 2007). Em outras palavras, trata-se da mobilização de recursos de classe como o conhecimento (precário ou proficiente da língua), o acesso ao crédito ou capacidade de investimento e, finalmente, dos recursos étnicos (redes sociais, conhecimento de outra língua, reconhecimento do grupo ou comunidade étnica, entre outros)

Segundo Light e Gold (2000), a capacidade de mobilizar alguns tipos de recursos (de classe) depende, frequentemente, de outros recursos (étnicos); por exemplo, ser reconhecido por outros como um igual para poder se inserir e trabalhar em uma população específica. Um dos pontos mais questionáveis da abordagem tradicional de economia étnica tem a ver com o uso das redes sociais como recurso étnico e condicionado pelas atribuições de gênero. Enquanto alguns autores como Thébaud (2010) e Levent (2003) demonstram que as mulheres recorrem mais do que os homens à ajuda e ao suporte de redes sociais⁶⁸, Light e Gold apontam que o acesso efetivo das mulheres a benefícios étnicos, como créditos e apoio na gestão que são organizados a partir de redes sociais é, geralmente, escasso e depende das maneiras como gênero organiza as atividades⁶⁹.

Assim, o conceito de recursos étnicos acaba sendo uma categoria guarda-chuva que pode incluir diversas dinâmicas existentes

⁶⁸ A primeira autora entende isso estreitamente ligado aos atributos de gênero e a representação de que as mulheres são mais comunais, enquanto Levent entende isso como parte dos recursos aos quais as mulheres têm acesso, perante um espaço dominado pelos homens e no qual elas carecem dos capitais necessários para iniciar seus projetos (LEVENT, 2003, p. 1135)

⁶⁹ Os autores mencionam grupos étnicos nos quais créditos e financiamentos são fornecidos sem cobrar juros, a longos prazos e, especialmente, a indivíduos que não possuem documentos para ter acesso a créditos no país de destino. Em contraposição também mencionam populações nas quais mulheres empreendedoras não são bem vistas, o que elimina qualquer possibilidade de acesso a créditos.

no interior do grupo que esteja sendo considerado⁷⁰. Zhou (2004), contudo, afirma que, de maneira geral, podemos estabelecer uma classificação de recursos étnicos em dois grupos: solidariedade demarcada (*bounded solidarity*) e confiança reforçada (*enforceable trust*). Sendo que a primeir

a se refere a uma solidariedade gerada a partir da condição compartilhada entre os indivíduos de ser culturalmente distinto, reforçando o que se tem em comum; e a segunda, diz respeito aos mecanismos de controle social de violações de normas e comportamentos tacitamente determinados como apropriados. Segundo a autora e Light e Gold (2000), tais critérios são aqueles que regulam (ou deveriam regular) os nichos econômicos étnicos para evitar concorrência e disputas que gerem prejuízo para o grupo.

Analisando o samba como música e dança em Chicago, Beserra (2012) demonstra que os músicos e bandas brasileiras tiveram que encontrar, negociar com grupos hispânicos e, de certa forma, criar um espaço no qual tocar samba. A autora reconstruiu a trajetória de músicos, bandas e clubes para demonstra que não há uma “expansão espontânea de cultura brasileira nos Estados Unidos” (BESERRA, 2012, p. 116) o que, de certa forma, problematiza os modelos mais tradicionais para compreender o empreendedorismo étnico e as oportunidades econômicas (KLOOSTERMAN; RATH, 2001). Dependendo das cidades, dos grupos migrantes prévios e de sua ocupação de nichos específicos, os brasileiros negociam sua distância étnica, racial e cultural com grupos como os latinos hispânicos. Parte dessa capacidade de negociação e inovação, ou seja, de introduzir e propor um novo produto ou atividade, depende de narrativas preexistentes sobre o Brasil (compreendendo mulheres brasileiras, homens brasileiros, dança, música, comida). Isso explica mecanismos, e rituais, específicos de

⁷⁰ Do original: “*The business usefulness of ethnicity stems from what are usually called ‘ethnic resources’*. ‘*Ethnic resources are social features of a group which co-ethnic business owners utilize in business or from which their business passively benefits. Ethnic resources include values, knowledge, skills, information, attitudes, leadership, solidarity, an orientation to sojourning, and institutions*’ (Light and Bonacich, 1988, p. 18-19). *Solidarity, in particular, is understood as a key business advantage. Light and Rosenstein argue that ‘ethnicity lessens competitions and encourages support among entrepreneurs. This enables the reduction of transaction costs, the circulation and sharing of information and the access to distant but trustable business partners’* (PÉCOUD, 2010, p. 62).

acesso ao nicho (BESERRA, 2012) e que haja “não brasileiros” realizando atividades definidas como brasileiras.

A criação e ocupação histórica de um nicho econômico por parte de um grupo imigrante varia dependendo não só o contexto nacional (em termos de políticas, acesso, status legais), como de outros fluxos migratórios históricos e de redes sociais e organizações étnicas que fornecem crédito, ajuda, consultoria e controle social (ZHOU, 2004; LIGHT GOLD, 2000). A inserção de novos grupos de imigrantes em atividades específicas pode depender de uma nova (ou reconfigurada) demanda por mão de obra étnica que faz parte de um complexo processo de integração, exotização e racialização. Machado (2008) demonstra de que maneira os brasileiros passam por tal sorte de processo em diversos espaços nacionais e contextos migratórios, como Portugal, Buenos Aires, Boston, entre outros. O autor destaca o caso de Portugal, no qual imigrantes brasileiros reconhecem e se identificam com narrativas prévias do Brasil, como “uma subordinação simbólica aos estereótipos portugueses” colocando-se perante a sociedade portuguesa como os “mais autenticamente brasileiros”. Isso tem um impacto positivo no acesso e ocupação de atividades econômicas que passa a funcionar como uma referência ocupacional – como as pizzarias no caso de San Francisco, analisadas por Ribeiro (1999) – ao mesmo tempo que esses brasileiros se tornam “referências no processo de construção de identidades” (MACHADO, 2008, p, 705).

No caso de Los Angeles, por tratar-se de um fluxo migratório relativamente recente e não muito numeroso, parece-me que os brasileiros de longa trajetória enquanto artistas possuem uma grande influência na organização do nicho econômico em termos de acesso, recomendação e incorporação de novos artistas. Tentarei demonstrar como a trajetória significa mais que o reconhecimento, é também a prova do processo de profissionalização. Conjuntamente, é preciso considerar que se trata de um nicho constituído por atividades raramente demandadas por co-étnicos. Todos meus entrevistados mencionam a escassa contratação de seus serviços por parte de brasileiros, assim como a ausência de conterrâneos no público geral dos espetáculos. Em dessemelhança com os estudos de Brightwell (2012, 2015) sobre os restaurantes e a gastronomia brasileiras, os eventos que registrei oferecem experiências e “sensações” brasileiras, mas não se configuram como espaços de um “*sense of home*”. Tentarei resgatar ao longo do capítulo como aquilo que é vendido em Los Angeles muitas vezes causa

conflito por ser inexistente no Brasil ou pelas mudanças na adaptação do produto.

Como indica Brightwell (2012, 2015), os usos de “*Brazilian*” e “*Brazil*” são extremamente importantes e devem ser considerados, o que me fez refletir sobre os casos da minha pesquisa no qual se mantém o Brasil com “s”. A produtora de Patty, o dueto de Ana Grazzia e Samanta, a companhia de Bela e o grupo de Jovana têm escrito Brasil (com s) nos seus nomes oficiais. As bandas de Duda e Lucas possuem nos seus nomes os gêneros musicais que tocam, o que chama a atenção especialmente no caso de Lucas, dado o pouco conhecimento do público acerca do forró, especialmente se comparado com samba. É possível afirmar que grande parte desses empreendimentos evocam o Brasil e, nesse sentido, colocar o nome na sua versão em português pode ser entendido como um apelo de autenticidade e, ao mesmo tempo, exotividade, em um mercado cultural extremamente amplo e diversificado como é o caso de Los Angeles (CURRID; WILLIAMS, 2010).

Em sintonia com Brighthwell (2012), o que é vendido como sendo do “Brasil” implica uma homogeneização de atividades e características, apresentando algo que é regional como patrimônio nacional (conforme veremos no capítulo 5), apesar dos esforços e discursos dos entrevistados de tentar manter as diferenças. Fatores como a ignorância dos estadunidenses ou a baixa popularidade de alguns tipos de dança ou música justificam vender um show de música ou uma aula com o nome de samba e incluir um chorinho ou frevo.

Tiago: porque a gente pensava assim no início que era realmente mais fácil introduzir uma música brasileira a partir da bossa nova e aos poucos ir abrindo para outro estilo musical. Como tomar um remédio amargo é melhor dar uma coisa doce. Isso, na cultura, você pode usar da mesma forma, a partir daquilo que a pessoa está observando um elemento cultural, algo que ele se identifica, então ele abre a percepção e a partir daí você apresenta outros aspectos que não são tão familiares. Então é assim, tipo uma teoria de promoção cultural que a gente desenvolve ao longo dos anos. Mas, eu instintivamente fiz isso no começo e o que eu continuo fazendo até hoje. [...] Se vai mostrar sempre o que eles querem ouvir não vai ser necessariamente bom (Tiago)

Como indica Brightwell (2012), muitas vezes a estratégia é vender a experiência brasileira (do carnaval, da Bahia, do Rio de Janeiro), algo que foi destacado pelas donas das companhias de samba, em diversos casos garantida pela origem nacional das dançarinas. Ao mesmo tempo, são oferecidos produtos ou atividades que, como explica Vanessa, “não existem no Brasil”, como as dançarinas de samba nos restaurantes e nas churrascarias. Ou seja, trata-se de um produto vendido como uma experiência própria do Brasil que muitos dos brasileiros rejeitam por não ser verdadeira, mas que tem uma aceitação por parte do público estadunidense.

Em conclusão, o que é ser brasileira, brasileiro, a brasilidade surge como uma síntese de diversos fatores e tensões das atividades culturais ocupadas, do espaço que deve criar-se, do acesso a essas atividades (como destaca Machado) e das ideias e narrativas existentes do Brasil. O nicho não é exclusivo a brasileiras ou brasileiros, há latino-americanos e estadunidenses muito bem posicionados ao seu interior e com trajetórias reconhecidas pelos seus pares. Aqui novamente emerge o questionamento: de que nicho e agentes estamos falando? Uma vez começadas as observações e participações, fui conhecendo pessoas e grupos, identificando formas pelas quais compartilham e circulam nos espaços (físicos e sociais) que considero cenas culturais. Dinâmicas como colaboração, *workshops*, recomendações e concorrência foram surgindo enquanto eu gerava relações de confiança e ia definindo o nicho econômico.

Algumas atividades não pareciam muito relacionadas no começo, como uma aula de dança Orixá e um show de samba (“*Rio Style*”), porém, as trajetórias e colaborações entre os entrevistados e entrevistadas acabaram aproximando o público, os espaços e as histórias sobre a cultura brasileira. A maioria dos participantes da minha pesquisa possui uma trajetória proeminente em anos e espaços nos quais tocaram ou se apresentaram (*Hollywood Bowl, Venice Beach, The Music Center, Levit Pavillion*). Há pessoas que começaram há menos tempo, como Alexander, Mariana e José, que trabalham ou se mudaram a L.A. há poucos anos. Porém, a parceria com pessoas de longa trajetória (Alexander com Luz, Mariana com Patty e José com Katrina) facilitou consideravelmente o acesso ao nicho, criando uma boa reputação e laços de confiança.

Aqueles que possuem uma longa trajetória são reconhecidas por pares, brasileiros e não brasileiros, principalmente quando recomendam trabalhos (e quando lembram a história dos eventos que trabalharei no

capítulo 5); por instituições (como o Consulado brasileiro em Los Angeles e a UCLA); e pela imprensa étnica⁷¹ como referências da cultura brasileira na cidade. Exemplos disso são os reconhecimentos outorgados pela prefeitura da cidade de Los Angeles a Ana Grazzia, Samanta e Jovana e o reconhecimento de *Culver City* ao Centro Cultural Brasileiro. Tentarei demonstrar como a trajetória, a reputação e o profissionalismo interatuam nas histórias de sucesso. O nicho econômico de bens e atividades culturais é consideravelmente definido por esses agentes que, parcialmente, regulam acesso, sucesso, contratos e colaborações (LIGHT; GOLD, 2000), em contextos marcados por formas de concorrência e disputas sobre origem nacional.

Considerando algumas experiências negativas no mercado de trabalho reportadas, como é o caso específico das mulheres sambistas, me perguntei sobre os motivos pelos quais elas continuam trabalhando nessas atividades. Será que a necessidade de dinheiro e a falta de outras possibilidades justifica continuar realizando tais atividades? Ou talvez as motivações de cunho cultural são mais poderosas do que as experiências negativas ou as necessidades econômicas? Por outro lado, me perguntava sobre a questão racial e nacional em outros casos que ainda não tinha analisado. Será que um brasileiro tem efetivamente uma vantagem étnica comparado com um estadunidense? Será que raça e estética são elementos de grande influência também no caso dos homens em atividades como capoeira? Uma das primeiras conclusões seria que as pessoas “toleram” experiências negativas porque precisam do dinheiro, mas já vimos que, em muitos casos, isso não é verdade. Decidi que era importante analisar o tipo de renda recebido pelas atividades realizadas, se o dinheiro conseguido nesses empregos era extremamente necessário. E, devido à importância que teve no caso das mulheres sambistas, considerar as motivações para desenvolver as atividades realizadas.

⁷¹ A principal revista brasileira em Los Angeles é chamada “*Soul Brasil Magazine*”, de distribuição gratuita em alguns comércios brasileiros, principalmente as churrascarias, e no Consulado brasileiro em Los Angeles. Utilizei a revista (no seu formato em PDF disponível no site <http://www.soulbrasil.com/home/previous-covers/>). Essa revista foi uma fonte de informação importante sobre os eventos presentes e passados, trajetórias e histórias de grupos e organizações que já não existem, como SambaLá, MILA e o Carnaval do *Hollywood Palladium*. Porém, não utilizei “*prints*” ou matérias publicadas na “*Soul Brasil Magazine*” sobre meus entrevistados para manter os nomes de fantasia.

4.1 INSERÇÃO E REMUNERAÇÃO NO MERCADO DE BENS CULTURAIS

Durante as entrevistas, perguntei sobre a importância da renda produzida pelas atividades culturais realizadas e organizei as respostas em duas categorias: principal ou complementar, segundo a contribuição ao núcleo familiar ou despesas gerais para os solteiros (Nicolle, Sandra e Bento). Essa primeira divisão me ofereceu uma informação relevante: há mais mulheres que homens que consideram esse rendimento como complementar. Todos os homens me responderam que eles geram a principal renda do lar, mas nem sempre é pela atividade cultural pela qual os identifiquei. Os que definem o rendimento como complementar são Duda (que trabalha como arranjador musical), Luis (trabalha como executivo), Bento (que validou seu diploma e trabalha de engenheiro) e Ivan (que está aposentado). Aqueles que têm essa atividade como principal fonte de renda, trabalham de maneira integral (8 a 10 horas por dia) e, principalmente, nos finais de semana.

Tabela 5: distribuição de renda (complementar ou principal) segundo gênero.

Gênero	Renda		Total
	Complementar	Principal	
Feminino	16	12	28
Masculino	4	7	11
Total	20	19	39

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Há mulheres que também possuem outro rendimento ou emprego, como Andressa (terapeuta física) e mulheres relacionadas ao samba, como Jovana e Anahi que mencionaram especialmente cuidar dos filhos e realizar as tarefas domésticas (comprar comida, limpar a casa, cozinhar, ajudar as crianças com deveres da escola etc.) Vanessa, Talize e Patty têm outras fontes de renda estáveis, como Patty me disse “meu pão de cada dia” (em inglês no original⁷²). Já que os eventos brasileiros organizados por elas variam entre diferentes momentos do ano (o festival de cinema, o carnaval, o *Brazilian Day*). Luz e Ramona estão aposentadas e, segundo elas o trabalho não busca fins econômicos significativos senão mantê-las ocupadas e conectadas às suas raízes, às

⁷² “*My daily bread*” (Patty)

danças afro-brasileiras e ao Candomblé. Por último, Shantal e Mary trabalham com um amplo leque de produções e projetos o que lhes fornece contratos a longo prazo e um rendimento estável.

Pensei que talvez uma relação interessante no caso das mulheres, então, seria o estado civil, se o fato de estarem casadas ou terem filhos poderia impactar na dedicação às atividades culturais. Assim o ingresso seria uma complementação à renda familiar já que o tempo se divide com as tarefas domésticas.

Tabela 6: distribuição de renda (complementar ou principal) segundo estado civil em mulheres.

Somente mulheres		Renda		Total
		Complementar	Principal	
Estado civil	casada	13	5	18
	solteira	3	7	10
Total		16	12	28

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Há efetivamente uma correspondência entre aquelas que estão casadas e que consideram seu rendimento nas atividades relacionadas à brasilidade como complementar, porém também existem casos de mulheres casadas que consideram tal renda como principal: Lina, Catalina, Clara, Bela e Mary. Resulta importante destacar que, desses últimos casos, exceto Clara, todas essas mulheres trabalham junto a seus esposos na atividade cultural específica.

O cruzamento do rendimento considerando-se as atividades me forneceu uma melhor ideia sobre este tópico: (i) todas as cantoras são solteiras e consideram seu rendimento proveniente de atividades culturais como principal; (ii) das artistas, somente Clara considera tal ordem de rendimento como principal; (iii) no caso das danças afro-brasileiras, os dois casos de rendimentos “complementares” são as aposentadas (Luz e Ramona); (iv) no âmbito do samba, as únicas duas que consideram como o seu rendimento principal (Sandra: “o que paga as contas”) são dançarinas, solteiras e sem filhos (Nicolle e Sandra).

Tabela 7: distribuição de renda (complementar ou principal) segundo os grupos de atividades organizados em mulheres.

Somente mulheres		Grupo de atividades							Total
		Afro-brasileiro	Artistas	Cinema	Forró	Cantoras e músicas	Produtoras	Samba	
Renda	Complementar	2	3	1	1	0	2	7	16
	Principal	3	1	1	0	4	1	2	12
	Total	5	4	2	1	4	3	9	28

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Esses dados me geraram diversas dúvidas. Todas as mulheres que reportam o samba como renda complementar são as donas das companhias, o que contrariava minhas expectativas. Considerando-se o investimento de tempo e dinheiro na companhia, e que elas ganham mais que as dançarinas, eu esperava que a remuneração fosse considerada principal. Voltei novamente às minhas interrogações sobre os motivos pelos quais essas mulheres continuam desenvolvendo atividades que geram (ou podem gerar) experiências negativas, especialmente considerando-se que tais atividades não representam uma remuneração significativa. Considerando as experiências negativas que comentei no capítulo prévio, quais são as motivações pelas quais estas mulheres continuam fazendo isso? Apesar das entrevistadas desenvolverem estratégias e regras que neutralizam o estigma da exposição do corpo, a proximidade com a prostituição e ideias (de outros) de serem mulheres que desfrutam da atenção dos homens e das festas, o risco de situações em que são percebidas dessa forma é constante. A trajetória das dançarinas e os espaços de apresentação podem diminuir esse risco, porém as características do nicho do samba como dança fazem com que o corpo esteja, em cada evento, tensionado por relações de poder, como mencionei no capítulo anterior e, assim, as regras e as condições em cada contratação devem ser explicadas e reforçadas.

4.2 O TRABALHO COMO ESPAÇO DE BRASILIDADES.

Os motivos que levam os imigrantes empreendedores a realizar determinadas atividades são uma variável importante nas perspectivas da economia étnica e estudos migratórios que buscam ir além do paradigma *push-pull* da migração econômica tradicional. Apesar das tentativas de avanço em termos de compreensão das migrações, o debate acaba se dividindo em posturas que entendem o empreendedorismo étnico como: (i) uma estratégia de sobrevivência (BOGAN; DARITY JR., 2008); e (ii) uma série de meios para a mobilidade social de um indivíduo e sua família (PORTES; YIU, 2013, p. 75). A principal contribuição veio por parte dos estudos feministas dedicados a visibilizar as mulheres e seus objetivos na migração (HONDAGNEU-SOTELO, 2003). Estudos de cunho etnográfico e qualitativo ofereceram novas informações e estratégias para analisar a decisão de migrar, de ingressar no mercado de trabalho, de formas de vida transnacionais e negociações de relações de gênero (MAHLER; PESSAR, 2006; HODAGNOU-SOTELO, 1997; BRAH, 1996)

Em relação às motivações de mulheres imigrantes ao empreendedorismo étnico, os citados estudos consideram dimensões como empoderamento simbólico, desdobrado em sentimentos de autonomia, independência nos seus projetos de vida (ANTHIAS; MEHTA, 2003, p. 114; LEVENT; MASUREL; NIJKAMP, 2003, p. 1139) e desejos de ser suas próprias chefes (BRETRELL, 2007, p. 95). É importante destacar que várias dessas autoras entendem que a maior autonomia, por exemplo, não se aplica necessariamente à negociação ou rompimento com padrões de gênero antigos ou mais restritivos, senão que pode ser uma nova maneira de negociar os usos do tempo e do espaço. Como Brettell destaca, muitas vezes essa autonomia e administração do tempo é desejada para cuidar “apropriadamente” das crianças ou desenvolver atividades entendidas como recreativas e não como um ingresso econômico.

Todos os entrevistados dizem se dedicar às atividades culturais brasileiras por paixão e, no caso dos brasileiros, foi frequente a menção à possibilidade de se manter próximo das raízes culturais, independentemente de como é considerado o rendimento (complementar ou principal). Há uma diferença clara nos discursos dos não brasileiros que detalham cuidadosamente a maneira pela qual eles foram introduzidos a essas atividades em termos profissionais e pessoais. As viagens e estudos no Brasil são mecanismos e momentos de afirmação

do conhecimento e interesse e demonstram o aprendizado por imersão e tempo passado no Brasil. Normalmente, essas maneiras de apreender são traduzidas em uma linguagem descritiva que evoca sentimentos e que explica as experiências desde uma perspectiva pessoal. Um exemplo disso é como Sarah define as aulas como “sua” proposta e que, com certeza, cada pessoa que estude danças afro-brasileiras teria uma experiência diferente. Ao final de contas, trata-se de uma relação pessoal com os Orixás.

Em alguns casos de brasileiros que migraram muito jovens, como Tatiana e Vanessa, a relação com essas atividades aparece definida em termos emocionais, de bagagem cultural herdada ou resgatada. Talvez um dos casos mais interessantes seja o de Vanessa (45 anos) que migrou com 17 anos e passou muito tempo afastada de outros brasileiros, já que morava com seus tios que residiam em uma cidade pequena no interior de Ohio onde “não tinha brasileiro, não tinha nada!” (Vanessa). Depois de muitos anos, ela se “reencontrou” com a cultura brasileira porque teve sua primeira filha e queria lhe ensinar “sua cultura”. Ela tinha se mudado recentemente para *Long Beach* e encontrou em SambaLá um grupo unido e novas amizades que contribuíram e ajudaram no cuidado da criança. Para Vanessa a (recuperada) relação com o Brasil é mediada pelos filhos, a vontade de fazê-los participar de uma cultura que sente própria e é marcada por momentos da vida especiais.

Vanessa: o que aconteceu, minha filha nasceu, com dois anos de idade eu queria mostrar para ela o que é a cultura brasileira [...] quando minha filha nasceu, eu senti a necessidade de mostrar para ela de onde que ela vem, né? Então comecei, o único brasileiro que tinha conhecido aqui em *Long Beach* falou assim “irmãzinha, nós vamos ter que participar carnaval nesse ano” [*Risos*]. “Como assim carnaval?”. “Você tem que ir, tem que trazer tua filha, vamos mostrar para tua filha!”. Aí eu fui no carnaval em 1998 do SambaLá aqui em *downtown Long Beach*. Eles faziam todo ano, *Brazilian Street Carnival* é grande! Tinha vendas, tinha comida, tinha banda, show de samba! [...] Aí que foi, que comecei a sambar, comecei a fazer parte, minha filha foi princesa da bateria, com cinco anos de idade ela desfilou com a faixa do

meu lado [...] ela como Carmen Mirandazinha, princesa mirim, ela adorava ver a mãe (Vanessa).

Magali: você se sente tão conectada com o Brasil sendo que você sai com 10 anos de idade?
Tatiana: *yeah because eu acho que o Brasil é isso que você me perguntou qual é a diferença do Brasil? É isso, é coração! You can live in the world but you will never stop being Brazilian because is a heart that is bigger than you, everybody wants to be friend with a Brazilian why? Because we love hard, we hate hard, we fight hard, we are passionate! And that is something that is in my blood! It doesn't matter if I live here, or in Paris, it doesn't matter! Is part of me. I represent Brazil because is what I know, I know this! I come from this, even though I have lived here all my life my mom, I am from Brazil! And I know what Brazil is! And I try to show the best of it even when is tough I try to show the best [...]* Minha ambição era trazer um cinema que ia mergulhar que um gringo ia ver e que o brasileiro ia mostrar minha cultura para o povo saber que não é só sexo, samba e putaria! (Tatiana).

Tatiana sente e explica sua conexão com o Brasil pelas suas características, pelo que ela é e como ela é: um grande coração, sentimentos fortes, qualidades que ela tem “no seu sangue”. A quantidade de tempo fora do país não afeta essa conexão porque são questões interiorizadas, em qualquer lugar do mundo ela pode continuar sendo brasileira. Assim, sua motivação de trabalhar e representar a cultura brasileira é interpelar as representações corriqueiras sobre o Brasil (sexo, samba e putaria). Estas expressões lembram o depoimento de Mariano caracterizando sua conexão com a música afro-brasileira por meio do sentimento, da alma. Ele conecta-se com o samba *reggae* por meio do seu conteúdo de denúncia social, da experiência histórica de segregação das populações negras e sua própria experiência de discriminação por ser negro. Esse recurso é frequentemente acionado junto à sua trajetória e às ligações com a companhia Dançar Brasil e seus estudos no Brasil, em situações nas quais é questionado por não ser brasileiro.

Apesar de Anahi e Duda serem brasileiros, eles moraram pouco tempo no Brasil. Esse é um dos fatores que os leva a justificar seu

envolvimento com música e dança a partir de contato por meio dos pais, mas também, pela longa trajetória de trabalho e estudo na área. Credenciais universitárias, trabalho duro e dedicação servem como estratégias que os autorizam e consagram. Bela e Luz também mobilizam estes argumentos, mas também enfatizam a iniciação religiosa e a aprovação das mães de santo que são as figuras de maior autoridade, “direto da Bahia”.

É possível observar que, de maneira geral, quase todos os entrevistados explicam suas motivações a partir do encantamento com a cultura brasileira. No caso dos brasileiros, expressões como manter o contato com sua cultura de origem ou o gesto de comentar experiências de infância e de sensações são muito frequentes. Para os brasileiros que migraram sendo crianças, como Tatiana, Anahi e Duda, a dimensão afetiva aparece mais exacerbada, contudo, complementada com estudos e dedicação ao aprendizado. Tentarei demonstrar ao longo deste capítulo como, nos brasileiros que migraram já adultos, o apelo ao essencialismo da origem nacional se expressa em momentos de questionamentos específicos. Em disputas entre brasileiros, os regionalismos podem ser um recurso importante. Por outro lado, os não brasileiros apresentam um discurso diferente, estruturado a partir das experiências transnacionais, do estudo e da pesquisa. Nesses casos, é comum que as narrativas sejam “contadas” em chave pessoal e na incapacidade de transmitir a experiência e vivência pessoal (no Brasil, do Candomblé, da dança Orixá, entre outras).

4.3 OS RECURSOS DE CLASSE E SUA INCIDÊNCIA NAS TRAJETÓRIAS MIGRATÓRIAS

A discussão de recursos de classe e recursos étnicos ofereceu um caminho rico para analisar alguns momentos das trajetórias migratórias dos entrevistados. Quando Light e Gold (2000) dão exemplos de recursos de classe, focam principalmente em educação, dinheiro e disponibilidade de capital inicial, trajetória familiar, entendidos principalmente como capital humano. Pensando nisso, me perguntei sobre: (i) a experiência laboral prévia nas atividades desenvolvidas; (ii) o conhecimento do inglês antes de migrar; e (iii) os trabalhos pouco qualificados. No caso dos homens, somente Bento teve esse tipo de emprego expressos no terceiro item (ele trabalhou como garçom, lavando louças e *valet parking*) nos primeiros anos em que estava nos Estados Unidos, limitado pelo visto de estudante e motivado pela necessidade de pagar a matrícula da universidade (para manter o

visto). O resto dos homens não realizaram trabalhos pouco qualificados, todos conseguiram se inserir no mercado de trabalho a partir da sua profissão, pela universidade (como Luis e João) ou por empregos que lhes forneceram vistos (como Tiago e Ivan que trabalharam no Consulado). Dos brasileiros que migraram adultos, cinco deles tinham superior completo e dois tinham ensino médio completo.

Tabela 8: Trabalho menos qualificado segundo conhecimento de inglês antes de migrar em homens.

Somente homens		Sabia falar inglês antes de migrar			
		Não	Pouco	Sim	Total
Trabalho anterior menos qualificado	Não	1	1	8	10
	Sim	0	0	1	1
Total		1	1	9	11

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Tabela 9: Distribuição de renda (complementar ou principal) segundo experiência prévia na atividade atual em homens.

Somente homens		Renda		Total
		Complementar	Principal	
Experiência prévia na atividade atual	Não	2	1	3
	Sim	2	6	8
Total		4	7	11

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Grande parte tinha experiência prévia na atividade que atualmente desenvolvem e já sabiam falar inglês antes de migrar. Como pode ser observado no capítulo 2, grande parte dessas pessoas migrou de grandes centros urbanos e provém de camadas sociais médias. Parte da literatura consultada indica que tais recursos de classe contribuíram para que estes homens não precisassem realizar atividades menos qualificadas. Bento poderia parecer uma contradição, já que ele migrou com um diploma universitário e com conhecimento de inglês; porém a excepcionalidade do seu caso tem a ver com os mecanismos pelos quais ele migrou. Apesar de ele ter um visto de estudante (F1) e estar

estudando na universidade, dançava samba nos finais de semana para conseguir pagar a matrícula e não perder o visto. Durante a entrevista, ele destaca que esses dois fatores contribuíram à sua inserção social (“quando você sabe falar inglês é mais fácil fazer amigos”).

Tabela 10: Distribuição de frequência de mulheres segundo experiência prévia na atividade atual e trabalho menos qualificado.

Somente mulheres		Distribuição de frequência			
Experiência prévia na atividade realizada	Não	7	Trabalho anterior menos qualificado	não	16
	Sim	21		sim	12
Total		28	Total		28

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Entre as mulheres, os casos são mais variados. Diferentemente dos homens, há uma quantidade considerável de mulheres que teve que empregos ou trabalhos considerados menos qualificados (exceto aquelas que nasceram nos Estados Unidos como Luz, Bela e Nicole). Empregos como babá, faxineira, atendente de loja e garçonne fazem parte da trajetória das brasileiras; tanto daquelas que migraram por meio de circuitos acadêmicos (como Jovana, Julia e Shantal) quanto das que migraram com e por meio dos seus companheiros que já tinham um emprego (como Maria e Katrina).

Em relação às mulheres, é possível observar que a maioria tinha experiência prévia na atividade que hoje desenvolvem, um número considerável sabia falar inglês antes de migrar e a maioria tinha superior completo quando migrou (a categoria “veio de criança ou nasceu em EUA” permite isolar os casos de mulheres estadunidenses, como Bela, Sarah, Luz, Lina e Nicole) assim como as que praticamente cresceram no país (Anahi, Tatiana).

Tabela 11: Distribuição de renda (complementar ou principal) segundo experiência prévia na atividade atual em mulheres.

Somente mulheres		Renda		Total
		Complementar	Principal	
Experiência prévia na atividade realizada	Não	5	2	7
	Sim	11	10	21
Total		16	12	28

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Tabela 12: Máximo nível educativo no momento de migrar em mulheres.

Somente mulheres		Distribuição de frequência
Máximo nível educativo no momento da migração	Ensino médio completo	4
	Superior completo	13
	Superior incompleto	4
	Veio de criança ou nasceu em EUA	7
total		28

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

A experiência prévia parece não ter impacto na importância da atividade atualmente desenvolvida para as mulheres em termos de remuneração (complementar ou principal). Há casos de mulheres sem experiência prévia, que descrevem seu ingresso como parcial e que têm destaque nas cenas culturais de Los Angeles. Dentro desse grupo, está a Ana Maria (cuja companhia de dança foi contratada para filmar os comerciais das Olimpíadas); Anita, a principal referência no mundo do samba; e Jasmin, a artista plástica com a maior articulação com o Consulado e que viaja com frequência ao Brasil para realizar projetos artísticos. Se pensarmos no nível de inglês prévio à migração e quem realizou trabalhos menos qualificados, há uma correspondência entre quem já sabia falar inglês e quem não teve que realizar esses trabalhos, entre elas Ana Grazzia, Ana Maria, Catalina, Clara e Mary.

Tabela 13: Trabalho menos qualificado segundo conhecimento de inglês antes de migrar em mulheres.

Somente mulheres		Trabalho anterior menos qualificado		Total
		Não	Sim	
Sabia falar inglês antes de migrar	Não	1	3	4
	Pouco	2	4	6
	Sim	13	5	18
Total		16	12	28

Fonte: dados do trabalho de campo. Criado pela autora.

Entretanto, de maneira geral, as mulheres apresentam mais casos de quem não falava ou sabia pouco inglês e quem teve trabalhos menos qualificados. Porém, como tentei demonstrar previamente, isso não responde a uma relação direta entre o conhecimento da língua e a necessidade desse tipo de emprego. Tal relação tem a ver com o fato de que muitas mulheres migraram com e por seus companheiros, e tiveram que se inserir no mercado de trabalho de uma forma rápida e precária. Não foi uma migração que considerou ou planejou a inserção laboral delas, senão que foi principalmente motivada pela oportunidade do companheiro que elas acompanharam. E, em casos de mulheres altamente qualificadas que migraram sozinhas, os empregos menos qualificados serviram para sustentar a transição até a posição atual (Jasmin, Anita, Katrina, Josefa e Sandra).

4.4 MULHERES DE SUCESSO E PROFISSIONALISMO: CANTORAS DE MÚSICA BRASILEIRA

Todas as cantoras que conheci são consideradas por elas mesmas e pelos pares como exitosas, possuem longas trajetórias e consideram seu rendimento com a música como o principal. Todas elas tiveram experiências artísticas no Brasil e, em alguns casos, até uma breve trajetória reconhecida, como Katrina, no Rio de Janeiro, e Ramona com, Ilê Aiyê em Salvador. Exceto Catalina, são todas solteiras e nenhuma delas tem filhos. Construir uma trajetória como cantora em Los Angeles é um projeto extremamente difícil, que requer muitos anos de trabalho e transitar por diversas apresentações e espetáculos. Isso explicaria porque todas as cantoras que conheci têm sucesso como tal, ou seja, que aquelas que não conseguem ter sucesso não chegam a sê-lo. Entretanto, senti a necessidade de voltar às contribuições de Light e Gold (2000) e Zhoug (2004) sobre recursos étnicos e de classe. Pensei que talvez essas mulheres possuíram e utilizaram recursos de classe que lhes permitiram potencializar os recursos étnicos para se situar no interior do campo da música com êxito. É importante lembrar aqui que, do grupo das cantoras, Ana Grazzia e Catalina se definem como brancas, Samanta e Ramona como negras e Katrina sempre se apresenta como a (característica) mistura de raças brasileira⁷³.

⁷³ Katrina é a única mulher que entrevistei que se identifica por características físicas relacionadas aos povos indígenas e que fala da mistura de raças no

Os recursos étnicos são claramente utilizados, todas elas cantam em português e tocam ou apresentam músicas brasileiras (samba, bossa nova, MPB, forró). As únicas que apresentam músicas estadunidenses ou em inglês são Ana Grazzia e Samanta, porém em pouquíssimas ocasiões. O que sim elas fazem com frequência cantar músicas brasileiras de bossa nova em inglês (foi o único gênero musical que vi traduzido nos shows e eventos que presenciei). Em conversas informais, Ana Grazzia me explica que elas têm confiança para fazer isso graças a sua longa trajetória em dublagem.

Ana G: Era o que eu sabia fazer bem, porque eu já era cantora. Aí comecei a cantar aqui, eu resolvi montar meu grupo, conheci os músicos, fiz meu próprio grupo, aí eu conheci a Samanta [...] Sempre música brasileira! Até hoje, hoje em dia eu canto algumas coisas em inglês, canto um pouco de jazz, mas o meu carro chefe é música brasileira! Inclusive as pessoas quando me contratam, contratam porque querem música brasileira. Sou vendida como uma cantora de música brasileira. E é uma coisa interessante, a minha experiência de cantar tantos anos, a gente é mesmo cantora brasileira! E o povo, eles gostam é de te ver cantar em português. *It doesn't matter*, tu quer cantar inglês o teu sotaque, o teu *accent*. **Magali:** mas o teu público vai te ver porque eles querem ver música brasileira? **Ana G:** é eles gostam, gostam de bossa nova, porque a música brasileira conhecida no exterior é a bossa nova e ponto final! Sabe? Em qualquer lugar do mundo, te digo uma coisa não tem um lugar onde eu vá cantar, até hoje, que eu não tenha que cantar garota de Ipanema. Eu tenho que cantar! (Ana Grazzia)

Os comentários de Ana Grazzia permitem compreender claramente a vantagem étnica que que é a música brasileira para elas, que chega a definir sua identidade profissional a nível internacional. Apesar de que elas tenham a capacidade e autoridade de cantar em inglês e traduzir algumas músicas, o português é priorizado porque é o

que cria as oportunidades econômicas, elas são contratadas para apresentar música brasileira. A importância de apresentar bossa nova é interessante como forma de caracterizar o artista. Ana Grazzia me explica que é o gênero musical mais reconhecido e demandado, é sofisticado e erudito. Em algumas ocasiões, cantar e apresentar esse tipo de música acaba por atribuir as referidas características ao artista. Para além da vantagem étnica, minha pergunta continuava sem ser respondida completamente: quais fatores e situações permitiram a essas mulheres chegar à posição que ocupam? O que faz delas mulheres de sucesso?

Durante o show músicas a referência constante é o Rio de Janeiro como “o lugar” do bossa nova. Cantaram em inglês algumas músicas (“Garota de Ipanema”, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, 1963) misturadas com português. Inclusive essa música foi tocada duas vezes. Primeiro misturando inglês e português e depois inteira em português. As outras músicas cantadas em inglês foram apresentadas por Kleber Jorge. Ele diz que se permite cantar em inglês porque, na sua opinião, “há poucas músicas com as quais eu me sinto confortável cantando em inglês” porque foram “bem traduzidas”. Quando cheguei em casa e fiz uma pesquisa, percebi que essas músicas têm tradução oficial para o inglês (no caso de Tom Jobim, aquelas no disco por ele gravado em inglês). Há uma referência constante às grandes figuras da bossa nova, declarada como a música mais conhecida e valorizada do Brasil. É graças ao sucesso da bossa nova que eles têm sucesso como profissionais nos Estados Unidos e conseguem fazer a sua música e sua arte [...] conversei bastante com o público, há uma significativa quantidade de estadunidenses (brancos), todos eles me comentaram sobre seu gosto por música erudita. Assim, me explicam sobre ritmo, percussão, melodia. Ana Grazzia em um momento comenta para o público que, em todas partes do mundo, as pessoas amam a música brasileira e a bossa nova. Tom Jobim e Benito di Paula são mencionados “os responsáveis” disso, o que lhes permitem tocar hoje bossa nova em qualquer parte do mundo. Esse gênero musical é,

segundo Ana Grazzia, o quarto tipo musical mais conhecido no mundo. (Caderno de campo nº1, “*Bossa nova house dinner private concert*”, 27/06/2015)

Encontrei minha resposta na interação ou articulação de diversos fatores: características específicas da ocupação como cantora, uma longa trajetória dedicada exclusivamente à música e uma série de recursos de classe (experiência prévia artística e profissional no Brasil, a não necessidade de realizar trabalhos menos qualificados e procedência de camadas médias no Brasil) que lhes permitem explorar recursos étnicos. Porém, o mais importante é um processo de profissionalização entendido simultaneamente como condição e resultado do sucesso.

Samanta: acho que é... é a trajetória de cada um. A história da Ana Grazzia e a minha história foi sofisticada intelectualmente, a história da Ana sofisticada intelectual e socialmente nos leva a fazer um tipo de opção de trabalho mais sofisticado! Por isso que eu te digo que a gente serve melhor à cultura do Brasil aqui! Mas, despertamos mais interesse pela cultura do Brasil porque a gente mostra outras coisas além do carnaval, da mulher gostosa, entendeu? E aquela coisa desprovida. A gente tem um grau de sofisticação que a gente não pode fugir dele! Porque está intrínseco na gente. **Magali:** então tem público para isso? **Samanta:** evidente que tem! Evidente que tem aqui e no mundo! (Samanta)

Magali: como é a tua experiência como produtora? **Ana G:** por isso te falei que eu aprendi isso aqui, porque aprendi a fazer isso aqui nos Estados Unidos. Essa coisa de *business*, aprendi aqui vendo, vendo como são as coisas, como são feitas. Vendo! Eu tenho um talento inato de ser uma pessoa organizada e gosto de mexer no computador, fui apreendendo [...] **Magali:** se você não soubesse isso você fica dependendo de um produtor? **Ana G:** sim! Você precisa, mas aí é outro detalhe. Se você é um artista que está começando, qual é o produtor que vai querer investir em você, gastar o tempo todo em você se você nem pagando ele está?! Então você vai

aprendendo, eu vim aprendendo uma vida. É tudo especificado aqui nos Estados Unidos! Tem que estar tudo escrito, porque aqui o americano é tão profissional. [...] Por que que a gente fundou a Verde Amarelo? Porque é uma coisa que a gente aprendeu aqui, como que você vai fazer *business*? Tem que ter uma produtora, um *business* [...] em níveis de *business* tudo depende muito do seu nível de inglês [...] Se você é um brasileiro que fala inglês como um índio e você vai querer fazer *business* você é engraçada! “*you are funny, you are...*” e esse *funny* reflete um certo... respeito. Eu sinto isso, eu sinto isso! (Ana Grazzia)

Nesses depoimentos é possível observar uma hierarquização de atividades culturais. Entre os gêneros musicais frequentemente apresentados por essas entrevistadas, a bossa nova aparece como um produto que expressa a erudição e sofisticação delas, da sua trajetória de classe no caso de Ana Grazzia e profissional reconhecida no Brasil no caso de Samanta. Em conversas e shows, essas duas entrevistadas reconheceram o trabalho artístico realizado especialmente por Anita e Jovana no âmbito do samba, destacando a seriedade e compromisso dessas mulheres. Entretanto, Samanta expressa uma valoração geral sobre carnaval que refere à mulher nua e gostosa, a imagem da mulher brasileira mencionada no capítulo 3, que lhe parece vulgar e vazia culturalmente.

Ana Grazzia e Samanta foram as entrevistadas que melhor me explicaram o processo de profissionalização pelo qual elas passaram ao longo da sua trajetória nos Estados Unidos. Reconheci três fatores centrais nesse processo. Em primeiro lugar, essa visão sofisticada da música como a expressão da sua condição de classe e as características do nicho de mercado no qual elas se inserem. Nas suas narrativas, sua posição e trajetória é legitimada a partir de como a bossa nova é percebida no Brasil e no exterior. Como Ana Grazzia e Catalina me explicam, é uma música caracterizada pelos acordes complexos, difíceis, próxima ao jazz e que é parte de um diálogo internacional (principalmente com os Estados Unidos) amplamente reconhecido.

Segundo, o estabelecimento de uma produtora como pessoa jurídica que lhes permite assinar contratos e navegar o mundo dos negócios da “maneira estadunidense”. Isso demonstra o capital econômico necessário para estabelecer uma produtora (pagamento da taxa de registro e impostos), o conhecimento de inglês (para enfrentar o

processo burocrático) e o capital social de ter percorrido (com sucesso) o caminho para. Desse segundo fator, acho importante destacar a aprendizagem das minúcias legais e operativas que Ana Grazzia menciona (saber como pedir o necessário para um show e negociar os termos de contratação). Em terceiro lugar, a língua corretamente falada que, apesar do sotaque, gera respeito nos círculos de *business* e faz com que ela seja levada “a sério”.

Magali: você teve que apreender a ser sua própria agente? Produtora? **Katrina:** é... eu acho que aqui você apreende isso! Especialmente aqui! Porque não conhece ninguém, não sabe exatamente como funciona o mercado, eu acho que isso você vai com a cara e a coragem [...] **Magali:** você acha que é mais fácil conseguir show aceitando esse tipo de ideias uma imagem do Brasil mais estabelecida? **Katrina:** de novo você tem que saber porque você é apaixonado, o que você quer fazer, o que você gosta de fazer. Algumas vezes você tem que abrir mão para você poder entrar no mercado, mas você tem que saber exatamente onde você faz a curva. “Vou fazer o que eu quero fazer agora!”. Ou você fez porque você queria aprender, eu fiz muita coisa porque eu queria aprender eu nunca tinha ouvido, nunca tinha cantado aquele tipo de música! Vou aprender! Quero saber [...] Eu briguei muito comigo mesmo, falei: “eu nunca mais vou cantar lambada!”. E eu cantei, cantei muita lambada! Mas apreendi muita coisa no trabalho! [...] Depende do seu nível, onde você está como pessoa, como você vê o mundo, como que você vê o projeto [...] **Magali:** você acha que agora você consegue escolher mais ou sempre dependeu da sua atitude pessoal? **Katrina:** foi uma coisa que eu nunca critiquei, a minha vontade era estar trabalhando, era estar cantando! (Katrina)

Com uma trajetória diferente da de Samanta e Ana Grazzia, Katrina teve muitos e diversos empregos, cantou em bares, foi atendente de loja e dançarina de samba, ocupação que critica muito pelas experiências negativas de receber “dinheiro no corpo”. Da mesma forma que Patty, Katrina menciona a abundância de oportunidades de trabalho

durante “a febre da lambada”, um tipo de música que ela pessoalmente rejeitava.

Patty: sabe? A comunidade brasileira era menor naquela época, mas tinha muitos amantes da cultura brasileira, que nem eu, que iam a todas partes. A gente fez o festival de samba e salsa, foi enorme e muito divertido. Eu estava curtindo demais e aí veio a febre da lambada e abriu muito mais portas, acabei aprendendo a lambada e foi ótimo, porque foi uma febre enorme, todos os clubes noturnos, todos os dias da semana tinha uma lambada. Eu dei aulas, fiz concursos e participei no filme “*Forbiden Dance*”. Era uma loucura, ao mesmo tempo, consegui esta oportunidade de abrir um clube noturno que me ofereceram “posso te dar as sextas à noite para você fazer uma noite brasileira” [...] então abri e foi como o clube da lambada nessa época, era o único clube brasileiro acontecendo naquele momento. Funcionou até 1994, quando tivemos o grande terremoto. (Patty. Em inglês no original⁷⁴)

A febre da lambada é um marcador temporal muito importante no caso da minha pesquisa, como em outros casos foi a Copa do Mundo que o Brasil ganhou em 1994 (SALES, 1999; BESERRA, 2005). Ribeiro em especial destaca a importância que a febre da lambada teve no crescimento econômico dos clubes noturnos em San Francisco e na caracterização “do brasileiro como povo sensual e propenso ao erotismo” (RIBEIRO, 1999, p. 50). Vários dos entrevistados que moram em Los Angeles há bastante tempo mencionaram de uma maneira ou outra a febre da lambada; para Patty e Katrina aparece, também, como

⁷⁴ Do original: “**Patty:** *You know the Brazilian community was smaller back then but there were a lot of Brazilian lovers, like me, who were everywhere, we did the samba and salsa festival it was very big and fun. So I was having a lot of fun and then the lambada fever came and that even open the doors more, I ended up learning it very good because that was such a fever, all the night clubs, every day of the week there was lambada. I did instruction, I did contests and I participated in the movie, ‘Forbidden Dance’. So it was crazy, at the same time I got an opportunity to open a night club, I got a friend who offered me: ‘I can give you Fridays, do a Brazilian night’ [...] I opened up it was like the lambada club at the time, it was the only real Brazilian club happening at the time, it happened for three years and then the earthquake came in 1994*” (Patty)

um momento que gerou oportunidades econômicas para dançar e produzir “noites brasileiras”. No caso de Patty, esse foi um momento específico de acumulação de capital social, ela conheceu artistas, aprendeu como produzir noites e eventos e ficou conhecida como uma produtora envolvida com eventos brasileiros o que, posteriormente, lhe permitiu produzir eventos para grandes artistas brasileiros.

Katrina estrutura sua trajetória nos Estados Unidos como um aprendizado, um processo pelo qual, apesar de empregos não desejados, seu conhecimento música e empresarial aumentou. A atitude e disposição de apreender, de trabalhar e da escolha ganham grande valor nesta narrativa. Atualmente Katrina utiliza *booking agents*⁷⁵ em algumas ocasiões, mas, graças à sua trajetória e versatilidade, ela tem contatos em diversos espaços importantes da cidade. Duda destaca esse aspecto como um dos mais positivos da sua parceria com Katrina, o acesso a eventos importantes e o profissionalismo com o qual Katrina é associada nos círculos artísticos.

Essas trajetórias me interessaram como casos de sucesso. Elas foram as primeiras artistas que conheci recém-chegada a Los Angeles e, além do reconhecimento oficial da cidade de Los Angeles, diversos outros artistas me falaram delas. Porém, o que mais me interessou foi que, ainda sendo brasileiras e explorando uma vantagem étnica tão importante como a língua e a música, elas explicam seu sucesso a partir de um processo de profissionalização e aprendizado.

Várias entrevistadas mencionaram o fato de que, por serem mulheres, muitas vezes não são “levadas a sério”. Anahi comentou: “eu não sei se é por causa por causa de que sou brasileira, ou porque sou baixa, tipo em *business-wise, so it is hard for men to take serious*, estou falando de *business*. Assim, estamos para assinar um contrato de *thousands and thousands*. Então, isso é eu já senti” (Anahi). O caso de Shantal foi particularmente importante neste sentido. Ela foi convidada para dar a palestra sobre “*Os desafios da mulher imigrante*” no Consulado brasileiro em Los Angeles, como produtora de sucesso apresentada pelas suas participações em festivais famosos. Shantal tinha

⁷⁵ Diferentemente dos agentes que representam artistas, modelos ou músicos, Katrina se refere a agentes que representam lugares. Esses agentes são as pessoas que organizam e gerem as agendas de lugares específicos, como o LACMA ou *Levit Pavillion*, um cenário em *MacArthur Park*, na região nordeste da cidade. Estes agentes cobram uma mensalidade de artistas para oferecer vagas disponíveis em esses espaços. Não organizam eventos, nem representam o artista.

comentado sobre a indústria da produção como um mundo masculino, porém na hora de detalhar suas experiências sobre respeito e ser “levada a sério”, o gênero passa a ser articulado com seu tamanho, suas maneiras e o contexto nacional.

Magali: pegando esse gancho como que é lidar com o fato de ser uma mulher brasileira nos Estados Unidos? **Shantal:** com certeza! Existe uma coisa, eu sou uma mulher brasileira, eu sou pequena e sou mandona. Então você imagina, eu chego num lugar já mandando em um monte de homem! Só que sou super gentil. Aqui numa equipe americana existe um respeito maior, os homens, a sensação que eu tenho é que eles respeitam mais as mulheres em posição de chefe! No Brasil isso é muito mais difícil, eles têm uma dificuldade maior, você tem que se provar! Sabe? Uma certa preguiça dá, geralmente eu trabalho com os mesmos homens, mesmas equipes, porque já me conhecem, sabem quem eu sou, da minha seriedade. Porque acho horrível você chegar numa *set* e ser [faz expressão séria com o rosto], eu quero chegar beijando e abraçando, e muitas vezes isso é tirado como “Ahh...” sabe? E quem trabalhou comigo sabe que não é nada disso, no último filme que trabalhei, tive um *executive assistant* que chegou e falou “posso te dizer uma coisa? Você bota medo nos homens!”. [Risos] “Eu?” [Risos] Ele: “fiquei com medo de você!”. Ele era brasileiro e tava trabalhando comigo aqui. Sabe aquela coisa “Ah, achei super legal, gente fina, brasileira!” e eu... tsc, tsc, tsc. [Negando com a cabeça] Nop, porque eu sou legal, mas espero de você uma posição altamente profissional, e quando não tem essa posição eu chamei, dei bronca. Aí todo mundo “opa... opa!”. Peraí gente! Isso aqui não é brincadeira, isso aqui é um filme, é sério! **Magali:** então as ideias sobre a mulher brasileira têm a ver mais com relax? **Shantal:** porque tem isso! Eu sou essa pessoa, mas num ambiente profissional eu sei brincar e ser séria também! Agora eu acho que tem um preconceito, ideia, especialmente de homens americanos que

vão para o Brasil e lá as mulheres são assim, né?
(Shantal)

As diferenças de renda, que parecem endêmicas ao sistema, revelam a desigualdade de gênero também nas cenas artísticas e de produção. Nas palavras de Samanta, “em todas partes do mundo as mulheres ganham menos”. Essas valorações estão ancoradas nas experiências de gênero no mercado laboral para além do dinheiro, tem a ver com formas de lidar com colegas homens, da maneira como as mulheres são vistas em posições de autoridade, como seus comportamentos são lidos de maneiras específicas. Tais formas de ser percebida têm a ver com o contexto nacional, especialmente aquelas que trabalham em diversos países como Shantal, mas, também na atribuição da identidade nacional e pela circulação de pessoas. Ela faz uma breve menção aos homens que vão para o Brasil e conhecem mulheres que “são assim”. Apesar de eu haver insistido nesse ponto, Shantal não elaborou a ideia. Acredito que ela faça referência às imagens que os homens estadunidenses têm das mulheres brasileiras a partir de encontros específicos no Brasil e que circulam (“voltam”) com eles aos Estados Unidos, sendo acionadas na interação com Shantal no contexto profissional. Tanto Anahi como Shantal destacam o fato delas “serem mulheres brasileiras” como um fator central nestas interações difíceis que questionam sua autoridade e dificultam o respeito.

A menção à língua como parte das “maneiras” de fazer negócios se refere a formas específicas de se comportar e falar nos Estados Unidos. Assim, apesar de uma formação musical e uma “perspectiva sofisticada” serem importantes, a capacidade de saber se apresentar, se vender, negociar e ter uma postura proficiente parecem definir o sucesso dessas artistas. Neste momento, as diretrizes de conduta vão além da diferença de gênero, não são orientações para mulheres, senão para brasileiros de maneira geral. Parece que isso se deve ao fato de que a profissionalização e o reconhecimento na esfera dos negócios expressam a integração social por meio do trabalho na sociedade estadunidense. O sucesso é a prova da proficiência nas maneiras de fazer negócios e o reconhecimento “do americano” na seriedade e qualidade como artista.

Para finalizar, considero importante destacar mais um elemento característico desses depoimentos e que me fez lembrar das mulheres relacionadas ao samba: a escolha. Dentro da narrativa de sucesso, a capacidade de escolher os eventos e shows expressa a independência econômica e uma operacionalização do critério.

Catalina: Se eu sou chamada para um evento que eles estão esperando aquela coisa tradicional geralmente mando outra pessoa, recomendo outra pessoa. Hoje em dia não tem mais tempo, não que não possa fazer, e adoro fazer! Tenho prazer até de fazer, não cópia, mas de fazer um repertório mais conhecido, mais cantado e menos jazzístico, gostaria de fazer! Só que não tenho tempo, se não estou pronta para fazer isso, mando outra pessoa. Não quero confusão, prefiro não fazer. Recomendo sempre alguém que conheça, essas pessoas quando me chamam geralmente eles já sabem, agora com a história do Lado Be e do Grammy já sabem, já sabem que que é. (Catalina)

O primeiro elemento é mencionado em relação à possibilidade de se manter fiel ao que elas entendem como a sua forma de fazer arte. Elas podem fazer o que elas gostam, não o que é necessário. Essa distância da necessidade econômica é um traço que contribui fortemente à imagem da artista (e da arte) autêntica, fiel e desinteressada. Ao mesmo tempo, reforça seu critério como gestoras da sua carreira profissional. Katrina explicou que ela fez coisas que não queria, ou que não gostava, dado seu objetivo de aprender e melhorar para poder se inserir no mercado. Elas não precisam nem dependem de agentes ou representantes, aprenderam e incorporaram o conhecimento necessário à sua atividade e aos âmbitos onde se desenvolve, sabendo escolher de maneira autônoma.

Como mencionei na introdução, um antecedente de pesquisa sobre brasileiros em Los Angeles é o trabalho realizado por Beserra (2005; 2007) com um grupo de mulheres brasileiras⁷⁶, a maioria delas profissionais, casadas ou separadas em grande proporção com estadunidenses (BESERRA, 2007, p. 319) e de camadas médias. Segundo a autora, todas suas entrevistadas reconheciam o estereótipo no contexto da migração, destacando elementos negativos (como a proximidade à prostituição) e positivos, ligados à ambiguidade da imagem que podia ser negociada em contextos específicos. Assim, Beserra considera o estereótipo brasileiro como “erotizado e

⁷⁶ Beserra também realiza observações participantes em uma comunidade adventista de uma igreja em Chino e entrevista a membros de duas escolas de samba (SambaLá e MILA), a organizadora do carnaval no *Hollywood Palladium* e outras organizações (BESERRA, 2005, p.44)

tropicalizado”, porém mais flexível e emancipatório que o latino, definido pela estratificação social, a migração indocumentada e os nichos de trabalho precários (BESERRA, 2007, p. 321).

Entre as experiências analisadas por Beserra, a sensualidade e sexualidade das mulheres brasileiras somam-se as ideias de carnaval, futebol e samba propagadas oficialmente como bagagem cultural do país (principalmente pela promoção e eventos do Consulado brasileiro em Los Angeles). As mulheres consideram que a grande influência dessa propagação de imagens lhes deixa pouco espaço de negociação. Porém, muitas negociam, exacerbam e diminuem aspectos positivos da brasilidade fugindo da categoria de latino. Aceitar a imagem brasileira é, como afirmado por Machado (2004) e Beserra (2007), se submeter a padrões simbólicos e imaginários do colonizador e a redução da identidade nacional a imagens transnacionais estereotipadas em função das características específicas dos contextos de inserção ocupacional e social.

Carmen Miranda é, no argumento de Beserra, a síntese da mulher brasileira exótica, convidativa, divertida que evoca exotismo e sexualidade definida a partir da masculinidade do colonizador (BESERRA, 2007, p. 329). Enquanto há mulheres que rejeitam essa classificação, outras se apropriam e incorporam aspectos dessa imagem utilizando-a como uma forma de expressão das diferenças entre as mulheres estadunidenses e as brasileiras. Resulta interessante destacar que aquelas capazes de fazer isto são as que possuem uma estética, forma corporal e pele branca, que as aproxima à imagem de Giselle Bündchen; mulheres que se afastam da imagem da mestiçagem brasileira⁷⁷.

Resulta imperativo, assim, diferenciar que as afirmações de Beserra se aplicam a mulheres que não só possuem um perfil de classe, ocupação e inserção social diferenciado (casamento com estadunidenses), senão que sua estética lhes permite negociar o estereótipo da mulher brasileira para se apropriar daquilo que elas consideram positivo (“apimentar a vida”). No caso das minhas entrevistadas, aquelas inseridas no mundo do samba experienciam o

⁷⁷ “O estereótipo por si mesmo não impede qualquer exotizado de negociar bens não exóticos, como o conhecimento e a política. Assim, permanecer dentro dos limites impostos (ou sugeridos) pela exotização depende de fatores que vão além da exotização em si, por exemplo, aparência física e classe social; do contrário, como explicar fenômenos como Gisele Bündchen?” (BESERRA, 2007, p. 340)

estereótipo de mulher brasileira e as expectativas por ele gerada em diversas modalidades: nas relações de poder em relação ao corpo, na “seriedade” da contratação do show, no caráter artístico (ou seja, não-vulgar) do uso do corpo e, ainda, no risco constante de serem consideradas prostitutas ou *strippers*. Outras brasileiras, em outros espaços de trabalho, vivenciam o estereótipo de outras maneiras. Por vezes, elas atribuem as desigualdades econômicas às diferenças de gênero de maneira geral, porém outras destacam a marca da nacionalidade como um aspecto permanente das interações. O fato de ser brasileiras cria uma expectativa de que elas seriam de determinada maneira, punindo-as quando não o são (mandona, gritona, pouco legal).

4.5 DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES NO MUNDO DO TRABALHO: CONCORRÊNCIA E DISPUTAS NA DEFINIÇÃO “DO OUTRO”

No livro “*Ethnic economies*”, Light e Gold (2000) introduzem a noção de concorrência canibal como parte do que eles denominam “*the mixed blessing of ethnic resources*”. O argumento básico é que, apesar de um grupo possuir uma série de recursos étnicos que lhes permitiria uma efetiva inserção em nichos de mercado, alguns aspectos próprios da configuração da economia étnica podem gerar problemas sérios à sua continuidade. Este seria o caso em que a lealdade e reciprocidade são muito custosos e acabam fazendo com que não sejam respeitadas formas de conduta que reforçam a solidariedade e a confiança entre os membros do grupo (ZHOU, 2004).

A concorrência canibal é entendida como o resultado de uma presença saturadora de empreendedores étnicos em um nicho econômico específico, que pode ser um catalisador das situações previamente comentadas. O problema da análise de Light e Gold é que a solução para essas situações seria o desenvolvimento de relações cooperativas, coordenação de espaços e localidades; em outras palavras, por meio de “atos de boa-fé” que reforcem os laços étnicos. Essas diretrizes acabam parecendo redundantes, já que precisam da existência e coesão de um grupo étnico e de uma identidade compartilhada que estariam ausentes na origem mesma da problemática.

Várias perguntas me surgiram depois dessa leitura. Que tipo de situações ou características de mercado levariam à concorrência desleal entre os indivíduos que entrevistei? Que tipo de ideias ou identificações são as que evitariam tal sorte de disputas? Parece que as contribuições

dos autores poderiam ser operacionalizadas com certa facilidade numa economia étnica de enclave, especialmente em relação à eficácia de controles sociais e uma vigilância das práticas. Considerando o caráter exploratório do meu trabalho, decidi analisar percepções sobre a concorrência entre indivíduos alocados nas mesmas atividades e sobre a preferência ou não da contratação de co-étnicos. No sentido colocado por Light e Gold (2000), essas duas dimensões podem ser fatores positivos (uma concorrência leal e organizada e um reforçamento de laços sociais pela contratação de co-étnicos); ou negativos, dando lugar a uma concorrência desleal e a exploração de co-étnicos pelo conhecimento da vulnerabilidade da sua situação.

Em Los Angeles há atividades e agentes quase exclusivos, que não enfrentam concorrência. Se tomamos o exemplo das produtoras de eventos brasileiros, Vanessa e Patty, elas são conhecidas e frequentemente trabalham juntas. Há eventos que tradicionalmente “pertencem” a cada uma, como é *The Official Brazilian Carnival* e *Brazilian Summer Festival* (Patty) e *The Latin Beauty Peagent* (Vanessa). Ambas manifestaram respeito e reconhecimento pelo trabalho da outra e uma colaboração ativa. Vanessa construiu sua trajetória desde SambaLá, há 15 anos, e após a mudança da escola de samba para Flórida, há uns dois anos atrás, assumiu várias das atividades desenvolvidas por eles, como foi o caso do *Brazilian Day*. Como mostrarei no próximo capítulo, Patty trabalha há mais de 22 anos com cultura brasileira, desde que começou a organizar as noites brasileiras e os festivais de música brasileira. Resulta interessante como Patty reage à entrada de outros agentes no seu nicho de trabalho, como foi o caso do *Búzios Beyond Paradise*, brevemente comentado no capítulo 2.

Patty: Ela queria que eu a ajudasse, mas, sabe... hoje em dia não é que... tempo é dinheiro sabe? Então é realmente difícil, tem que valer a pena meu tempo, eu apoio muitos eventos que sei que são bons, apoio e ajudo porque sei que toma trabalho e as pessoas precisam disso [...] Sabe, esta menina queria ter essas “Noites Búzios”. E não é o hotel charmoso, ou o *flyer* maravilhoso, é muito mais que isso. E leva tempo ter mais que isso... tem a ver com ter a estrutura, com a mídia, com as pessoas, se trata de mostrar às pessoas em cada evento que... sabe? Talvez é pequeno, mas vai ser divertido e a partir daí vai crescer. É isso!

Vai levar anos, sabe? Eu lhe disse “escuta, me deixa fazer isto, se você me dá o espaço, me ajude com o lugar” eu não queria pagar aluguel. Eu tive mais ou menos uma visão das pessoas, de quem compraria ingressos. Preciso reduzir custos onde for possível para manter um certo nível. Mas eu sabia que ela precisava apreender e eu não tenho o tempo para ensinar. No melhor cenário, ela ia receber por tudo que pago e eu ia tirar vantagem do lugar [...] eu falei “vou encher a casa” porque a banda funciona muito bem, além disso, minha produção é o nome. Quero dizer, se trata de construir a noite. Foi um show maravilhoso e eu sei que é por isso que ela não voltou a fazer sua “Noite de Búzios” porque não dá, depois disso você precisa ou fazer a mesma coisa ou fazer melhor! (Patty. Em inglês no original⁷⁸)

Assim como Catalina, Patty valoriza o tempo passado em termos de aprendizado e o tempo presente como dinheiro, para explicar as oportunidades que ela escolhe e a maneira como interage com a jovem produtora. Ela exhibe seu capital social em chave do conhecimento do nicho e das atividades (quantas pessoas vão comparecer, o apelo do grupo, o valor do ingresso) e a gestão do lugar, da mídia e como ativar seu reconhecimento na comunidade brasileira.

⁷⁸ Do original: “**Patty**: *She wanted me to help her, but you know... nowadays is not that... time is money you know. So, it really has to be worth my time, I support a lot of events that I know are good, I support and help because I know what it takes, and people need its. [...] you know this girl wanted to have this ‘Buzio nights’.* And it is not about the fancy hotel, it is not about the beautiful flyer, is more than that. And it takes time to have more than that so ... it is about having a structure with the media, with the people, about showing people on every event that... you know, it will maybe be small but it is going to be fun it will grow and that’s it. It would take years, you know? I said ‘listen, let me do this, if you give me the place, if you help me with the place’ I did not want to pay rent. I kind of have a vision of people, ticket buyers. I need to cut corners where I can, so let’s keep it in a level. But I knew she needed to learn and I don’t have the time to teach. Best case, she would get pay back for everything and I took advantage of the place [...] I told her ‘I am gonna pack the house’ because the band works very well, plus my production and the name. I mean, it is about building the night. It was a great show and I know that is why she did not go back to do her Búzios because you cannot, after that you need to do the same or better!’” (Patty)

As cantoras também colaboram muito entre elas e com indivíduos de outras atividades. O evento que demonstrou isto foi o show de “*Brazilian women: a celebration*”, organizado por Katrina, no qual 11 mulheres de diversas áreas participaram juntas, cantando, lendo poesia, tocando música, dançando. Apesar de ter sido um evento com muita presença de público, elogiado e que teve várias apresentações, Katrina comentou sobre as dificuldades de trabalhar junto com essas mulheres, da resistência e dificuldade de começar o projeto. Resulta interessante que Katrina destaca “os encontros” nas cenas culturais com essas mulheres, há anos que elas circulam por espaços artísticos e que se reconhecem a partir disso.

Katrina: E outra coisa... há muitos anos, sempre

que eu encontro um certo grupo de mulheres. Eu sempre fico achando que gostaria de fazer alguma coisa com elas, com a comunidade! Então tipo... no ano passado, acho que fiz isso no ano passado, tirei uma fotografia junto com três mulheres que estão fazendo parte desse show já, e já mandei... já tinha mandado dois e-mails falando vamos fazer alguma coisa! “Vamos fazer alguma coisa?”. Mas elas nunca me deram muita pelota, não... então eu ... pensei a hora vai chegar, o tempo vai chegar eu... delas verem se elas estão aqui ou não. E acho que dessa vez aconteceu isso (Katrina)

A colaboração e tocar juntos é muito comum em outros shows de Katrina, com *Samba Association* e Forró L.A. Lembre-se aqui que Forró L.A. começou junto à galeria Tropicalia e as aulas de forró ministradas por Andressa. Como mencionei no capítulo 2, Katrina e Lucas são considerados parte da companhia Dançar Brasil, onde trabalham como músicos em alguns eventos. Apesar de, na atualidade, não trabalhar frequentemente com essa companhia, a trajetória de Mariano também começou desde muito jovem com Bela e Mateus. A parceria mais recente foi a de Alexander com Luz, desde o *Carnavalezco* em *Venice Beach*, que, segundo eles, foi uma experiência muito positiva e que favoreceu outros projetos conjuntos.

A primeira impressão que tive foi de uma colaboração positiva e profícua, que dependia dos tipos de evento e oportunidades que os contratados conseguiam gerar para colegas. O critério artístico predomina: é o tema do evento que define a parceria com artistas que tenham conhecimento. Nesse sentido, o *Brazilian Day* foi uma comemoração supostamente erigida sobre a colaboração sem lucro de vários grupos de samba, músicos e cantores. Por outro lado, é possível pensar que essa aparente falta de concorrência, ou para ser mais específica, falta de tensões em relação às oportunidades econômicas seja resultado da maneira pela qual o nicho foi estruturado ao longo do tempo. Como mencionei previamente, todas as cantoras que conheci são artistas de sucesso e, por meio das produtoras ou o uso dos *booking agents* como Katrina, elas insistem em sua capacidade de conseguir suas próprias oportunidades, destacando a capacidade de escolha.

O caso de Catalina, por exemplo, pode ajudar a explicar isto. Ela é cantora mais recente, porém com grande sucesso (em termos econômicos e pela nomeação ao Grammy). Ela entrou no nicho de bossa nova, que poderia ativar um conflito com Ana Grazzia e Samanta.

Catalina: mesma coisa que lá! E eu não gosto disso! Eu me recuso a perder meu tempo copiando! [*Risos*] tenho outras coisas pra fazer, você copiar alguém é baita aprendizado quando você é jovem, não mais! Já foi. Eu não quero perder meu tempo com um repertório e para agradar tem que fazer exatamente aquilo! (Catalina)

Porém a proposta musical é definida pela sua diferença com a bossa nova tradicional e pela sua capacidade de recusar essa oportunidade econômica. Ela menospreza aquilo que ela não faz e valoriza seu tempo investido, no passado como aprendizado, e no presente para se dedicar aquilo que ela gosta e que acha valioso.

4.5.1 As tensões no espaço do samba

As donas das companhias fizeram expressa referência a práticas desleais e a diferença entre o caráter profissional de cada companhia a partir das regras mencionadas no capítulo anterior. Para compreender melhor as construções valorativas e os conflitos em torno ao trabalho e o caráter profissional é interessante retomar alguns elementos relacionados à solidariedade étnica. Os conflitos não podem ser

contrapostos diretamente à solidariedade étnica, entendendo que presença dos primeiros é resultado da ausência da segunda. As formas de solidariedade devem ser compreendidas em contextos específicos (MARTES, 1999, p.187-191), acionadas em diferentes momentos da trajetória migratória e em nichos particulares (ASSIS, 2011, p. 295) que recompensam e reforçam práticas entendidas como profissionais, e punem outras, como impontualidade, falta de responsabilidade, relacionamentos inadequados, que podem alimentar imagens negativas dos brasileiros.

A construção de um profissionalismo e de uma ética do trabalho tem a ver com uma revalorização de atividades, ora domésticas e braçais (ASSIS, 2011; MARGOLIS, 2008), ora a sambista que se aproxima (perigosamente) da prostituta. A alteridade opera como um elemento que define identidades e valorações que são acionados em contextos diversos, como Maia (2007) demonstra no caso das dançarinas eróticas. Essa atividade é mencionada por algumas das mulheres como altamente lucrativa, ligada à bagagem cultural das brasileiras que gostam de dançar em espaços públicos. Porém, o mais interessante é a neutralização de aspectos negativos a partir do manejo do corpo e os limites dos clientes de encostar ou tocá-las em contraposição ao trabalho doméstico. Para muitas dançarinas, trata-se de um trabalho com qualquer outro.

É importante destacar aqui que, como no caso da faxina, analisada por Assis (2011), não se trata de um nicho de trabalho de brasileiros, senão uma atividade principalmente ocupada por mulheres brasileiras que, inseridas em um mercado segmentado por gênero, etnicidade, raça e imaginários (ASSIS, 2011, p. 291) exploram e negociam o estereótipo da mulher brasileira. Esse contexto é influenciado pelas experiências negativa de estigma e pelos obstáculos narrados no capítulo 3, mas, também por motivações e desejos de ganhar autonomia e realizar projetos pessoais. Nesse sentido, a concorrência e os conflitos não necessariamente anulam a solidariedade, senão que a operacionalizam a partir do reconhecimento de quem trabalha “seriamente”, de maneira responsável e “da mesma forma que eu”. Em vez de assumir a solidariedade étnica (LIGHT; GOLD, 2000) como um elemento que pode salientar o desenvolvimento um nicho econômico ao interior de um grupo imigrante⁷⁹ (MARTES, 2005),

⁷⁹ “Recursos étnicos têm origem nas características específicas de cada grupo, e incluem elementos tais como valores, conhecimentos, habilidades, informação, solidariedade e ética profissional. Eles permitem que o grupo étnico em geral, e

talvez seja mais proveitoso entender que a seleção de contratação e trabalho conjunto a partir da narrativa valorativa de profissionalismo é uma forma de reciprocidade que privilegia e reforça determinadas trajetórias e casos de pessoas percebidas como positivas, “é uma prova da capacidade empreendedora das imigrantes brasileiras” (ASSIS, 2011, p. 296).

Alguns entrevistados já haviam comentado sobre as tensões entre as sambistas, Katrina e Patty, utilizaram sua experiência pessoal, e músicos como Duda, Tiago e Lucas fizeram referência a shows e eventos nos quais eles presenciaram discussões ou problemas. Como mencionei anteriormente, a especificidade das valorações construídas em torno ao trabalho e o reconhecimento do trabalho “bom” segundo o contexto pode ser observado nas regras de conduta das sambistas antes, durante e após o show. Evitar receber dinheiro no corpo, não sair com clientes, evitar ser vulgar nos movimentos, não aceitar bebidas e chegar “bem vestidas” aos shows são elementos frequentemente mencionados.

Mariana: Aí a gente, quando cheguei lá [*uma festa de casamento*] a gente sentiu logo a negatividade das mulheres, nos olhando de cima pra baixo, e eu falo para as meninas “vai com vestido preto, chega legal, chega bem vestida, para mostrar que você é uma pessoa de respeito, não chega vestida como puta, porque eles vão falar “Ah está vestida como puta, vai dançar como puta, então é puta!” (Mariana)

Porém há outras questões mais relacionadas ao caráter de empreendedor das donas e, frequentemente, medidas pelo tempo. A dedicação ao ensaio do grupo e o treinamento das novas dançarinas, oferecer um show inovador, fantasias novas e bonitas são elementos sintetizados em um critério artístico das donas.

Jovana: Eu via aquilo brasileiras que nunca foram *performers*, bailarinas, que nem foram sambistas no Brasil e tem muito disso agora! Comparando meu grupo com outros, meu grupo ensaia todo

os empreendedores étnicos em particular, possam aproveitar oportunidades existentes no mercado, ao mesmo tempo que minimizam os riscos inerentes a cada iniciativa [...] Níveis elevados de capital social e solidariedade na comunidade imigrante trazem outros benefícios para a criação e consolidação das pequenas empresas étnicas.” (MARTES, 2004, p. 121)

mês, todo show é um show de verdade! Muitas brasileiras que estão dançando aí em outros grupos, elas não fazem isso porque elas amam a dança, ou o samba, estão fazendo isso para fazer festa, por um biquíni pra ganhar um dinheirinho, mas a motivação não é uma motivação... elas não são artistas mesmo! [...] não aguentei mais dançar nos grupos de samba, não aguentei mais não ver o profissionalismo dos shows! Eu quero mostra uma visão que é mais limpa, mais artística, não explorando sexo e vulgaridade. Então eu falo “se você vai descer, não desce com as pernas abertas! Põe a perna aqui, desce assim, fica mais *classy*” [...] Quando você vai pegar as pessoas para dançar, falo para minhas dançarinas, sempre tem um casal sempre vai na mulher primeiro! Nunca vai no homem, porque se for um casal, tem mulher que não vai gostar, faz *eye contact*, olha ela no olho. É uma coisa de respeito, até mesmo para mostrar que você é uma profissional, que é a parte do samba (Jovana)

Jovana se afastou dos grupos onde trabalhava antes pelo que ela chama falta de profissionalismo, vulgaridade, exploração da sensualidade e, principalmente, a falta de conhecimento sobre a dança. A motivação “das outras” é ganhar dinheiro, participar de festa e mostrar o corpo, o que Jovana entende como falta de critério artístico. Os ensaios frequentes, a preparação do show, o cuidado no uso de corpo e da maneira de interagir com o público definem seu grupo e, pela negativa, os outro. É importante destacar que, segundo ela, essas mulheres são brasileiras recém-chegadas que querem dançar sem saber, é um problema contemporâneo, que está “acontecendo agora”. Os mesmos aspectos são levantados por Anahi, principalmente as regras de comportamento e a maneira “correta” de interagir com casais.

Anahi: Quando contrato um show eu que falo isso pra eles... tem que ser assim, assado do jeito que deve ser, né? Eu sou flexível normalmente, mas certas coisas eu sou *strict*! Tipo, se estamos dançando numa festa de aniversário, e o aniversariante é homem, a primeira coisa que você pega para dançar é mulher, eu tenho uns *rules*, para evitar algumas coisas, não faz *eye contact* com homem. Num restaurante comendo e vem

uma mulher pegar seu homem para dançar, eu acho que tem que ser *respectful*, de me chamarem primeiro, de me chamarem junto! Então, certas coisas, eu, então estou *settling an example of how to be treated* (Anahi)

As regras de conduta aplicadas às dançarinas podem ser entendidas como formas de disciplinarização do corpo em termos da *hexis*⁸⁰ corporal bourdesiana. Retomo de Montagner (2006), a importância: (i) das lógicas de incorporação de formas corporais e posturas que, ao longo do tempo, são capazes de dar uma visão de conjunto, de grupo; e (ii) da lógica de classificação, que expressa construções valorativas e considera um espaço de manobra e manipulação. Para analisar o caso desde esta perspectiva, devemos compreender as interações simbólicas e sociais em um contexto determinado, “[...] carregado de significados e relações desiguais entre agentes portadores de diferentes capitais sociais” (MONTAGNER, 2006, p. 517).

Se pensarmos que o corpo legítimo como aquele socialmente aceito (BELELI, 2007) podemos entender sua formação por meio dessas duas lógicas (incorporação e classificação) a partir da interseccionalidade de gênero, raça, classe social, idade e divisão social de classe (MONTAGNER, 2006, p. 521). Em outras palavras, estas mulheres performatizam seu gênero (BUTLER, 1988) dançando samba, ancorando-se na imagem da mulher brasileira, ativando e evocando estéticas específicas (raça, curvas, formas específicas de comportamento como sorriso ou olhar). Apesar de se tratar de uma diferença operacionalizada em termos sexuais (PISCITELLI, 2007), não é qualquer mulher que está sendo performatizada, senão uma sobreposição de elementos imaginários e simbólicos que atribuem a essas mulheres condutas, apetites, atitudes e formas de ser.

Evitar formas específicas de comportamento faz parte da negociação do exótico e *sexy*, revelando uma hierarquização e preconceito do uso do corpo de outras profissionais, como as dançarinas eróticas e prostitutas (REINA et al., 2013). Ensinar a postura, “descer fechando a perna”, a distância física, o contato visual com a mulher e

⁸⁰ “[...] a hexis corporal fala imediatamente à motricidade, enquanto esquema postural que é ao mesmo tempo singular e sistemático, pois é solidário de todo um sistema de técnicas do corpo e de instrumentos, e carregado de uma miríade de significações e de valores sociais” (MONTAGNER, 2006, p. 519)

não com o homem (lógica de incorporação) expressa uma matriz de valores sociais que definem a mulher e o grupo como profissional e artístico. Nesse sentido, o uso do corpo de cada sambista de acordo com as regras contribui para a reputação da companhia (lógica de classificação) e, como expressam as entrevistadas, para a cultura brasileira. Assim, podemos entender que as regras de conduta são produto da toma de consciência por parte dessas mulheres de seu corpo e da sua condição social (BOURDIEU, 2006, p. 87)

Anahi também comenta sobre as “recém-chegadas” que tentam esse tipo de emprego, o que tem dois efeitos negativos simultâneos. Por um lado, pela maneira de agir durante um show, a dançarina estabelece um exemplo de como deve ser tratada, assim, as dançarinas que “não são profissionais” estabelecem e reforçam uma imagem negativa. Por outro lado, pela falta de experiência, cobram um preço menor, o que diminui o valor geral dos shows (esta é uma reclamação frequente de Mariana nos grupos de Facebook). Novamente aparece o critério artístico que classifica e diferencia as práticas e maneiras boas e más.

Magali: e você acha que esse pessoal que vem buscando emprego acha que pode? **Anahi:** é... **Magali:** você acha que prejudica a cultura brasileira? **Anahi:** sim, sim! E se vê muito disso em L.A. e o que acontece também, quando eu comecei... nós ganhávamos muito mais! Então vem gente nova, não sabe cobrar, então abaixa tudo pra gente! Assim... faz mais difícil, em vez de um ajudar a outro, é o contrário! [...] Onde eu estou profissionalmente agora, eu quero ser *proud* do que eu faço, porque a questão artística, eu vou fazer o que eu acredito! Não o que aí nesse negócio, isso não é arte. (Anahi)

Ana Maria reitera as regras de conduta, a proibição de receber dinheiro “no corpo” e menciona que o diferencial do seu grupo é principalmente harmonia, a boa comunicação e clima agradável que geralmente há entre as dançarinas. A diferença da sua proposta cultural é seu papel como líder e a autenticidade do produto oferecido por todas as dançarinas serem brasileiras. Para Ana Maria existem dois problemas centrais. Primeiramente, o fato de que companhias são comandadas por mulheres, o que causaria uma instabilidade por conta dos “hormônios” e das “emoções”. Segundo, a cópia de fantasias. Há um conflito particular entre Ana Maria e Joana, que a última exemplifica pela réplica de

fantasias que são sempre um diferencial de mercado. A promoção de fotos e vídeos na internet permite que “as outras” vejam as fantasias e copiem.

Ana Maria: Porque o que acontece aqui é que todos os grupos copiam coisas do Brasil, né? Depois eu decido fazer a mesma coisa, estou copiando você! Entende? Não faz o menor sentido isso, estou copiando o Brasil [...] Se você olhar na internet, vai ver todo drama acontecendo. Existe muita competição, muita! Porque todo mundo quer ganhar, todo mundo preocupado por ganhar. Eu entendo porque é mulher, e mulher tem suas complicações, que os hormônios da gente muda a gente a toda hora. Tem pessoas que nem são brasileiras me querendo dizer que eu estou copiando e eu falo: “Como assim? Você nem brasileira é e tá querendo me dizer que eu tô copiando você, como vai ser?”. Se alguma coisa está copiando é minha cultura, né?! (Ana Maria)

A cópia é considerada uma das práticas mais desleais de concorrência entre os grupos de samba, já que expressa a falta de criatividade e dedicação da dona em termos de tempo e da motivação de imprimir uma personalidade, uma singularidade ao grupo. Das donas de companhias que entrevistei, todas destacam a dedicação a seus grupos expressas em tempo de ensaios, oportunidades de trabalho, “cuidado das dançarinas” e inovação de fantasias. O caso de Joana se destacou por ter um grande inventário de fantasias, o que a levou a dançar cada vez menos. Ela, como todos os não brasileiros, estabelece diversos nexos com o Brasil para legitimar sua posição. As viagens, a importação de penas e biquínis e, principalmente, a participação nos carnavais de Rio de Janeiro são estratégias transnacionais destinadas a reforçar sua posição e investir no seu grupo. A publicação de fotos e vídeos destas participações no Brasil na internet é uma estratégia utilizada por todas as companhias e dançarinas. Além disso, cada temporada de carnaval é uma possibilidade de “trazer” músicas, novas fantasias e, de certa forma, atualizar sua brasilidade.

Pesquisando nas contas de Facebook do grupo de Ana Maria e Joana descobri que, a partir da primeira semana de março, Joana publicou fotos do seu grupo vestindo fantasias com luzes em

alguns shows e um *book* especial com as fantasias trazidas do último carnaval do Brasil. Estas fantasias chamaram muito a atenção já que tinha uma estrutura de luzes *led* nas chamadas “cabeças”, a estrutura de penas utilizada na cabeça, e nos “costeiros”. Uma semana depois, o site da companhia de Ana Maria publicou vídeos e fotos utilizando fantasias semelhantes, com luzes de cores diferentes. Este foi um tema de debate muito comentado nas páginas de Facebook e publicações pessoais com acusações de cópias e falta de originalidade. (Caderno de Campo n° 3: “*Primeira semana de Abril de 2016*”). Na festa organizada por Ariel Mundial, como uma das celebrações oficiais do Carnaval (06/02/2016), o grupo de Ana Maria se apresentou usando os maiôs confeccionados para um dos comerciais das Olimpíadas. Estas fantasias chamaram muito a atenção por cobrir completamente o corpo das dançarinas, em cores escuras como preto e vermelho inspirados, segundo Ana Maria, no frio da época em Los Angeles (Caderno de Campo n° 3. “*Brazilian Carnival 2016*”, 2/6/2016). Uma semana depois, Joana publicou um *book* de fotos no site oficial da sua companhia utilizando maiôs parecidos, o que gerou reclamações por parte das dançarinas da companhia de Ana Maria. Ao mesmo tempo, durante a entrevista com Mariana (19/04/2016) ela me comentou que tinha pensando no ano anterior neste tipo de fantasia, mas considerando a polêmica entre estes grupos, decidiu não utilizar (Caderno de entrevistas)

Mariana, que tem a companhia mais recente, funcionando em L.A. desde 2012, enfrenta constantes questionamentos por parte “das outras”, especialmente por meio da circulação de dançarinas entre as companhias, já que ela não consegue ainda segurar um grupo fixo grande. Comparada com as outras companhias, que têm grupos base de quatro ou cinco dançarinas exclusivas, Mariana trabalha somente com duas e subcontrata percursionistas e capoeiristas segundo os eventos.

Mariana: Às vezes você fica vendo um monte de coisa na tua frente, especialmente essa cópia barata que tem aqui! Como quem leva fofoca de

aqui, traz fofoca de lá. **Magali:** mas aí a disputa é porque? **Mariana:** todo mundo falava: “ah você não é dançarina, você começou a fazer samba igual as outras meninas, você fala como se fosse profissional, mas você é igual a todo mundo você começou a fazer quando viu que dava dinheiro!”. Uma das meninas veio falando: “Ah eles estão falando que você está se achando agora porque você está conectada com o Brasil”. Eu estou me achando? Eu estou me sentindo porque sou carioca! Sou verdadeira, não sou cópia barata! Eu sou gente que monta carnaval da maneira que o carnaval é! [...] Aí falei: “não meu amor, eu sou do Brasil do Rio de Janeiro!”. (Mariana)

Mariana apela ao regionalismo, ela é brasileira, mas, sobretudo, é do Rio de Janeiro o que sugere uma familiaridade e propriedade da cultura que ela explicitamente diferencia de outros lugares do Brasil (como paulistanas e mineiras). A falta de experiência e o oportunismo também aparecem no seu discurso e a referência das recém-chegadas que buscam somente ganhar dinheiro. Quero destacar aqui que Mariana talvez seja a única “recém-chegada” que conheci durante meu trabalho de campo, sendo que se mudou a L.A. aproximadamente uns cinco anos antes e estabeleceu sua companhia desde 2012. Porém, ela apela para o fato de que já tinha uma companhia em Flórida e, destaca principalmente sua trajetória e envolvimento com o carnaval no Rio de Janeiro. Mariana se sentiu julgada como “recém-chegada” e, tentando me demonstrar suas credenciais, também mobiliza a espécie de critério contra os “recém-chegados”, que não teriam conhecimento, que não saberiam de carnaval e de fazer negócios. Explora assim o principal diferenciação com seu caso.

A maneira como os “recém-chegados” são vistos lembra claramente o ensaio de “Estabelecidos e *Outsiders*” de Norbert Elias (2000) e o trabalho de Beserra (2005) e de Sales (1999). Por um lado, é possível observar que aqueles que moram em Los Angeles há mais tempo e possuem uma trajetória no nicho específico fazem dos “recém-chegados” um grupo homogêneo – “juntavam todos num mesmo saco” (ELIAS, SCOTSON 2000, p. 20) – tendo-se que eles são definidos em termos de alteridade. O grupo dos estabelecidos, caracterizados de maneira virtuosa, confiável, profissional, define aos “de fora”, os “recém-chegados” a partir de características inferiores. Expressões como são “aproveitadores”, “não conhecem o *business*”, “não sabem nada de

samba ou carnaval”, “só começam a tocar quando chegam”, são predicados que constroem e definem a um grupo de pessoas (ALEXANDER, 2006) com as quais ninguém trabalha e que, quando perguntava, ninguém me indicava pessoalmente.

Lembrei da pesquisa de Sales (1999) sobre o mito do roceiro. Seus entrevistados falavam de brasileiros ignorantes, pouco cosmopolitas e que vêm da roça. Esses brasileiros eram situados em função da alteridade, de aquilo que os que falavam sobre eles não eram, contribuindo com a ideia de povo trabalhador. Porém, assim como no meu caso, Sales não conseguiu entrevistar a esses “outros”. No caso específico de Mariana, ela se apropria dos termos e critérios valorativos dos estabelecidos (BESERRA, 2005) e os utiliza para descrever aqueles que, como ela chegaram há pouco tempo, mas que carecem do conhecimento e experiência que ela, sim, afirma ter. A fofoca depreciativa (ELIAS, SCOTSON, 2000) aparece constante no caso de Mariana, como um veículo de informações e identificações e de grande peso em relação às oportunidades laborais que dependem de contato social.

4.5.2 Disputas em torno a autenticidade e autoridade: sobre a raça e a nacionalidade

Nesta seção examinarei em detalhe os questionamentos gerados pela origem nacional, pela raça e pelo conhecimento sobre a atividade desenvolvida. Geralmente tais questionamentos são considerados como experiências negativas que explicitam diferenças e critérios de autoridade e legitimidade que não podem ser negociados. Para um não brasileiro branco ou uma mulher sambista, sem a estética esperada (e comoditizada) para a atividade, o acesso a algumas atividades e nichos pode significar negociações específicas. Tratando-se de um mercado que reforça determinados aspectos físicos, estéticos e comportamentais, que explicam o fato de Jovana pintar sua pele o seu cabelo, assim como situações de abuso e preferências de contratação de homens negros, no caso da capoeira e das baterias. A divisão de atividades, e do acesso e sucesso nelas, responde, em grande parte, à correspondência com imagens que circulam transnacionalmente e que contribuem à sensualização e exotização de determinadas estéticas.

No caso dos não brasileiros, é muito comum que se valorizem as formas de aprendizado de música ou dança, as viagens e tempo passado no Brasil, além das credenciais universitárias. Tentarei demonstrar que,

muitos dos questionamentos em relação à origem nacional em termos de autenticidade, na realidade, respondem principalmente à raça. Como é o caso de Alexander, Luz e Bela, tentarei demonstrar como esses questionamentos são levados ao plano individual, expressando o aprendizado, as experiências vividas e a ligação com o Candomblé em chave subjetiva.

O primeiro ponto que me interessava analisar eram as dinâmicas raciais no interior do âmbito das atividades afro-brasileiras. Durante minhas participações em aulas e desfiles, percebi uma predominância de mulheres ensinando e fazendo aulas e o fato de que, em alguns espaços, a maioria dos estudantes eram afrodescendentes e, em outros, pessoas brancas. Perguntei-me se existiria um interesse especial por pessoas ligadas a grupos ou associações afro-americanos⁸¹.

Outra questão que me chamou a atenção foi a composição racial. O grupo estava constituído por várias pessoas negras e algumas brancas, as pessoas negras vestiam e usavam diversos elementos estéticos étnicos, principalmente o cabelo. Muitas têm *black power*, *dreads*, tranças, tranças com fitas de cores. Considerando que foi pedido para todo mundo levar saias e a roupa que normalmente se veste nesses eventos, a vestimenta não funcionou como um elemento divisório étnico, senão mais como um elemento que mostrava quem é aluno frequente e quem não (pela posse do vestuário) (Caderno de Campo nº 2: “*Xango and Oya Festival*”, 13/12/2015)

Dos sujeitos envolvidos nas atividades afro-brasileiras, Sarah (estadunidense que morou no Brasil por dois anos), Santo (brasileiro, que mora nos EUA há 28 anos) e Ramona (brasileira, que mora nos EUA há 25 anos) se auto definem como negros, segundo o paradigma racial do Brasil. Sarah me explica que, apesar de que em Salvador ela

⁸¹ Dentro do público de alunos regulares da aula há uma clara predominância de pessoas de raça negra, exceto alguns brancos, que também estão relacionados a estudos e atividades de comunidades afro nos Estados Unidos, como museus, centros etc. Alguns deles entendem português e ajudam a traduzir. (Caderno de Campo nº 1: “*Zé Ricardo L.A. Residency. Orixás Dance*” 09/08/2015 - 13/09/2015)

era chamada de morena (não de mulata pela sua magreza), em Los Angeles ela se considera *light-black skin*, me explicando que a identidade negra nos Estados Unidos é, também, um posicionamento político.

Magali: alguma vez aconteceu... de algumas pessoas te questionarem porque você não é brasileira? **Sarah:** eu acho que tem pessoas que definitivamente falam isso nas minhas costas, as pessoas não falam isso pra mim. Tenho certeza que há pessoas que falaram isso antes tipo “sabe? Ela não é brasileira” ou coisa assim, mas o que eu teria falado pra isso é sabe eu comecei a fazer isso porque Santo me disse: “Sarah, você só tem que mostrar para as pessoas o que você sabe” ou alguém me disse “Sarah você poderia me ensinar isso?”. Eu nunca fui de me impor e falar “eu vou ensinar isto” e isso é uma coisa que me ajuda de maneira geral nas minhas aulas, eu nunca disse que sou a dona do conhecimento! As pessoas que falam assim é porque pensam assim, quando precisam contratar alguém pra dançar em um show acabam me contratando. [...] Meu trabalho mostrou e mostra que eu tenho um certo conhecimento [...] há pessoas que tem essa ideia na cabeça “Eu estudo só de brasileiros porque isso é autêntico. Porque estudei com esta pessoa significa que sei o que estou fazendo”. Tipo “esta pessoa vai me fazer brasileira”. Ninguém vai te fazer brasileiro, você é quem você é (Sarah. Em inglês no original⁸²)

⁸² Do original: **Magali:** *did ever happen to you... people questioning you because you are not Brazilian?* **Sarah:** *I think people say it definitely behind my back, people don't say that kind of things to me. I think just, I am sure people have said that before like 'you know she is not Brazilian' or whatever, but what would I have to say to that is...you know, I came into this kind of stuff because Santo was 'Sarah just show people what you know' or somebody came into this saying 'Sarah can you show me this?'. I have never stepped into this saying: 'I am gonna be teaching this!' and I think is something that kind of help me in my classes and in general, I have never claimed to be the owner of any knowledge! People who talk like that are just who cares! When, if you need someone to dance in a show they are gonna hire me! [...] my work has showed I have a certain amount of knowledge anyway [...] you have certain people who have a*

A entrevista com Sarah me demonstrou que os estadunidenses inseridos nas atividades culturais brasileiras enfrentam com frequência preconceito por parte do público e questionamentos sobre a autenticidade do conhecimento por parte de brasileiros nativos. Em parte, Sarah acredita que a sua aparência muitas vezes contribui à sua capacidade de se posicionar no mercado cultural brasileiro. Ela reconhece que, para mulheres que “se veem como ela” (mexendo com seu cabelo crespo e passando a mão sobre a pele) é mais fácil entrar em espaços como o samba. A questão central é o questionamento pela sua origem nacional, que leva a uma afirmação da trajetória e afirmação por agentes autorizados, como Santo (ver capítulo 2) e a qualidade do seu trabalho fala por ela. Há uma renúncia à pretensão de ser um agente consagrado (“eu nunca busquei”) ou de “virar” brasileira.

Alexander: então eu tive a mesma experiência [*quando conversamos sobre não sermos brasileiros*], mas também exatamente o contrário. E isto é desde o começo, porque há algumas pessoas que sempre estão falando mal de mim e de meu grupo, tentando destruí-lo. Falando coisas horríveis tipo “este cara, este alemão tratando de fazer coisas brasileiras que não lhe pertencem”, sabe? Tipo “não é autêntico”. Mas, eu não busco capitalizar a cultura, estou apreciando-a. mas, eu conheço muitos brasileiros que vem que eu coloco meu coração em isto e me dão apoio. Estas pessoas são incríveis, tenho muitos amigos do Brasil, dançarinos e percursionistas, eles me deram muito apoio desde o começo. Se não fosse por eles só seria aquilo “aa nada a ver este gringo o que está fazendo?” provavelmente não teria tocado em frente. Eu encontro isso aqui e no Brasil. já aconteceu de falarem “isto é nosso, não mexa nisto” [...] **Magali:** é por ciúme? Ou por causa das oportunidades de trabalho? **Alexander:** as duas coisas! Há percursionistas que acham que

concept in their head that ‘I study from a Brazilian person only then that makes me authentic. Since I studied with this person, that means I know what I’m doing.’ Like ‘this persona is gonna make me Brazilian’. Nobody is gonna make you Brazilian, you are just who you are!“(Sarah)

eu estou tirando trabalho deles porque eu estou realmente muito demandado (Alexander. Em inglês no original)⁸³

Alexander (que se define como branco e que migrou a EUA quando criança) também se sente desafiado pelo fato de não ser brasileiro e pelo sucesso da sua bateria. Apesar dele comentar sobre problemas raciais de maneira geral nos Estados Unidos e em Los Angeles como um lugar especialmente problemático⁸⁴, na sua narrativa a raça não é considerada um obstáculo, nem para os brasileiros nem para os não brasileiros. Ele reconhece o peso e a influência de ideias sobre os brasileiros, que potencializa as oportunidades de homens negros na capoeira. Porém, para Alexander, o maior questionamento é em relação à origem nacional, que surge como uma tensão em função das oportunidades econômicas e em disputas de quem “deveria” estar explorando a música brasileira e quem não. Alexander compartilha

⁸³ Do original: “**Alexander:** *So I had the same exact experience [when I talk about discrimination for not being Brazilian] but I also had the exact opposite experience. And this is something that from the beginning, because a few people who are always talking bad about me and my group and trying to destroy it. And saying horrible things like ‘this guy, this German guy trying to do Brazilian things and it is any of his business’ you know, ‘it is not authentic’, but I try not to capitalize the culture, I am appreciating it. But I also have a lot of Brazilians that see how much I am putting my heart into this and they are so supportive. And these people are amazing, I have a lot of friends from Brazil, they are dancers and drummers, they give me so much support from the beginning, and if they weren’t there and it would be only, you know ‘ho this gringo has no business doing this’ probably I wouldn’t have keep doing it. And I come across that here and in Brazil. It would happen that ‘this is our thing, don’t do it’ [...] Magali: Is it over jealousy? Or about economic opportunities? Alexander: I think it is both! There are other drummers that might think I am taking jobs from them because I am indeed very busy.*” (Alexander)

⁸⁴ Um dos momentos de maior tensão social em Los Angeles foram as chamadas *riots*, protestos de violência, vandalismo, incêndio e destruição de lojas e casas. Essas manifestações públicas foram provocadas pela transmissão pública de uma filmagem na qual quatro policiais de Los Angeles bateram em um estadunidense negro chamado Rodney King em março de 1991. Uma testemunha gravou o acontecido e enviou para os meios de comunicação. Esse episódio colocou novamente em cena a violência policial contra pessoas negras e latino-americanas e, especialmente o tratamento desigual por parte da polícia. Assim, 1992 foi um ano marcado pela ocupação do espaço público de marchas, protestos, vandalismo e violência.

comigo sua trajetória musical que começou em SambaLÁ (ver capítulo 2), seus estudos gerais e acadêmicos e seu trabalho com Tiago na rádio como elementos que o autorizam a ter sua bateria. Assim como Sarah, Alexander insiste no apoio recebido por figuras autorizadas, como Jovana e Ivan, que funciona como reconhecimento e aprovação de que aquilo que ele faz.

Alexander: havia uma escola de samba em Los Angeles chamada SambaLÁ, mas eles, eles se mudaram. Eu comecei a apreender com eles, eles fazem samba do tipo *Rio Style*. Toquei com eles durante muitos anos, aprendi todos os instrumentos *Rio Style*. Depois conheci um cara que era professor na UCLA e me ensinou o estilo da Bahia, samba reggae, Axé e comecei a fazer aulas com ele e aprender tudo sobre Olodum, Ilê Aiyê, Timbalada [Samba da Esperança foi fundada] e continuou crescendo. Aí fui para o Brasil e estudei com caras de Monobloco na Bahia e depois com outros caras da Mangueira no Rio e estudei com o diretor de Ilê Aiyê o ano retrasado, conseguimos participar no carnaval em Salvador. Eu planejei, tinha um projeto na Bahia chamado Tambores do Mundo dirigido por este cara de Ilê Aiyê e eles convidam “gringos” de todas partes do mundo para que possam participar porque você sabe... Ilê Aiyê são na maioria pessoas negras, mas Tambores do Mundo é uma oportunidade para qualquer pessoa ir e aprender seus ritmos. Outras três pessoas de Samba da Esperança e eu, nós fomos no último carnaval e ficamos na Bahia por duas semanas e meia. A gente ficou com eles, estudando com eles, tocando com eles, fazendo o carnaval e a festa de Iemanjá. Essa foi realmente uma grand experiência [...] bom eu conheci alguns dos caras de Ilê Aiyê de quando eles estiveram aqui, foram eles que me contaram tudo sobre o projeto Tambores do Mundo, e a gente continuou se falando pelo Facebook e sabe quando eles vieram pela *University from Central Califórnia* trouxe eles ao departamento de etnomusicologia e enquanto eles estavam aqui teve gente que os

contatou para dar o workshop. (Alexander. Em inglês no original⁸⁵)

Mariano se coloca a partir do perfil da organização do Projeto L.A. que se identifica como “a cara da Bahia”; segundo Mariano, eles representam e reproduzem fielmente a herança africana naquele estado. A base do samba *reggae* serve como a síntese de um movimento musical e político da reivindicação da África na Bahia, ao que ele se refere como *beleza negra*. Com esse termo ele define sua prática artística contrária à apropriação cultural dos brancos, à nudez das mulheres no samba e a imagem do carnaval do Rio como ícone cultural do Brasil (segundo ele foi uma festa inventada por e para estadunidenses e europeus).

Destacando o amplo reconhecimento da cultura afro-baiana a nível nacional e internacional, Sansone (2004, p.94) explica esse processo como disputas e conflitos que redefinem símbolos, palavras, práticas e significados em íntima relação com raízes africanas. Apesar de que as narrativas sejam articuladas em termos de pureza (SANSI, 2007), trata-se de um processo altamente sincrético atravessado por influências globais e a comoditização de elementos simbólicos e

⁸⁵ Do original: “**Alexander:** *well there used to be a samba school in Los Angeles, called SambaLá but they, they moved, I started learning with them, they do like Rio Style samba. I played with that group for many years, and I learned all the instruments, Rio Style. Then I met a guy, who is a teacher at UCLA and he taught Bahia Style, samba reggae, Axé and I started taking lessons from him, and learn all about Olodum, Ilê Aiyê, Timbalada [...] And then just kept growing. Then I went to Brazil and I studied with the guys from Monobloco in Bahia, and then with the guys from Mangueira in Rio and I studied with the director of Ilê Aiyê last year, we got to participate in the Carnival in Salvador. I planned out, there was a project in Bahia called Tambores do mundo directed by this guy from Ilê Aiyê and they invite gringos from all over the world to come and participate because you know... Ilê Aiyê is most for black people but Tambores do Mundo is a chance for anyone to go there and to learn the rhythms. Three other people from Samba da Esperança and me, we went last carnival and we stayed in Bahia for two and a half weeks. We stayed with them, studying with them, playing with them, doing carnival and festa de lemanjá. That was a really great experience [...] Well I met some of the guys from Ilê Aiyê from when they were here, they told me about the project Tambores do Mundo, then we continued talking on facebook and you know they came here with a, a university from central California brought them for the ethnomusicology department, and while they were here some people contacted him to give this workshops” (Alexander)*

produções culturais, musicais e religiosas (SANSONE, 1999). Dentre tais aspectos, a estética do corpo negro e, principalmente, o cabelo⁸⁶ articulam a reivindicação de imagens e espaços por parte de movimentos feministas e negros, uma inversão do estereótipo da beleza da mulher branca como produto de relações raciais do Brasil. Segundo Pinho (2002, p.6) a beleza negra surge como “re-invenção diacrítica da corporalidade afrodescendente configura-se como expressão da agência afrodescendente no teatro de operações marcado pelo conflito racial em Salvador”. Talvez uma das referências mais expressivas disto é o concurso Beleza Negra de Ilê-Aiyê⁸⁷ que busca questionar os significados de feiura e primitivismo associadas à raça negra e coloca a centralidade da mulher negra como uma imagem que corporifica uma afirmação identitária.

A trajetória de Mariano no Brasil, e sua inspiração para desenvolver o Projeto L.A, estão altamente influenciados pelas narrativas de Ilê Aiyê e o discurso de beleza negra como formas de reivindicação e rearticulação da descendência africana. Ele entende que a produção cultural das populações negras no Brasil, e nos Estados Unidos, só passam a formar parte do mercado cultural quando são apresentadas por pessoas de raça brancas. A identificação racial de Mariano como negro ganha centralidade que, por meio da música e seu aprendizado no Brasil, o conecta com este processo de reivindicação identitária. Desde seu discurso, os trabalhos de muitos estadunidenses com os quais ele compartilha a cena cultural são definidos como apropriação cultural⁸⁸.

⁸⁶ “Conforme coloca Kobena Mercer, o cabelo pode ser considerado um ‘*ethnic signifier*’ porque apresenta características de visibilidade e maleabilidade que o tornam material excepcional para codificação e reversão de significados, desse modo o cabelo negro, ou da negra em Salvador testemunhou a construção política de uma identidade visual moderna e afrocentrada” (PINHO, 2002, p. 16)

⁸⁷ “O grupo carnavalesco Ilê Aiyê [...] foi o inspirador da africanização do carnaval da Bahia e do movimento cultural negro desde o final dos anos 70. O grupo, diz-se, encarna a mais pura tradição africana da Bahia e, nos termos da sua história oficial, ‘sai’ de um terreiro de candomblé, como os mais antigos *afoxés*” (AGIER, 2001, p.14)

⁸⁸ Apropriação cultural é um termo que circula amplamente nos discursos étnicos e raciais nos Estados Unidos, especialmente em associações e grupos. A definição do dicionário de Cambridge se refere à situação em que uma pessoa utiliza elementos de uma cultura que não lhe pertence, no sentido de que não foi

Mariano: A gente não está fazendo, está junto com o Ariel Del Mundo fazendo o *Hollywood Carnival Association* (fazendo referência ao carnaval micareta de junho). É um evento cultural que busca é juntar as culturas Afro. Tem outra coisa que o consulado, sim, ajuda. **Magali:** tem aquela história da cidade irmã de Salvador **Mariano:** olha melhor deixar quieto isso aí! [Risos] Isso aí é status, isso ai é Bela, está na máfia aí, isso é aí máfia. Essa porra de comitê não serve para nada, nunca deu uma força para o Projeto, que é a cara da Bahia. Isso é para o grupo dela, para pegar um *grant*, um dinheiro. Então as duas mulheres que controlam isso são as duas brancas, não sabe nada... judia, não sabe porra nada. Olha Magali, a gente está morando em que país? Aqui é status, é a pessoa que você conhece. É isso aí [...]. (Mariano)

Por uma parte me surpreenderam seus comentários sobre Bela e Dançar Brasil, porque foi ali que ele começou seu aprendizado em música e percussão, viajando para Bahia com eles e tocando nas aulas e shows da companhia. Na sua trajetória, o ponto de inflexão parece ser sua viagem para Bahia onde conheceu o Mestre King, Olodum e Carlinhos Brown. Para Mariano, esse contato e trabalho junto a essas pessoas afirmam sua identidade racial e consagram seu conhecimento e motivação para tocar e comandar o Projeto L.A. Ele entende e me explica as divisões raciais é a partir de dominação, discriminação e principalmente apropriação cultural; afirma que toda a cultural vem da África e, por extensão, pertence aos afrodescendentes (blues, jazz, hip-hop, samba, samba reggae) sendo apropriado pelos brancos.

Tal fato também acontece no trânsito do Brasil para os Estados Unidos e na comoditização das danças afro-brasileiras. Ele desacredita de Bela e Luz por serem brancas e, no caso especial de Bela, apesar de

criado nela, sem demonstrar que entende ou respeita essa cultura (<http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/cultural-appropriation>). Uma discussão mais ampla diz respeito a obras de arte, retribuição monetária, o pertencimento de um indivíduo à cultura que está utilizando, assim como a noção de respeito. Uma obra de referência neste âmbito é o livro “*Cultural Appropriation and the arts*” de James O. Young (2008) que, de maneira inovadora, questiona a neutralidade do termo apropriação em processos históricos de colonização.

ser iniciada no Candomblé, é abertamente judia. Para Mariano isso é uma questão central, ele me conta que é iniciado no Candomblé e praticou durante muitos anos Umbanda. Ele me explica que, nessas religiões, a música é o elemento principal, é o que permite que o Orixá ou o Caboclo desçam, é o que inicia uma roda ou uma cerimônia. Por isso quem toca a música, como ele, deve tocar com a alma, com o espírito, com sentimento.

Mariano: Vou te falar uma coisa o Duda é introvertido e ele tem esta perspectiva de cultura mais de um... desde uma perspectiva branca, é *cultural appropriation* comparada comigo. O que eu faço é africano, eu não deixo essa besteira branca de *cultural appropriation* mexer com o que eu faço. A gente é amigo, nossas famílias se conhecem, conheço ele há muito tempo, mas o que eu vejo dele é isso. É porque também ele toca para um público diferente do público para o qual eu toco. *Samba Association* é mais sobre status que sobre música, ele tem outra perspectiva. Mas não adianta não, meu irmão, quando você está no palco tocando, você pode ir para UCLA, CalArts o que for, mas na hora que você está no palco e não toca? Que é isso rapaz. Não tem aquele sentimento, pai! (Mariano)

Achei importante aqui contrastar a narrativa de Mariano, que se identifica com Ilê-Aiyê e expressa a importância do sentimento na música, e o caso de Ramona, como uma mulher negra brasileira que foi uma das primeiras em cantar com Ilê-Aiyê no começo dos anos 1980. Ramona era uma jovem cantora construindo sua carreira cantando principalmente em bailes de carnavais. E foi contratada para cantar com Ilê-Aiyê com 21 anos.

Ramona: eu fiquei no Ilê um ano, porque eu não concordei [...] eu não acreditava que para você estar no Ilê você tinha que ser negra, para você sair e manter suas raízes. Todo mundo tem um pé na África! Na África negra! Deixou de ser branco, já é negro! Mas para Ilê não era assim [...] você tem que ser negro, negro. Hoje a coisa está mais relaxada, mas estou falando de 82'. Que história essa! Eu sou negra mas, eles saem com todas as loiras, entendeu? Cê não vai procurar para ser sua

namorada uma neguinha! Não! Então o cordão chegava a ficar cheio de estrangeiros, e os negros? E eu falava “alguma coisa está errada aqui!”, entendeu? Eu não tenho problema com mistura, miscigenação e aceitar as pessoas, mas você bota um cordão onde aqui dentro só negro [...]. No Ilê naquela época, os homens receberam para cantar no carnaval 20mil sei lá que era, naquela época, e eu recebi 5mil. A diferença era muita, aí eu saí. Todo mundo fazia de tudo para entrar no Ilê, mas eles não me respeitavam (Ramona)

Ramona relaciona sua experiência negativa com a diferença de dinheiro pago a homens e mulheres e a desconformidade com a segregação racial. Ilê-Aiyê é um grupo reconhecido pela sua proposta de um carnaval negro e de buscar inverter simbolicamente as relações raciais priorizando pessoas de raça negra dentro do cordão do bloco. Ramona me explica que ela não concordava com essa segregação, que ela é a favor da mistura, mas também comenta como os membros do grupo saíam e namoravam mulheres brancas, colocando em uma hierarquia inferior as mulheres negras. Nesse contexto, a mulher branca aparece como mais desejada, e as práticas dos homens de Ilê-Aiyê resulta contraditória à narrativa de reivindicação das pessoas negras e da divisão racial.

Segundo Mariano, no caso de Duda e sua banda, a raça é um fator mais importante que a nacionalidade (lembrando que Duda é brasileiro, branco e teve uma formação acadêmica em música). As bandas buscam públicos diferentes, sendo que *Samba Association* está orientada pelo status e não pelo sentimento e as origens africanas da música. A diferença central é, novamente, o sentimento na hora de tocar, a vivência no palco. Estas afirmações contrastam com o critério de Duda, mais preocupado pela produção música “de qualidade”, um repertório estudado e pesquisado e o resgate de histórias políticas e culturais por trás do samba. Para Duda, o diferencial é o conhecimento sobre a música, o trabalho e a dedicação, rejeitando todo tipo de vantagem de um indivíduo pelo seu pertencimento nacional ou racial.

Magali: essa atitude você vê mais nos músicos brasileiros que querem se inserir na cena buscando trabalho ou americanos? **Duda:** tem de todos os lados, acho que o problema com a música brasileira aqui, e em qualquer lugar que eu ouvi já falar muito, é que o brasileiro, por ser brasileiro

ele se sente mais *entitled* a ser o autêntico, mesmo não tocando [...] O Mitchel que é americano, ele é um fera, quando ele toca cavaco, violão de sete pode ser qualquer brasileiro fera de uma roda de samba, de choro do Brasil [...] Às vezes chega um brasileiro, o cara chegou aqui, está morando uns anos, comprou um pandeiro, começa a tocar, vai nas rodas. O cara pode ser até bom, mas não quer dizer que ele é o cara, só porque ele é brasileiro. Ele não tem mais autenticidade que o Mitchel, que toca pra caramba. Então, tem esse lado, já vi muito disso, gente que se acha, não se como se fala em português... *entitlement!* De ser o cara. Mas essa coisa da tradição não é uma coisa que vem no teu DNA você tem que aprender, só porque você é brasileiro você vai ter uma manha. Muitas pessoas falam: “Tá no sangue”, isso não existe, cara! (Duda)

É instigante pensar porque o principal embate de Mariano é uma banda de samba em termos de apropriação cultural e não estilos como o bossa nova, mais diretamente conectado com camadas médias e altas do Rio de Janeiro. Uma possível explicação é que o samba aparece conectado com um passado africano que foi perdendo-se no processo de comoditização e circulação internacional. Assim, para Mariano a raça é um fator mais importante que a origem nacional, o fato de Duda ser branco define a apropriação cultural e se associa com a noção de status, a comparação do sentimento, da conexão íntima e poderosa com a música no caso do batuque e samba *reggae*. Duda também se manifesta sobre este debate, ao final de contas estes agentes compartilham as cenas culturais. Duda reforça sua trajetória, a extensa formação acadêmica em música e experiência em produção musical. Ele não mobiliza sua própria origem nacional como vantagem étnica, nem uma relação sentimental a través da sua família no contexto da migração como criança.

Dentro da narrativa de Duda, o samba se desprende da matriz africana no Brasil a partir de um movimento de regeneração no Rio de Janeiro, ele percebeu durante sua pesquisa no doutorado. Segundo ele, o samba hoje é uma “coisa global”, está sendo produzida em diversos lugares do mundo por pessoas que não sabem uma palavra de português. Em outras palavras, o samba está dissociado de todo ponto geográfico ou nacional o que transfere ao músico ou artista. Ele neutraliza, assim,

por um lado reivindicações relacionadas à origem nacional (que no seu caso resultaria complicado de mobilizar, já que ele morou somente alguns anos de criança no Brasil) e racial (considerando que ele é branco e nasceu nos Estados Unidos).

Duda: meu grupo tem um monte de americano, que tocam muito bem! Isso também é importante para mim, sendo um grupo de Los Angeles, ter músicos que são bons, para mim eles tocam muito melhor que muito brasileiro! E eu uso esses músicos por causa do talento deles. Não porque é americano que não vou tentar tocar música brasileira e acabou! Não! [*os shows de samba e festas brasileiras são*] aquela coisa ... caricata. As pessoas acostumam a apelar muito para esse lado da cultura brasileira, eles fazem uma apresentação caricata demais para atrair um público que tem um nível bem simples da cultura brasileira [...] E eu já fui crítico dessas coisas, hoje tento ser menos, não estou nem aí, cada um faz o que quer. [...] Mas, assim, fico um pouco assim, pô eu tento fazer um trabalho tão trabalhado e as pessoas não dão muita bola. Então, às vezes, tenho um pouco de receio [...] Mas estou falando dos caras que produzem os eventos, eles acho incrível! Porra eles não chamam bandas que existem há muito tempo, não sei como que ninguém chamou a *Samba Association* para tocar num *Brazilian Day*. Nunca! (Duda)

Duda sente obstáculos em se conectar com o público brasileiro, que busca um tipo de festa que reproduza aquilo que eles tinham no Brasil e não aprender sobre samba como os estadunidenses. A ideia dos “eventos caricatos” se refere a comemorações que exacerbam símbolos e músicas brasileiras, buscando acalmar a nostalgia, nas suas palavras “os brasileiros querem ouvir aquelas músicas que eles já conheciam no Brasil”. Assim, *Samba Association* e Forró L.A. têm uma visibilidade maior em círculos não brasileiros que são melhor pagos e considerados mais eruditos, porém distantes da maioria da população brasileira na cidade.

Lucas foi o segundo não brasileiro a comentar sobre a apropriação cultural e os desafios de trabalhar em uma atividade cultural

“alheia”, o que limita, de certa forma algumas oportunidades econômicas.

Lucas: talvez tenha a ver com isso, tipo uma oportunidade grande, um show corporativo. Talvez eu não seja chamado porque não pareço brasileiro, isso não me importa! Porque sabe? Se tem um show corporativo grande e alguém vai e representa o Brasil, se há brasileiros que tocam música tão bem quanto eu ótimo! Que seja escolhido! Há brasileiros que se ganharam esse lugar muito mais que eu, então realmente não me importo. Mas, geralmente não me sinto afetado, muita gente me chama porque sabem o que eu faço e eles não se importam. Acho que ajuda o fato do Brasil ser tão diverso, eu posso se brasileiro, eu tenho a mesma aparência de outras pessoas que são brasileiras, sabe? Não é que eu estou fazendo percussão *ewe* que é de Gana, não há maneira que eu passe por ganes! Ainda que eu toque, ainda que eu estude com mestres em Gana por vinte anos e aprenda o swing deles, e sinta e estude, e conheça a história, isso serial ótimo, mas eu não sou negro! Não sou ganes então... não tem como fingir isso. Mas, como o Brasil é tão diverso, tão misturado acho que não sou tão afetado. (Lucas. Em inglês no original⁸⁹)

⁸⁹ Do original: “**Lucas:** *it might be some of that, like in a big... like really large corporate gig, I might not be called because I don't look Brazilian, it doesn't bother me that much! Because you know if there is a big corporate gig and someone goes there and represents Brazil and there is Brazilians who play music just as good as I do yeah! Go with him! They are Brazilian, they earn this spot more than I have, so it doesn't really bother me, but for the most part it doesn't really affects me, hum people call me cause they know what I do, and they usually don't care. I think it helps that Brazil is so diverse I could be Brazilian, I look like other people who are Brazilian, you know is not like if I am doing ewe drumming from Ghana there is no way I could blend in! even if I play, even if I study with masters in Ghana and for twenty years and pick up on their swing and feel and I could study and know about the history that is great but I am not black! I am not Ghanaian so... there is not faking that. But since Brazil is so diverse, so mixed so I don't believe it affects me that much.*” (Lucas)

Lucas define algumas expressões culturais, como a percussão ganesa, como alheias para explicar seu aprendizado e relação com a música brasileira especialmente por meio da sua viagem e estada no Brasil. Cultura e raça ficam entrelaçadas na sua fala. Primeiramente, ele diz que acontece de não ser chamado para alguns trabalhos por não “parecer” brasileiro, apesar do fato de que a diversidade racial do Brasil lhe permitiria “passar” por brasileiro. Na sequência, ele me explica o caso da música ganesa e a impossibilidade de “passar por ganês”. O ganês é necessariamente negro, então, para ele, nem o talento, conhecimento ou tempo de estudo pode chegar a compensar a diferença racial. Lucas entende as oportunidades econômicas a partir de quem toca melhor, por isso, se um brasileiro é escolhido e sua música é tão boa quanto ele, merece a oportunidade.

Segundo Lucas, a maneira pela qual ele apreendeu música o aproxima a um brasileiro, por ter passado tempo no país e ter conhecido diversos contextos culturais, isso legitima a sua prática, apesar de estar trabalhando com uma cultura alheia.

Lucas: [*morar no Brasil*] foi como a maneira mais parecida que encontrei de aprender como um brasileiro, enquanto aprendia estas músicas tinha também os contextos culturais [...] **Magali:** eu não sou brasileira, então às vezes sinto... **Lucas** [*interrompendo*] isso! Tipo, como que você tem que se provar, bom eu acho que foi assim que eu fiz! [...] e também porque os brasileiros são pessoas muito abertas de maneira geral, eu falava com eles, existe uma grande preocupação sobre a apropriação cultural. Basicamente é você usar a cultural de alguém para teu próprio lucro. Especialmente financeiro. Eu tento estar constantemente consciente disso. Na real, eu me controlo o tempo inteiro para não fazer isso, e faz parte de como você traça uma linha. Eu fui ao Brasil, tomei essa cultura, vim pra aqui e estou ganhando minha vida com isto. Isso é apropriação cultural? Talvez! Apropriação cultural, mas ao mesmo tempo eu falo com muita pessoas sobre isto, não é especulação minha. Muitas pessoas brasileiras e africanas me falam “não, você tomou seu tempo de ir ao Brasil e aprender as raízes, e você está constantemente aprendendo sobre as raízes, se assegurando de que o está fazendo da

maneira certa. Isso é completamente respeitável”. Acho que é muito difícil traçar uma linha, depende com quem você conversa, mas eu me sinto muito confortável que estou fazendo meus deveres e investindo meu tempo. (Lucas. Em inglês no original)⁹⁰

Como Sarah e Alexander, Lucas menciona o reconhecimento de pares brasileiros, o tempo dedicado e o fato de ter ido estudar a música brasileira “nas raízes” como forma de legitimidade. A constante vigilância da apropriação cultural funciona como uma maneira de demonstrar que ele sabe que a cultura brasileira não lhe pertence e que, por isso, tudo que ele faz é com cuidado e respeito. Entretanto, ele destaca que representar “bem” essa cultura abre caminhos e portas para outros, inclusive brasileiros. Essa foi uma das poucas vezes que um entrevistado entendeu essas dinâmicas como ampliação do mercado e não como restrição de oportunidades.

Como mencionei previamente, Maria e Júlia trabalharam esporadicamente como atrizes. José e Maria (que chegaram há seis anos, José tinha conseguido entrar em um mestrado em música e Maria já tinha oito anos de experiência em teatro em São Paulo) comentaram

⁹⁰ Do original: “**Lucas:** [morar no Brasil] was like the closest thing I could find to learning like a Brazilian, when I was learning this music I got cultural context [...] **Magali:** I am not Brazilian so sometimes I feel like I... **Lucas:** right! You kind of have to prove yourself, well I think that, because of the way I did it! [...] and also Brazilian are very open people in general, I would talk to them about... there is a big concern about cultural appropriation. Where basically you are using somebody else’s culture for your own gain. Mostly financially. I tried to stay constantly aware of that. Actually put myself in check of not doing that, and it is part of a say where you draw a line. I went to Brazil, I took that culture, I came here and I have been making a life out of it. So, is that cultural appropriation? Maybe! Cultural appropriation but at the same time I talk to a lot of people about this so it is not just speculation. I get from people who are Brazilian or African: ‘no you took the time to go to Brazil and learn the roots, and you are continuously learning the roots and making sure that you are doing it right. That is completely respectful’, ‘you are doing all these things that represent the culture in a true way you are promoting the culture in a way that helps everybody’. I guess is hard where you draw the line, depends who you talk to, but I feel pretty comfortable that I am putting my homework and my time. (Lucas)

sobre as experiências negativas de Maria em empregos pouco qualificados, como atendente de loja. Segundo José, essas experiências (descritas no trecho da entrevista) são comuns para as mulheres brasileiras por parte dos estadunidenses. Assim como Tatiana, Maria e José mencionam as expectativas por parte dos homens estadunidenses das brasileiras sempre estarem “dispostas” a estabelecer vínculos sexuais.

Magali: quando vocês chegaram aqui encontraram algum preconceito ou estereótipo sobre o Brasil? **Maria:** em alguns sentidos não. Por exemplo, em relação a contação de histórias ao teatro, dublagem não. Mas quando eu trabalhava na loja, tinha não é preconceito, é o estereótipo. Às vezes entrava gente na loja e falava: “você é brasileira?”. E eu: “sou”. “Aah, então samba!”. Sabe essas coisas, assim, tinha muito chaveco de homem que, porque você é brasileira, você, eles sentiam que por você ser brasileira... **José:** o cara se sente na liberdade. **Maria:** na liberdade que você, é sei lá, é prostituta. [...] Na loja era mais homem americano, muitas vezes negro. Todo negro que entrava na loja me convidava para tomar um café e para sair, toda vez que ficava sozinha na loja. Toda vez que entrava um homem, aí eu ficava: “Putz...”. Aquela coisa de mulher, sabe. “Tá por onde eu vou sair daqui, ficar mais perto da porta”. Porque você nunca sabe que vai acontecer [...] **José:** a impressão que eu tenho que é da maior mídia, tanto brasileira, reforça esse estereótipo. E a mídia mundial, que chega de notícia do Brasil aqui na época do carnaval, fantasias, mulheres seminuas, e também como no cinema é mostrado isso. Acho que esse estereótipo tem sido, ao longo de várias décadas, têm sido explorados e continuam sendo explorados. (Maria e José)

Em adição a essas experiências em empregos diversos, Maria sente também limites de oportunidades e preconceito na sua profissão de atriz. Em concordância com Shantal, eles entendem que a indústria cinematográfica *Hollywood* é uma indústria principalmente masculina, oferecendo poucos papéis para mulheres de maneira geral, e não brancas, especialmente. Uma limitação adicional é a etnicidade de

Maria, que faz com que ela sempre receba propostas relacionadas à imagem da mulher latina hispânica.

Maria: se você vai pensar no cinema, teatro, tem muito menos personagem feminino que personagem masculino [...] Já tem menos mulheres de personagem, de oferta! Quando escrevem um roteiro, eles escrevem para mulher americana, não para uma mulher brasileira. Aí quando eles escrevem para mulher latina, a mulher latina é a mulher que fala espanhol! Então, por mais que você tenha tipo físico latino, que eu tenho uma forma mais latina que você, eu não falo espanhol. Para mim fica mais difícil pegar um trabalho porque minha língua é o português, não o espanhol. **José:** *Hollywood* é assim, vai fechando o nicho. Tipo assim: “eu tenho cara de” é assim. **Maria:** Por meu tipo físico, primeiro papel que me deu era para fazer uma latina burra, que faz as coisas erradas, atrapalhada, não era esperta. O físico! A outra vez que fiz, era gostosona tipo Sofia Vergara! Tem muito isso do tipo físico, do estereótipo. **Jose:** *Hollywood* funciona muito assim, do estereótipo. **Maria:** É muito mais sua aparência que seu talento, no final das contas. [...] Às vezes chegava na sala de audição e via as pessoas que estavam esperando e já sabia se tinha chance. (Maria e José)

Julia compartilha a experiência de ser frequentemente encaixada em uma categoria preestabelecida no mercado de atuação devido ao sotaque no inglês. Diferentemente de Maria, ela “parece” americana, porém, quando “abre a boca”, é identificada como estrangeira. Julia, sim, sabe falar espanhol, porém isso não tem ampliado suas oportunidades, pelo contrário, intensificou a mesma proposta de latina – hispânica (entendida como “gostosona”, barulhenta, ignorante), categoria que rejeita pelos arquétipos aí implícitos, mas também pela sua identidade brasileira.

Julia: Em Miami tenho um agente, que me manda os *casting*, e ao momento que falei que eu falo espanhol eles só me mandam os *casting* em espanhol, principalmente para comercial. Nesse mundo de atuação é muito, eles te enquadram

numa categoria e é muito difícil você sair dessa categoria. Se você tem sotaque, ou uma aparência que não é de americana, pela aparência eu poderia fazer americana, mas eu tenho sotaque, aí já fui catalogada como estrangeira. Falo espanhol, latina! Aí você entra numa categoria[...] Tendo tantos americanos disponíveis, porque que eles vão escolher um estrangeiro para fazer de americano? Se você vê Sofia Vergara, Salma Hayek, elas exploram exatamente isso! O fato delas serem super... latina, *bombshel*, bem estereótipo... eu acho que é uma boa estratégia fazer isso. (Julia)

Há uma diferença importante aqui em relação a casos como a região de Boston, onde os brasileiros buscam se distanciar dos latinos no processo da construção da etnicidade. Júlia e Maria destacam a influência do estereótipo da mulher latina, não branca, voluptuosa, atrapalhada, gritona e as dificuldades que elas têm em se encaixar nessa imagem. Por um lado, tem a ver com o espanhol e como isso define oportunidades e identificações, o que é destacado por Maria. E, no caso de Julia que, sim, fala espanhol, há limitações de oportunidades uma vez que se encaixa nesse estereótipo. De uma maneira ou outra, ambas duas deixam claro que elas não podem ocupar os espaços das mulheres estadunidenses, por uma questão de sotaque e estética, o que as restringe à imagem latina.

Os últimos dois casos que comentarei aqui são os de Bela e Luz. Essas duas mulheres, como já foi mencionado, são estadunidenses, brancas e as principais referências no que diz a respeito de espetáculos e apresentações de danças afro-brasileiras. Perante questionamentos como os de Mariano, me interessava analisar se, no caso delas, a raça era um fator que atravessa suas experiências.

Magali: *[compartilho experiências nas quais eu tenho sido questionada por não ser brasileira]* alguma vez aconteceu uma situação parecida contigo? Luz: sim, aconteceu comigo, conheci pessoas que falam esse tipo de coisa [...] “como você sabe disto?” e eu digo “você faz yoga? Teu professor é da Índia?”. Claro, há coisas que eu nunca vou saber, eu nunca vou saber o que estas pessoas passaram, elas têm sido horrorizadas. Nunca vou saber o que é caminhar na rua e estar

aterrorizada por causa da polícia e a cor da minha pele. Este é o tipo de trabalho cultural que precisamos fazer, como derrubamos estas barreiras. Eu diria “essa é tua opinião, não me importa. Venha na minha aula”. Mas Mainha e Dona Cici, elas me abençoaram... “siga fazendo o que você faz! Os Orixás, quando estão à mesa, eles me falam. Iemanjá está tão feliz que você está aproximando todas essas pessoas a ela, todas estas pessoas que trazem flores pra ela”. Então, esse pessoal não vai me deter [...] Eu sou somente uma ponte, esse é meu papel, somente uma ponte. As pessoas imaginam coisas. Os que praticam há tempo vão entender minha posição no mundo. Porque o privilégio branco é uma coisa que precisamos confrontar e admitir! Só quando fazamos isso vamos poder avançar (Luz. Em inglês no original)⁹¹

Luz é questionada regularmente a partir de um critério racial ao que ela responde com a importância do trabalho cultural que ela realiza e a consciência do privilégio de ser branca. Como ela mesma explica, nunca terá a experiência de discriminação e medo das populações negras. O fato dela estar envolvida com uma atividade associada

⁹¹ Do original: “**Magali:** *[I share my experience about being questioned because I am not Brazilian] Has it ever happened to you? Luz:* *right I got that too. I got people saying that [...] ‘how do you know about this stuff?’ and I say: ‘you take yoga? is your teacher from India’ . Of course, there are things that I would never know, I would never know what these people went through, they have been horrified. Nothing like walking down the street and being terrified because of the police and the color of my skin. This is the kind of cultural work that we need to be doing, how do we break these barriers down. I would say ‘that is your opinion, whatever. I mean you come to my class’ . But Mainha and Dona Cici, they all blessed me... ‘you keep doing what you are doing!’ . The Orixas when we are at the table, they they told me ‘Oh Iemanja is so happy, that you are bringing all these people to her, all these people are bringing flowers’ . So the other people won’t stop me [...] I have been just a bridge, that is my role, just to be a bridge. People would pick in their imagination things. Those who practice enough would understand more about our position in the world. Because white privilege is something that we need to confront. And admit! And once we do it we can get somewhere.” (Luz).*

fortemente com pessoas de raça negra funciona para derrubar barreiras. É interessante que ela e Bela são questionadas sempre pela raça e a origem nacional e não pelo fato de serem mulheres.

Magali: algumas coisas foram mais difíceis por ser mulher? **Bela:** engraçado, isso é uma coisa que nunca pensei, nunca pensei em gênero tanto quanto penso em raça e como influi em tudo isso. Você é a primeira pessoa que me pergunta isso, e acho que nunca pensei nisso. Isso nunca foi um problema, é a raça. Eu tenho recebido permissão, eu sei que eu tenho recebido permissão, então, eu faço isso. Sempre é mais a raça que o gênero. E ser estrangeira, sabe? Ser estrangeira! Essa seria uma ótima pergunta para fazer a um brasileiro branco que esteja ensinando [...] ainda que raça é um tema sensível e devemos ser cuidadosos, tua inteligência deve ser a força que te leva, você deve fazer as coisas de maneira certa! [...] E eu estou fazendo isso, e posso falar isso porque sou branca! Eu tenho a sorte de ser judia também, muitas pessoas acham que isso é também um problema. Mas, eu sei o que é, eu conheço preconceito. Nós sofremos estigma [...] devemos combater o racismo em cada passo, como nós brancos somos tratados no mundo. Nosso país é tão racista, tão racista! (Bela. Em inglês no original)⁹²

⁹² Do original: “**Magali:** *being a woman made things more difficult?* **Bela:** *you know that is funny because I don’t think I ever thought about my gender as much as I thought about race and how that would play into everything, all of this. You are the first person to ever ask me that, and I don’t really I never thought about it. That was never an issue, it was the race. I have been given permission, I know I have been given permission so I am gonna do this. It was more race based than gender. And being a foreigner, you know being a foreigner! Because that would be a very good question to ask to a white Brazilian who is teaching [...] Even when race is a sensitive topic and you must be careful, your intelligence must be your driving force, you must do it right [...] And I am, I can say this because I am white! I am lucky that I am Jewish, some people would think that is a problem too. But, I understand what it means to be, I understand prejudice. We suffer stigma [...] we must combat racisms in every step, as we white people are treated and how are we in a world. I mean our country is so racist, so racist!*” (Bela)

O fato do gênero não surgir como um questionamento nestes casos pode ser devido ao fato de que dança, de maneira geral (como explicavam Sarah e Andressa), é uma atividade na qual as mulheres têm predominância, tanto como professoras, como as alunas. Por outro lado, pode ser pela importância do gênero feminino dentro do Candomblé como a base do *Orixá's dance*, ser mulher pode ser um fator que facilite o ingresso à atividade. Como Sansi (2007) e Sterling (2010) explicam, a proeminência de mulheres no interior do Candomblé, como praticantes e autoridades, é produto de um processo e estruturação histórica que se viu influenciado pelo fato de que muitas mulheres morassem com seus filhos em terreiros e, por esses serem espaços de organização matriarcal (STERLING, 2012, p. 81)⁹³.

Como outros entrevistados não brasileiros, a aprovação e o apoio de brasileiros destacados na área reforça suas posições em uma “cultura que não lhes pertence”. Ambas mencionam a benção das mães de santo que trabalham com elas e a iniciação no Candomblé como elementos que lhes permitem realizar o trabalho de conscientização sobre racismo. Bela faz questão de destacar a aprovação das mães de santo e como, através do trabalho artístico, eles criaram consciência e conhecimento sobre as danças afro-brasileiras.

Bela: então, em Los Angeles, eu acho que a percepção sobre Brasil mudou graças ao que nós temos feito, nós fizemos esta enorme quantidade de trabalho, um trabalho maravilhoso ressaltando a beleza do Brasil. Eu acredito que minha companhia tem feito um trabalho enorme na comunidade de artistas e eu estou extremamente orgulhosa disso. que há muita gente ingressando na dança como uma atividade buscando danças

⁹³ “*With the formation of terreiros, women were the main adherents and practitioners, and thus, a clear female dominance occurred [...] in the terreiros, women constructed an alternate hierarchy that none dared to construct as ‘incomplete’ or pathological, but instead affirmed their sacred authority reflective of the positionality of priestesses in traditional Africa societies whose transcendental purpose superseded their womanhood [...] although as black women, the Society perceived them as the subalterns, yet their lives within this sanctioned space attest to their self-reliance and solidarity, which too is a transfiguration of the divine authority conferred on orixá devotees*” (STERLING, 2010, p. 81)

afro-brasileiras e não somente samba. (Bela. Em inglês no original)⁹⁴

Bela, inclusive, acredita que elas são trabalhadores excepcionais por não deixar que esse tipo de críticas as desanime de realizar um trabalho tão importante, uma missão pessoal. A presença das mães de santo é constante no diálogo e na consultoria. Bela me explica que elas estão “o tempo todo falando no telefone” e, pelo menos duas vezes ao ano, visitam L.A, assim como professores e coreógrafos. É particularmente importante destacar aqui que a companhia de Bela desenvolveu um capital social importante em relação aos mecanismos para pedir e outorgar vistos como *sponsor*⁹⁵ (do tipo J1) graças ao fato de terem um advogado. Inclusive, quando o Centro Cultural Brasileiro começou tal prática de convidar artistas do Brasil, foi a companhia de Bela que os ajudou com a documentação e procedimentos.

Bela: [Mainha] é quem realmente me deu no Brasil, como trabalhadora cultural, como praticante, como artista e como mestra, ela me deu o carimbo de super aprovação de que eu estava fazendo as coisas de maneira correta. Para que eu seguisse fazendo isso sem importar nada! E isso não é tão fácil, sabe, às vezes porque eu sou uma estrangeira, às vezes porque não sou negra. Mas, eu nunca, nunca deixei nada ser um obstáculo. Eu acho que isso faz de mim e Luz uma coisa única, é que nem nossa cor, nem nossa bagagem nunca nos desmotivou a seguir em frente, compartilhar com amigos e pessoas o que sabemos, a educar! Essa é a verdade. Eu não sei o que é ser negro no Brasil.

⁹⁴ Do original: “**Bela:** *Ok so, in L.A. I think the perception of Brazil has changed because we had done, we did this tremendous amount of work, such an amazing work embellishing what is Brazil. I think my company has done a tremendous job in the arts community, and I am extremely very proud of that. That a lot of people are going into dance as an activity seeking for Afro-Brazilian dance, and not only for samba*” (Bela)

⁹⁵ O visto J1 é um tipo de visto de não-migrante, geralmente utilizado para pesquisadores ou professores visitantes, trabalhadores temporários em programas curtos e para artistas ou pessoas que trabalham com arte para estadas curtas. Dá-se entrada ao visto com o pedido de uma instituição nos Estados Unidos que funciona como *sponsor*, responsável pela pessoa, que emite o documento DS-2019 com o qual se obtém o visto no país de origem.

Então você tem que se provar cada vez, é realmente incrível. (Bela. Em inglês no original)⁹⁶

Bela, da mesma maneira que Alexander e Lucas, reconhece que, na sua cotidianidade, ela sente que deve trabalhar “mais” para provar e reafirmar sua posição dentro da atividade escolhida. Entretanto, a satisfação pessoal do trabalho social e cultural bem feito é frequentemente mencionada. A assessoria constante de Mainha e Dona Cici refere-se a práticas, vestuário e shows apresentados, mas também se coloca em um plano espiritual. Como Luz menciona, “os Orixás estão felizes” pelo seu trabalho. Isto quer dizer que elas são respeitadas em relação ao sagrado e ao profano e que estão realizando um importante objetivo: ensinar, espalhar esse conhecimento pelo mundo.

4.5.3 A contratação de co-étnicos: imagens, respeito e fofoca

Como mencionei no começo deste capítulo, a tendência à contratação de co-étnicos é considerada, por alguns autores, como uma das características que define a economia étnica (LIGHT et al., 1993; LIGHT; GOLD, 2000). A preferência pela contratação de pessoas que compartilham a identificação étnica não é necessariamente entendida como positiva ou negativa, dependendo do contexto e do nicho econômico específico. Analisar a tendência e formas de contratação de co-étnicos é uma rica estratégia para compreender as maneiras pelas quais os laços sociais se tecem e se atualizam entre pessoas que compartilham uma identificação étnica. Light e Gold (2000) tentam explorar essa possibilidade, oferecendo o conceito de economia de propriedade étnica (*ethnic ownership economy*) que se refere a situações nas quais um grupo imigrante o étnico possui controle sobre um setor da

⁹⁶ Do original: “Bela: [Mainha] is really the one that gave in Brazil, and me too as a cultural worker, as a practitioner, as an artist, as a teacher, the stamp of super approval that, you know? I was doing was absolutely right. To keep doing it no matter what! And that is not that easy you know because I am foreigner sometimes, sometimes because I am not black. But I never, never let that be an obstacle. I think that is what makes Luz and I very unique in that way, is that or own particular color, or background has not ever deterred us of moving forward, to share with folks what we know, and to educate! It is the truth. I don't know what is to be black in Brazil. So you need to prove every time, is really incredible” (Bela).

economia privada o que lhe permite estabelecer os critérios de acesso ao nicho, rendimentos, criação de emprego e contratação de co-étnicos (*job capture*)

Alguns autores destacam o lado positivo desse fenômeno, como as possibilidades para “recém-chegados” que buscam emprego sem conhecer bem a língua e com escasso apoio das redes sociais. Ao longo do tempo, esses indivíduos capitalizam experiência e conhecimento que lhes permite deixar esses empregos e, frequentemente, iniciarem um empreendimento próprio, convertendo-se em proprietários que passam a cooperar de outras maneiras. Simultaneamente, é possível que se desenvolvam promessas de aumentos salariais ou melhoras no trabalho baseadas na reciprocidade, para que não haja perda empregados com conhecimento e de confiança (ZHOU, 2004). Entretanto, a exploração de co-étnicos é um fenômeno frequente que, muitas vezes, aparece encoberto sob a categoria de recurso étnico, como, por exemplo, o abuso de horas, salários baixos, emprego flexível e, utilizando a reciprocidade de outros empregadores, ameaças de não contratação em outros empreendimentos do mesmo grupo.

Considerando esses aspectos, durante as entrevistas busquei indagar sobre este tópico em termos de preferência, pensando em noções como ajuda ou vantagem por uma bagagem cultural compartilhada que poderia facilitar a realização de eventos e diminuir o custo da contratação de alguém novo. Acredito que este tópico em especial pode fornecer informações importantes em relação aos processos de identificação étnica entre brasileiros e não brasileiros, assim como considerações sobre a existência de um grupo e comunidade étnica. Porém, ao mesmo tempo, precisava considerar os depoimentos relacionados à concorrência, o fato de que em alguns nichos, como o samba, há uma considerável circularidade de dançarinas, o que, às vezes, gera mal-entendidos e fofocas.

Lembrei especialmente os comentários de Josefa sobre as dificuldades que sentiu de se inserir no mercado de atividades culturais brasileiras em Los Angeles há uns anos atrás por ser uma “recém-chegada”; e também das referências das donas das companhias sobre as mulheres que buscam conseguir dinheiro facilmente, sem conhecimento do carnaval, o que se contrapunha à minha primeira expectativa da bagagem cultural compartilhada. Josefa é provavelmente a pessoa que melhor expressa as relações de poder entre os estabelecidos e *outsiders* (ELIAS, SCOTSON, 2000) nas cenas culturais de Los Angeles. Apesar de ela ter uma trajetória importante em Chicago, com um currículo com

vídeos, festas culturais no Consulado da cidade e festivais culturais no Banco Mundial, sentiu muita resistência de ingressar no mercado por não conhecer pessoas. Ao mesmo tempo, ela me explicava que sua relação com o samba (de sentimentos, de improvisação) não lhe permite fazer e ensinar coreografias, o que embate claramente com os critérios de profissionalismo e hierarquização dos shows de samba, já mencionados. Josefa percebe que existe uma maneira de fazer as coisas, de dar aulas, de sambar e de se mostrar profissional, e reconhece que ela precisa se adaptar para não gerar conflito com outras sambistas.

Josefa: eu lembro da primeira vez que fui no sambódromo em São Paulo, que tinha todas as escolas. Era uma noite que terminava uma hora da noite, e ali lembro que eu estava a noite inteira dançando até... curtindo, e aquilo pra mim era vida! Pra mim... então, pra mim o samba é felicidade, é você entrar com a sua... com sua parte de criação! Sua parte de criação e felicidade! Então pra mim o samba é assim, aí as pessoas falam: “Ah, é sensual”. Você não tem como... fugir disso porque se trabalha, mas se você me perguntar o que é o samba eu vou falar que é a força da energia. [...] Eu não achei tanto grupo, porque parece que a maioria trabalha com coreografia... e eu sou anti-coreografia! Ou às vezes falam “Ah não, mas você dança demais!”. **Magali:** como que uma pessoa dança demais? **Josefa:** Então eles pensam, falam: “está trabalhando contra mim”. Como se dançar a mais, é uma coisa que vou ter que reajustar aqui, porque aqui todo mundo quer coreografia. Aqui é muito coreografia, os alunos querem coreografia, grupos, faz sua coreografia! (Josefa)

Adicionalmente, precisava considerar que vários dos não brasileiros, por serem cidadãos, têm maior facilidade de acesso a créditos, em assinar contratos e em pedir vistos como *sponsors*. Lembre-se que as maneiras por meio das quais eles lidam com os questionamentos de autenticidade e autoridade é pelo apelo a credenciais universitárias, longos anos de estudo, viagens ao Brasil. Assim, aqueles supostos benefícios da contratação de co-étnicos não seriam concordantes com as estratégias de legitimar suas posições. Claro que houveram comentários como os de Joana e Ana Maria, que

insistem na autenticidade dos seus shows e a experiência (quase) brasileira das suas apresentações por terem somente dançarinas brasileiras. Porém, como tentei demonstrar, essa percepção e a demanda da sociedade estadunidense é fortemente influenciada pela raça e as expectativas sobre as mulheres brasileiras.

Assim como no caso da concorrência, a contratação de co-étnicos surgiu com forte presença no âmbito das companhias de samba, já que, em outras atividades, os sujeitos trabalham individualmente ou, no caso das bandas, funcionam como um grupo estável. Apesar disso, as cantoras, por exemplo, frequentemente precisam de músicos ou de uma banda suporte.

Ana G: Para nós, liderando um grupo de homens, cinco músicos, é mais difícil! Pelo fato de ser mulher. **Magali:** quando você está lidando... com músicos? **Ana G:** músico americano tem mais respeito. Acho que músico americano tem mais respeito, mas também tem muito americano louco. Mas americano tem mais respeito. O músico, a gente sempre tem brasileiro na banda, é inevitável... é nossa música. Eles são atrasados eles são, daqui a pouco tu tá sendo mãe deles. Daqui a pouco: “Aí, meu carro estragou, pode vir me buscar?”. O tipo da coisa! A gente faz, tá tudo bem, mas porque a gente é dessa cultura. (Ana Grazzia)

Magali: na tua banda todo mundo é americano?
Catalina: um venezuelano, dois americanos, a percussionista é brasileira, o baterista venezuelano ou brasileiro. [...] Percussão é difícil não ser brasileiro e violão é difícil, mas como eu não tenho pretensão de fazer uma coisa brasileira de raiz, se eu quiser fazer isso eu vou gravar no Brasil! [...] Muito brasileiro que vem pra cá jovem, querendo tocar Rock ou jazz, chegou aqui e pensa: “puxa vida... é melhor eu, eu consigo mais trabalho se eu apreender minha música que tentar qualquer outra música”. [...] Ele começa a estudar brasileiro quando chega aqui, só que uma coisa é você estar estudando aqui e você estar tocando lá, com os caras! (Catalina)

Segundo Ana Grazzia e Catalina, há dois aspectos negativos da contratação de músicos brasileiros. Em primeiro lugar, haveria uma certa irresponsabilidade ou falta de comprometimento (pontualidade, presença) quando se compara com a forma de trabalho dos estadunidenses. Em segundo lugar, o que também foi mencionado por Duda, há muitos músicos brasileiros que começam a se dedicar à música brasileira nos Estados Unidos, sem terem uma instrução ou experiência prévia. É interessante que, especialmente para Duda, esse tipo de situação explora a identidade nacional como recurso de legitimidade (“só porque o cara é brasileiro, acha que é o cara”). Entre os aspectos positivos de contratar brasileiros, menciona-se a linguagem da música. Compartilhar o sotaque musical significa um entendimento quase tácito em relação ao repertório e tipos de música a serem apresentadas, porém, a condição é, novamente, o profissionalismo dos contratados.

Katrina: Mas aprendi muita coisa no trabalho! Com os músicos. **Magali:** você tem preferência de contratar músico brasileiro ou americano? **Katrina:** depende... se eles falarem minha língua, no sentido musical... tem um problema senão, se a gente encostar um no outro. **Magali:** porque podem existir questionamentos se as pessoas não são brasileiras? **Katrina:** preconceito! Horrível, aí você se sente atacada... você começa a se defender. Eu já recebi esse tipo de comentário de brasileiro... Puff! Sim... da comunidade brasileira, sim! Pode gostar de mim, aí eles veem porque vem a Katrina aí chega lá e ouve os outros músicos... que tem seu sotaque. Aí obviamente a crítica (Katrina)

Os artistas que tiveram experiências profissionais na área no Brasil destacam especialmente a diferença como o trabalho artístico é concebido e remunerado nos Estados Unidos. Ana Grazzia, Catalina, Samanta e José comentam sobre a informalidade dos vínculos do trabalho e a pouca estima que se tem do artista:

José: Eu sinto que aqui nos Estados Unidos existe um outro olhar para essas questões, outro olhar para um músico. Muitas vezes eu estou fazendo um show menor, tocando num restaurante, as pessoas vêm e dão gorjeta, agradecem. Tem um respeito, um olhar diferente. E eu não posso

reclamar, os artistas com quem trabalhei, não os brasileiros, senão os outros, os americanos com quem trabalhei aqui em L.A. todos eles sempre trataram super bem os músicos, muito respeito. (José)

Samanta: para nós, volto te dizer... para nós cantoras e que apresentamos esse trabalho mais cuidado não é comum. Eles tratam a gente, aqui e em qualquer lugar que a gente for, eles tratam a gente com muito mais respeito. Eles olham para a gente com outros olhos! Todo mundo fala que nosso dueto é bem vestido! Que é elegante! E é porque a gente não pode ser de outra forma porque a gente é assim! [...] Aqui é muito mais profissional e o respeito com os artistas é muito maior e tem um detalhe que acho incrível aqui é que, por exemplo, nessa conferência, você vê muitos artistas maduros. Gente de cabeça branca! Artistas mais velhos que continuam fazendo a arte, e a arte é respeitada como arte! Que no Brasil existe isso! Eu vejo: “Nossa, Elba Ramalho já está uma velha! E continua? Deveria se aposentar!”. É um desrespeito por uma pessoa que passou a vida se dedicando, sabe? Aqui não é assim! (Samanta)

As impressões desses artistas expressam sentimentos de maior respeito e reconhecimento em uma esfera de trabalho altamente regulada no caso dos Estados Unidos em geral, e em Los Angeles em particular. A criação de uma produtora, como é o caso de Samanta e Ana Grazzia, apesar de ser explicada e comentada como uma conquista que parte do caráter profissional era também uma necessidade em termos legais. O profissionalismo estadunidense deve ser também entendido como uma construção social e valorativa, a equação de tempo e dinheiro demonstra de que maneira as trajetórias são entendidas como investimento. Katrina e Catalina comentavam sobre isso, a primeira, justificando o tempo dedicado a atividades das quais ela não gostava como um aprendizado constante, e a segunda rejeitando shows que não lhe interessam, desprezando aquilo que é menos importante “porque não tem tempo”. Porém, é fundamental lembrar que todos as cantoras e músicos que entrevistei possuem um status legal que lhes permite assinar contratos, criar produtoras (pessoas jurídicas) e recorrer à legislação se necessário.

Magali: como você encontrou essas pessoas?

Duda: a partir desse grupo de pessoas, de músicos, que você vai se conhecendo, o *network* é grande, mas você vai chegando a núcleos diferentes. [...] A gente tem um núcleo de músicos que a gente se conhece bem, somos amigos, a gente tem os mesmos interesses, a mesma vontade de apresentar a música brasileira da melhor maneira possível! Nós somos dedicados à música, à história, à qualidade! Então a gente naturalmente toca junto, então quando surgiu a ideia de fazer o grupo de forró, foi o Lucas que queria, ele usou alguns músicos da *Samba Association* que curtiam forró e a gente acabou formando outro grupo (Duda)

As maneiras de avaliar a trajetória e legitimidade “dos outros” é sempre construída em função da própria. Duda se apoia principalmente na sua trajetória de formação e na maneira como define sua banda e entorno enquanto “a música brasileira de qualidade”, em consequência este é o alvo de crítica dos outros músicos, principalmente os brasileiros. Apesar de Duda reconhecer a importância da bossa nova como um produto cultural brasileiro que transita internacionalmente, para ele, a música de qualidade (principalmente samba e forró) expressam climas políticos e culturais da história do Brasil, assim como falam de problemas sociais e da identidade do povo brasileiro. Os repertórios que *Samba Association* oferece são curados e estudados porque buscam resgatar e organizar músicas a partir de critérios, incluindo músicas pouco conhecidas. Isso simultaneamente expressa o conhecimento e erudição dos músicos sobre história e música brasileira. A colaboração, contratação e o trabalho com pessoas que compartilham a formação e interesses em relação à música resulta, para ele, natural.

Magali: os artistas brasileiros radicados aqui costumam trabalhar juntos? **Patty:** eu acho que é como com todo mundo, especialmente os artistas, eles querem ter o monopólio aqui, eles são especiais [...] Inclusive as dançarinas de samba, elas são como samba *gangs*! Meu Deus! Elas são como... uma contra a outra. Eu tento manter a paz entre elas, sempre as trato da mesma maneira. Eu fiz um evento que se chamou “Mulheres brasileiras cantam pela vida”, era um evento

beneficente. Eu nunca tive problema com artistas brasileiros famosos [menciona vários], eu tenho problemas com os artistas locais. E quanto mais tempo eles têm de trajetória, mais o ego cresce. Eu trabalhei com sambistas, quando apenas chegam do Brasil, meu Deus, elas fazem qualquer coisa, são super humildes. Hoje em dia, eu acho que elas só querem mostrar quão importantes são. Elas precisam demonstrar alguma coisa. Contratei Samba da Esperança para um show com Mariana, ela não queria ser filmada com essa bateria, a escola de samba, porque iam usar as fotos com ela (Patty. Em inglês no original)⁹⁷

Como produtora, Patty enfrenta tensões surgidas do “ego” dos artistas com longa trajetória, como demandas e exigências que ela interpreta como a necessidade de demonstrar, constantemente, que são artistas consagrados. Ao mesmo tempo, menciona disputas entre os artistas e as dificuldades de colaboração pelo uso de fotos e vídeos. É interessante destacar como ela avalia as mudanças dos artistas ao longo do tempo, quando são “recém-chegados” estão dispostos a realizar qualquer emprego e, enquanto a trajetória vai se solidificando, surgem as demandas e exigências. Assim como os músicos e as cantoras destacam o respeito que recebem no mundo do trabalho, Patty insiste nas demandas desses artistas e que parece que eles reforçam constantemente sua posição. Entretanto, a consideração do tempo e da

⁹⁷ Do original: “**Magali:** *do the Brazilian artists, the one based here, Do they work together?* **Patty:** *think it is like everybody, especially artists they want to have the monopoly, they are [...] they are one of a kind. And even samba dancers, they are like samba gangs! OMG! They are like... one against the other. I try to keep the peace among them, treating them all the same. I did one event called ‘Brazilian women sing for life’, it was a fundraising. I had no problem with the most famous Brazilian artists [menciona vários artistas] I had problems with the local artists. The more time you are around the ego grows. I have worked with samba dancers, when they just get here form Brazil, oh my God, they are gonna do anything, they are super humble. Nowadays, I think they just want to show they are important now. The need to prove something. I had the Samba da Esperança in a show with Mariana, she doesn’t want to be filmed with this samba school because the samba school is going to use the images.” (Patty)*

trajetória de Patty não é menor. Quando esses já estabelecidos haviam acabado de chegar, precisavam de dinheiro, construir suas redes e criar seu lugar no nicho econômico, o que se traduzia na flexibilidade de trabalho e condições. Com o passo do tempo, e a apropriação da condição de profissional, as maneiras de trabalhar e as exigências passam a expressar e construir tal condição, exigindo ser tratado de maneira diferente.

Patty foi uma das primeiras entrevistadas que chamou minha atenção para as tensões entre as companhias de samba e, inesperadamente, para a existência de alguns problemas em colocá-las junto às baterias. Fazer *books* de fotos de cada evento e frequentemente alimentar as contas de Facebook e os *websites* são estratégias importantes para as companhias de samba. O problema surgido neste caso particular foi a presença de Samba da Esperança, já que alguns grupos de dança trabalham de maneira exclusiva com algumas baterias. Perder a parceria com uma bateria pode significar ficar sem percursionistas para eventos particulares, o que é um serviço importante para as companhias de samba.

Alexander: Alexander: claro que sempre tem esse lado competitivo e isso acontece também com as dançarinas. Há algumas dançarinas que, se nós fazemos o evento com elas, se tocamos com ela elas não querem que subamos fotos com elas porque frequentemente elas se apresentam com outros percursionistas. Sabe? Às vezes elas apelam a coisas tipo “no Brasil sabe? Se você trabalha com esta escola você não é permitido de trabalhar com outra, de tocar com outras escolas” sabe? Esse tipo de regras. Eu acho que isso é um aspecto negativo dos brasileiros, sabe? Do tipo “bom, nós estamos tentando fazer uma coisa autentica aqui, assim é no Brasil e nós vamos fazer a mesma coisa aqui também!” (Alexander. Em inglês no original)⁹⁸

⁹⁸ Do original: “**Alexander:** *of course there is always the competitive side, and that happens also with the dancers. There are some dancers that if we do an event with them, if we play with them they don’t want us to put up any pictures of us with them because usually they perform with other drummers. You know sometimes they go back to things like ‘in Brazil you know, if you are with this school you are only allowed to be with this school and not playing with another*

Segundo Alexander, essa situação comumente acontece, vista a concorrência entre as companhias de dança e a exclusividade com outros percursionistas. Além disso, menciona os supostos esforços que buscam replicar de maneira autêntica como são “feitas as coisas no Brasil”.

Magali: então eu penso se a questão da raça é uma coisa que **Alexander** [*interrompendo*] sim! Olha nós fizemos um show brasileiro, e a Rede Globo veio e fez uma matéria sobre nós, entrevistaram a Jovana, a mim e outros dançarinos [...] Nós temos feito trabalho que Jovana me contrata como percursionista e ela me diz: ‘preciso percursionistas, preciso que pelo menos a metade deles sejam negros’ e eu vou ter que escolher, não falo para meus percursionistas, mas, eu sei, tenho que escolher e tento escolher diferentes percursionistas para diferentes eventos, tento dar chance a todos. Mas, sim, tem ocasiões em que eles querem que os percursionistas pareçam aquilo que eles acham que é brasileiro, de como os brasileiros são, então eu tenho que chamar a um percursionista negro! E eles me pedem de maneira clara [...] eles me pediram que contrata pessoas negras, mas que não sejam brasileiros. **Magali:** e por quê? **Alexander:** porque os percursionistas brasileiros em Los Angeles têm uma certa reputação de que sempre chegam tarde, eles vão trabalhar bêbados ou não são confiáveis. (Alexander. Em inglês no original)⁹⁹

school’, you know all these rules. I find that kind of things as a negative aspect of brasileiros you know kind of ‘well we are trying to do the authentic thing here, this is the way it is in Brazil and we are gonna do it the same way here too!’” (Alexander)

⁹⁹ Do original: “**Magali:** so I was wondering if the element of race is something that... **Alexander:** yes! We did a Brazilian performance, and Rede Globo came and did a piece of us, interviewed Jovana and me and some of the dancers [...] we have done jobs, when Jovana hired me as a drummer and she said to me ‘I need that at least half of them to be Black’ and I will have to pick, I won’t tell my drummers but I, you know, I have to choose I will try to choose different drummers for different events and try to give everybody a chance, but yeah there has been times they want to look like what their perception of Brazilian looks like so I would pick black drummers! And I have been directly asked [...]

A caracterização dos brasileiros como pouco confiáveis, sempre atrasados e, ocasionalmente, estarem alcoolizados foi comentada por outras pessoas dentro do âmbito do samba. Durante meu trabalho de campo ouvi vários comentários como esses em conversas informais, além dos depoimentos de Anahi e Mariana, que se aproximam do de Alexander.

Mariana: eu vou mais pela responsabilidade, antes eu falava: “não contrato brasileiro mais!”, mas aí eu pensei: “não posso ser contra minha própria raça, né?!”. Mas aí eu falei: “não, vou olhar só a cabeça das pessoas, vou ver a responsabilidade!”. Você vê que, entre dez pessoas selecionadas por responsabilidade, talvez uma seja brasileira! Eu sempre, por isso que eu não trabalho com brasileiro. Está tudo muito misturado. Mas com brasileiro, sempre pode vir qualquer coisa, em qualquer momento, porque de vez em quando já vem: “Ai, não sabia que o show era cinco e meia!” E chega seis horas. Só com brasileiro que acontece essa palhaçada. Aí: “Meu amor, você, isso aí é só brasileiro que faz!”. Quando você pergunta porque fulano não trabalha comigo, agora você já sabe! (Mariana)

É importante destacar a demanda por pessoas de uma raça específica que responde ao estereótipo que circula na sociedade estadunidense do que seria um percussionista brasileiro. Isso faz com que Alexander reveze os percussionistas que têm esse perfil, tentando igualar oportunidades de trabalho. Como consequência de (i) demandas específicas de pessoas com uma aparência determinada e (ii) as características negativas associadas aos brasileiros (se introduzir em nichos de mercado sem experiência prévia, falta de responsabilidade e profissionalismo), ocorre muitas vezes de as oportunidades sejam dadas para outros sujeitos que “parecem” brasileiros sem sê-lo. Assim, recursos étnicos que poderiam ser entendidos como vantagem (conhecimento prévio sobre samba, música ou cultura brasileira de maneira geral, uma identidade compartilhada, mesmo lugar de origem)

they have asked me to hire black people but not Brazilians. Magali: how come? Alexander: because the Brazilian drummers in L.A. have certain kind of reputation of always being late, showed up drunk or not being reliable [Risos]” (Alexander)

são neutralizados pela preponderância das representações sobre o que “deveria ser brasileiro”.

Inclusive, a suposta bagagem cultural compartilhada pode ser um dos elementos que mais gera conflitos entre os brasileiros estabelecidos nos Estados Unidos porque os “recém-chegados”, nos enunciados, parecem não querer aprender, ensaiar, se dedicar.

Magali: você não fala de brasileiras? **Anahi:** totalmente diferente! É que a maioria são brasileiras que estão procurando trabalho e aí elas falam: “Ah, então tá, então vou dançar!”. Então esse nível de profissionalidade não acaba sendo o mesmo. [...] A maioria não querem ensaiar, ficam pensando: “Ah, é minha cultura eu sei, sei tudo, sei o que estou fazendo”. Então é diferente, realmente brasileira tem essa coisa diferente, que é possível americano pegar se quiser muito. **Magali:** em termos profissionais é mais fácil ou mais difícil trabalhar com brasileiros? **Anahi:** [Risos] Ai meu Deus, infelizmente é mais difícil, minha experiência, né?! Não, eu estou aberta, espero que mude, mas minha experiência até agora é mais difícil. [comenta sobre a festa do Grammy em que um capoeirista chegou tarde] A *production company* que me contratou falou: “se ele não chegar em dez minutos, alguém vai me dever muito dinheiro”, então eu sou responsável para uma festa enorme, do *behaviour* de muita gente, então, isso, contratando brasileiro infelizmente já passei por muito problema, já tive que não contratar gente por causa disso. (Anahi)

Em outras palavras, aqueles elementos que definem e nutrem as trajetórias legítimas e o caráter profissional dos brasileiros como figuras estabelecidas são questionados pela imediatez e desejo de ganhar dinheiro em curto prazo. Uma das reações comuns em relação a isso é questionar essa suposta bagagem cultural, como mencionava Duda.

As valorações sobre a contratação de brasileiros dependem muito das experiências concretas dos entrevistados e das vantagens obtidas. Enquanto Ana Maria e Joana afirmam a importância de ter um grupo “autêntico” formado somente por brasileiras por terem uma gingada e um corpo diferente e característico, Jovana e Anahi insistem em que “tudo pode ser ensinado às americanas, o importante é ensaiar e

se dedicar”. Outros entrevistados, como Mariana, se colocam em um meio termo, dando oportunidades a todos e estabelecendo vínculos empregatícios com aqueles que são responsáveis e comprometidos, considerando que, com os brasileiros, “sempre acontecem probleminhas”.

Sandra: as meninas que são aqui da companhia, a dona, a gente só dança para ela! A gente não trabalha para outros grupos, a gente é exclusiva dela. É uma exigência que ela tem porque assim os outros grupos, às vezes, vendem a mesma menina por um preço mais barato! Tipo; “posso mandar esta menina, ela é mais bonita, mas ela está em outro grupo onde tem o preço dela”, então esse grupo oferece a mesma menina por um preço mais barato. Então, ela não trabalha com esse negócio, ela sempre diz “se você trabalha para outro grupo, então você não trabalha para mim!”. (Sandra)

A experiência de Sandra, que é contratada por Joana, ofereceu um *insight* interessante em relação às condições e requerimentos para um vínculo estável. O principal requisito para fazer parte do grupo base de Joana é ser exclusiva dela, não trabalhar em outros grupos e declinar possibilidades como *freelancer*. Sandra destaca o grande investimento realizado por Joana no grupo, como *books* de fotografia, o transporte aos locais de trabalho, fazer maquiagem e cabelo e proteção em eventos específicos. Joana quer evitar que uma dançarina “sua”, bela, preparada e ensaiada acaba sendo “vendida” por outro grupo a um preço menor que o dela. Mas, ao mesmo tempo, evitar a circulação de dançarinas neutraliza outro fenômeno importante: a “fofoca”.

Como destaca Elias (2000), a fofoca pode ser uma fonte de informações importante devido à sua relação com normas, relações comunitárias e crenças coletivas. Se voltamos à citação de Mariana sobre as regras de conduta¹⁰⁰, podemos entender que a fofoca

¹⁰⁰ “**Mariana:** todo mundo falava: ‘Ah, você não é dançarina, você começou a fazer samba igual as outras meninas, você fala como se fosse profissional, mas você é igual a todo mundo, você começou a fazer quando viu que dava dinheiro!’. Uma das meninas veio falando: ‘Ah, eles estão falando que você está se achando agora porque você está conectada com o Brasil’. Eu estou me achando? Eu estou me sentindo porque sou carioca! Sou verdadeira, não sou

(depreciativa) funciona como um veículo de informação entre os grupos, ao mesmo tempo em que opera como controle social, de aquilo que cada companhia faz, como e porquê. Nos termos do autor, “tem a função de apoiar as pessoas aprovadas pela opinião dominante e consolidar as relações [e] também a função de excluir pessoas e cortar relações. Podiam funcionar como um instrumento de rejeição de extrema eficácia” (ELIAS, SCOTSON 2000, p. 125).

A fofoca é fluida, está em constante movimento e circulação. Maia (2007) destaca o caso das dançarinas eróticas, que falam “das outras”, reforçam a distinção ao mesmo tempo que trocam de roupa e se maquiam. Para Mariana, a fofoca é uma prova de que as outras donas das companhias sabem o que ela está fazendo, é uma circulação de informação facilitada pelas maneiras de contratação das dançarinas. Com as dançarinas, circulam informações, planos, detalhes e projetos, ao mesmo tempo que transitam explicações e classificações sobre os sujeitos (“você só dança agora porque sabe que dá dinheiro”, “você está se achando”). Nos termos de Bourdieu (1989), trata-se de um discurso autorizado que, pela sua capacidade performativa, classifica e cria grupos e categorias a partir de atribuições específicas. O risco para Mariana é ser classificada como uma “recém-chegada” que só tem interesse pelo dinheiro e não sabe nada de samba.

Como mencionei no começo deste último tópico, acredito que a análise da contratação de co-étnicos em termos de preferência, formas de recrutamento e experiências positivas e negativas pode fornecer informações importantes para compreender se existem mecanismos ou maneiras pelas quais uma identidade étnica entre os brasileiros é forjada. Apesar de vir do mesmo país, inclusive da mesma região ou cidade, isso não garante que os brasileiros em Los Angeles compartilhem uma identificação semelhante. A trajetória profissional e migratória, o nicho econômico no qual estão inseridos, ter uma posição considerada exitosa, o tempo de residência na sociedade de destino, entre outros fatores, impactam nas maneiras como essas pessoas se reconhecem e consideram ter alguma coisa em comum.

cópia barata! Eu sou gente que monta carnaval da maneira que o carnaval é! [...] Aí falei: ‘não meu amor, eu sou do Brasil do Rio de Janeiro!’.” (Mariana)

Entre diversas definições de economia étnica, uma das mais reconhecidas é a de Zhou (2004)¹⁰¹, que oferece duas caracterizações importantes. Por um lado, trata-se de um setor do mercado ocupado por pessoas que, sendo empreendedores ou empregados, compartilham uma herança cultural ou origem. Por outro, refere-se a pessoas que estão inseridas e entrelaçadas em estruturas sociais que contêm e orientam o comportamento individual, as relações sociais e as transações econômicas, forjando diretrizes de ação, como a confiança e solidariedade. Além de esta definição ser claramente limitada, exhibe a necessidade, várias vezes comentada por autores, da área respeitar e destacar as singularidades de cada caso.

Em relação à minha pesquisa, acredito que as noções de reciprocidade e solidariedade não operam da mesma maneira colocada por Zhou (2004) e Light e Gold (2000) e, sim, de uma forma mais próxima à proposta de Assis (2011). Sobre o histórico fluxo migratório de brasileiros à região de Boston, Martes (1999) crítica a ideia de solidariedade pelo fato de que as brasileiras vendem os *schedules* da faxina doméstica a outras brasileiras por um valor considerável. Debatendo essa afirmação, Assis considera que solidariedade e competição fazem parte das diversas maneiras que os imigrantes brasileiros têm de se relacionar e que são ativadas em momentos, contextos e atividades diversas. Segundo a autora, a venda de um “*business* de faxina” é um negócio, porém não deixa de ser recíproco, já que significa um ganho para ambas as partes. E, ao mesmo tempo, é solidário porque quem vende acredita e entende que está outorgando um benefício, principalmente por se tratar de clientes já estabelecidos, o que contrasta com o esforço de começar desde zero (ASSIS, 2011, p. 295-296).

Voltando para Los Angeles, é evidente que circulam uma série de conotações negativas em relação à contratação de brasileiros a partir de experiências pessoais de alguns entrevistados que se inserem em uma narrativa mais ampla sobre os “recém-chegados” que buscam “atalhos” para ingressar nos nichos econômicos. Por outro lado, vários entrevistados insistem que o que se busca são atitudes profissionais de

¹⁰¹ “*Ethnic entrepreneurs are often referred to as simultaneously owners and managers (or operators) of their own businesses, whose group membership is tied to a common cultural heritage or origin and is known to out-group members as having such traits; more importantly, they are intrinsically intertwined in particular social structures in which individual behavior, social relations, and economic transactions are constrained.*” (ZHOU, 2004, p. 1040)

responsabilidade e dedicação e, na medida em que um brasileiro demonstre tais qualidades será contratado. É possível que o critério resulte exigente demais e que ninguém resulte “tão comprometido” quanto os empregadores, porém isso não significa que esses brasileiros não sejam efetivamente contratados. Em síntese, a solidariedade se entende como as (primeiras) oportunidades dadas aos brasileiros e a reciprocidade como continuar chamando e dando prioridade àqueles que exibem caráter profissional e responsabilidade.

4.6 REFLEXÕES SOBRE A ETNICIDADE: IDENTIFICAÇÕES A PARTIR DA INTERSECCIONALIDADE

A partir da análise realizada nos capítulos 3 e 4, acredito que é necessário definir alguns lineamentos gerais sobre as experiências de meus entrevistados e entrevistadas em relação às construções identitárias. Parte do objetivo destes dois capítulos foi destacar a importância de pensar as construções de sentido em torno às identidades desde uma perspectiva interseccional, ressaltando como gênero, raça, classe social interagem, possibilitam e são negociados. De que identidades estamos falando? Que elementos são utilizados, mobilizados nestas definições? De que maneira podemos perceber seu caráter fluido e negociado?

Grande parte das pesquisas sobre brasileiros nos Estados Unidos se orienta a partir das afirmações de Assis (2007) e Margolis (1994, 2008) sobre as transformações identitárias destes sujeitos no contexto da migração, “[...]como outros grupos emigrantes, os brasileiros tornam-se étnicos” (ASSIS, 2007, p. 14). Essas pessoas migrantes se deparam com um sistema de classificação étnico e racial diferente, no qual esses dois registros frequentemente se superpõem na vida cotidiana. Como Marrow (2003) e Sandoval-Sánchez (1999) explicam, houve um longo processo de racialização do latino-americano hispânico, fazendo com que determinados fenótipos de populações migrantes do México e da América Central sejam percebidos e entendidos como a aparência frequente (e esperada) das pessoas oriundas da América Latina.

Muitos dos brasileiros migrantes passam a ser definidos pela sociedade estadunidense como não brancos ou latinos (termo por vezes superposto a hispânico), o que questiona a identidade nacional e os elementos que colocavam essas pessoas em uma hierarquia específica no Brasil a partir da sua classe social, nível educativo e pertencimento

regional. Segundo Sales (1999), relações de dominação e subordinação são parte do esqueleto das formas de identificação (racial, de gênero, regional, de classe social) na história do Brasil, encobertas em termos culturais e nas interações cotidianas por meio do fetiche da igualdade¹⁰². A (suposta) ignorância dos estadunidenses intervém neste processo, agrupando os brasileiros junto a outros fluxos migratórios pela categoria latino, hispânico, não branco, *mulatto*, o que gera grande descontentamento no caso dos brasileiros e que explica muitos dos seus esforços para se distanciar dos demais imigrantes. Beserra (2003, 2005), Assis (2007), Sales (1999) e Margolis (2008) explicam tal fenômeno de maneira profunda e detalhada, destacando a importância da ideologia da democracia racial; a dominação cultural dos Estados Unidos sobre o Brasil a partir da divisão internacional do trabalho; as posições relativas e a inserção econômica e social dos imigrantes brasileiros em relação a outros grupos ao longo das últimas décadas.

A identificação com o termo Latino depende do contexto social e regional dentro da sociedade estadunidense e as apropriações dos imigrantes (BESERRA, 2005; MACHADO, 2008), são por vezes definidos pela questão racial, pela língua ou a estratificação social e, ainda, pela interação desses fatores. Martes (2003) trabalha em detalhe as nuances da escolha entre Latino e *Hispanic* no caso dos brasileiros

¹⁰² O transfundo da relação entre raça e classe social e os possíveis esforços por ser não negro explicam-se não só por um passado colonial e de escravidão no Brasil, senão também pelo que Sales chama de *fetiche da igualdade* (1999), que se expressa em ideias como a “democracia racial” e o “homem cordial”. Em resumidas palavras, esse fetiche se baseia em diversos mecanismos políticos e culturais gerados na formação do Brasil como Estado-nação, nutrindo uma identidade nacional que considerava todos os indivíduos iguais ao mesmo tempo em que encobria as diferenças sociais e econômicas herdadas do passado: “[...] o fetiche da igualdade serve para encobrir as profundas diferenças de classe no Brasil, enraizadas numa cultura política de mando e subserviência, onde ou bem se manda ou bem se pede” (SALES, 1999, p. 98). Segundo a autora, isso explica a necessidade dos brasileiros/as em definir a sua identidade a partir de relações de superioridade e inferioridade, o que explica a rejeição dos latino-hispânicos, ao mesmo tempo que esclarece fenômenos específicos de diferenciação dados no interior dos grupos de brasileiros/as, como os inexistentes “imigrantes roceiros” (brasileiros caracterizados por serem ignorantes e não-cosmopolitas) que funcionaram como um ‘inferior’ a partir da necessidade de se diferenciar (SALES, 1999, p.105).

em Boston. Apesar desses indivíduos reconhecerem as possibilidades de intercâmbio dos termos no contexto amplo da sociedade estadunidense, desenvolvem-se diversos critérios para a filiação racial e ressignificação de elementos nacionais. Latino pode evocar elementos entendidos como positivos do Brasil (as festas, povo cálido). Segundo Martes (2003), *Hispanic* é uma categoria claramente rejeitada, já que se refere ao imigrante menos qualificado, menos educado (no sentido de falar alto, falar errado, ou fazer gestos rudes). *Hispanic* diz respeito a uma hierarquização social, de empregos com baixo ingresso, pessoas que buscam se aproveitar do sistema de *welfare*, preguiçoso. Os brasileiros acabam incorporando e utilizando categorias e critérios próprios da sociedade estadunidense para identificar outros grupos imigrantes e a si mesmos, ao mesmo tempo em que apagam as diferenças geográficas e nacionais que o termo *Hispanic* integra (BESERRA, 2005).

Capuano (2003) demonstra que no caso de Miami, a identificação como hispânico não carrega as mesmas conotações que no espaço de Boston, pela presença de “[...] uma cultura latina tão forte e tão dominante quanto a matriz cultural anglo-americana” (CAPUANO, 2003, p. 130). Isso pode ser visto na presença do espanhol que permite a muitos brasileiros que não sabem inglês conversar e se conectar com outros sujeitos e grupos. No caso da Califórnia, acredito que ser hispânico também se afasta da conotação negativa registrada nos estudos na região de Boston, o que poderia ser explicado a partir da importância econômica, cultural e histórica da população latino-hispânica, especialmente mexicanos (migrante e nativa) que conforma a principal minoria étnica da Califórnia. Existem grupos, associações e ONGs organizadas e articuladas em função da migração irregular e documentada, que concretizaram importante legislação no período das duas presidências de Barak Obama. As áreas nas quais os imigrantes indocumentados e irregulares ganharam espaço foram precisamente em maneiras de regularizar o status migratório e o acesso à saúde. Ainda mais, trata-se de um grupo étnico que reivindica seu direito à terra e pertencimento ao território antes da fundação dos Estados Unidos (JIMENEZ, 2010).

Concentrando-nos na questão racial, Marrow (2003) explica que, no caso do Brasil, a definição de raça encontra-se fortemente relacionada com a concepção de classe, o que faz com que, às vezes, a preferência dos brasileiros/as de se identificar da maneira mais próxima com “branca/o” se explica mais por um pertencimento de classe que racial. A diferenciação racial no caso brasileiro ocorre dentro de um

sistema classificatório que estabelece um *continuum* entre o branco e o negro, atribuindo conotações positivas à mistura racial, como é o caso da mulata (CORRÊA, 1996). É importante frisar aqui que já no seu estudo pioneiro Corrêa destaca que a construção simbólica e social da mulata se apoia em uma classificação de elementos como positivos e negativos, ligados à um discurso biologista e racista. Esta construção se alimenta e reforça critérios ligados à raça; mas também ao gênero dialogando com o desejo, a diferença sexual e características de ser e agir específicas. A imagem da mulata permite incorporar a mestiçagem na construção identitária da nação graças a seus elementos positivos, que alimenta a especificidade da identidade de um povo emergido da miscigenação das raças (RIBEIRO, 1999).

Nos Estados Unidos, os antepassados não brancos de um indivíduo têm uma influência definitiva na sua identificação racial que, ao mesmo tempo, não tolera meio termo e dificilmente a miscigenação. A classificação constrói-se sobre termos (branco, negro, asiático) raciais (no caso dos latinos, superpondo frequentemente etnicidade com raça) de maneira excludentes. No Brasil, o antepassado europeu permite que um indivíduo se considere não negro, abrindo um leque diverso de diferentes maneiras de definir a negritude (SEGATO, 1998).

Talvez uma das principais diferenças entre os Estados Unidos e o Brasil é que, no primeiro, existem discursos, identificações e elementos estéticos e políticos articulados no interior da sociedade por grupos que se entendem étnicos e que disputam a esfera política a partir dessa identidade (BRUBAKER, 2004). No Brasil, por sua vez, essa conformação de grupos e identidades étnicas é diversa e, por vezes, menos definida. A tendência a exaltar a miscigenação e o fetiche da igualdade (SALES, 1999) faz com que a reivindicação racial e identitária, como a beleza negra mencionada por Mariano, tenha um peso político significativo, de resgate e reconhecimento. Isso se expressa na definição de processo de reafrikanização da Bahia e, como explica Sansone (2004), trata-se de um apelo às origens, ao que foi perdido. Assim, se colocar, e colocar a outros no *continuum* racial depende de contextos sociais particulares influenciados pelo nível educativo, classe social, composição racial local e status social (TELLES, 2002, p. 416)

Sansone (2004), Pinho (2002) e Sansi (2007) explicam este processo histórico a partir de ideologia nacionalista do branqueamento da população (TELLES, 2002, p. 418). Simultaneamente, é considerado o apagamento, indefinição e comoditização da bagagem histórica e cultural das populações negras e indígenas, limitando consideravelmente

sua capacidade de desenvolver uma identidade étnica da maneira como acontece nos Estados Unidos. Quando os brasileiros migram, encontram-se “agrupados” pela sociedade de destino sob uma única categoria que, geralmente, não considera diferenças nacionais, culturais e linguísticas (como “latino” e “hispanico”). Desprovidos dos elementos que marcaram e nutriram sua identidade “desde sempre”, novos mecanismos de diferenciação entram em cena.

4.7 AS ESPECIFICIDADES DO CASO DE LOS ANGELES

Nesse sentido, os brasileiros passariam a ser étnicos na medida em que: (i) sua identidade deixa de ser definida estritamente em termos nacionais; e (ii) surgem novos critérios e formas de pertencimento que dialogam com outros grupos. Como Bailey (2000), Marrow (2003) e Waters (1999) explicam, a raça pode ser um fator que se articula de diversas maneiras com a identificação étnica dos latino-americanos, hispânicos ou não, que “pareçam” negros ou brancos devido ao paradigma racial estadunidense¹⁰³. Esta negociação da raça e da identificação étnica é maior nas segunda e terceira gerações, por causa da língua e da bagagem cultural (reconhecer expressões, referências, jargões, músicas, entre outros). No caso dos brasileiros que constituem a

¹⁰³ O paradigma racial estadunidense, como foi mencionado, define-se em termos binários, enquanto o caso do paradigma brasileiro é diferente e o contraste entre ambos deve ser trabalhado. Marrow explica que, no caso do Brasil a definição de raça encontra-se relacionada fortemente com a concepção de classe, o que faz com que às vezes a preferência dos brasileiros/as de se identificar como “branco/a” se explica mais por um pertencimento de classe que racial. A diferenciação entre branco e negro no caso brasileiro ocorre dentro de um sistema classificatório que estabelece um *continuum* entre o branco e o negro, sendo que no caso brasileiro a tendência era se identificar com os termos que contribuíam para ressaltar a mistura (ASSIS, 2007) que se explica a partir da pretensão da chamada “democracia racial” e a especificidade de uma identidade de um povo emergido da miscigenação das raças (RIBEIRO, 1995). No caso dos Estados Unidos, a pessoa que possui um antepassado negro (uma gota de sangue negro) faz com que essa pessoa seja considerada (ela mesma e os outros) como não branca, ou negra. No Brasil parece ser o contrário, o fato de ter algum antepassado europeu faz com que a pessoa se considere não negra, abrindo um leque diverso de diferentes maneiras de definir a negritude (SEGATO, 1998).

primeira geração de emigrantes nos EUA que entrevistei, apesar de poder “parecer” estadunidenses, eles me alertam dos limites, sendo o principal o momento de “abrir a boca”. A língua, o sotaque e falta de expressões características denotam que são estrangeiros.

Mariana explicava sobre como definir uma mulher negra e os desentendimentos com os clientes. Há mulheres que se afastam da imagem da mulata por terem a pele mais escura do “esperado” (como expectativa), o que, para Mariana, resulta difícil de entender. Ela insiste “aquelas negras que você percebe pelo cabelo”. Ela conjuga os critérios brasileiro e estadunidense de identificação racial. Para ela, essas mulheres não seriam negras, a não ser pelo cabelo. Segundo o critério racial estadunidense elas são negras, já que o cabelo, assim como outros marcadores estéticos, define a etnicidade negra estadunidense. A mulata é uma mulher não branca e sem esses identificadores (que fariam dela negra) transformando-a em uma “outra”. Inserida em um contexto ou interação que evoque a referência brasileira, ela se converte em exótica, sexualizada, brasileira.

Vários entrevistados, brasileiros e não brasileiros, explicam identificações simultâneas de raça e a etnicidade acionados graças à mistura racial do Brasil, aquilo que Ramos-Zayas (2008) chama de excesso cultural, referindo-se a uma certa indefinição dos brasileiros por causa da diversidade racial. Há estadunidenses e latinos que conseguem ter acesso aos nichos econômicos de atividades culturais brasileiras por causa da raça, se identificando como negros, *non-White* (SALES, 2003), mestiços. Enquanto a capoeira aparece como um espaço consagrado aos homens negros, a contratação de mulheres latinas não brasileiras nos *shows* de samba demonstra uma manipulação mais sutil das imagens, privilegiando estéticas específicas. No caso de sujeitos não brasileiros envolvidos em atividades culturais identificadas racialmente, como Mariano e Sarah, há uma construção subjetiva que os conecta com as populações negras no Brasil e um cuidadoso tratamento da bagagem cultural. Novamente, o aprendizado (geograficamente no Brasil) é expresso em experiências pessoais transnacionais e em sentimentos sobre a música e a dança. Adicionalmente, como tentei demonstrar, isso faz parte das estratégias para legitimar suas práticas e escolhas perante o questionamento por não serem brasileiros.

Voltando às afirmações de Margolis e Assis, a nova e “inesperada” etnicidade dos brasileiros nos Estados Unidos dialoga claramente com o modelo de Barth (1976) sobre os grupos étnicos, colocando a atenção nas maneiras de organização social e na (auto)

atribuição (*self-adscription*) étnica. A cultura deixa de ser o elemento que os define, sendo que as categorias étnicas podem receber diversos conteúdos (valores, julgamentos, práticas). Ganham centralidade as diferenças entre os grupos, as fronteiras e limites são as que expressam o pertencimento e canalizam a vida social¹⁰⁴. Assim, minha pergunta era sobre quais elementos são os que nutrem ou informam o “nós” entre meus entrevistados em função da alteridade. A pergunta pela diferença (HALL, 2003; BRAH, 1996) não me levou automaticamente a um grupo exclusivo de brasileiros distanciado dos estadunidenses. A origem nacional, a raça e as atividades funcionam em interação, permitindo, em alguns casos, uma identificação que privilegie a (conexão construída entre) atividade e a raça, como no caso de Mariano e Sarah, havendo outras situações em que a origem nacional e a trajetória sejam questionadas por causa da raça, como o caso de Jovana sendo branca no âmbito dos shows de samba.

Em pesquisas de referência na migração de brasileiros para os Estados Unidos, o principal “conteúdo” da emergente identificação étnica é o que Assis (2011) felizmente sintetiza em valor/ética do trabalho. Há esforço e criação de estratégias para revalorizar o trabalho, especialmente o braçal e doméstico, em contraste com as conotações negativas que essas atividades têm na sociedade de origem (MARTES, 1999, p. 109; MARGOLIS, 2008, p. 291). Essa construção identitária em torno do trabalho bem feito, caprichoso e dedicado, conforme as pesquisas realizadas na região de Boston e Nova Iorque, permite aos brasileiros se distanciarem, dos latinos, principalmente. A diferenciação deriva de critérios de superioridade e inferioridade (SALES, 1999) e define “o outro”, brasileiro ou não, como aquele que: (i) não quer ou não gosta de trabalhar; (ii) quer conseguir dinheiro e sucesso de maneira rápida (acionando o jeitinho brasileiro); e (iii) o ignorante, que não é

¹⁰⁴ “A continuidade dos traços étnicos é clara: ela depende da manutenção de uma fronteira [...] o fato da continua dicotomização entre membros e não-membros permite-nos especificar a natureza dessa continuidade e investigar a forma e o conteúdo da transformação cultural [...] apenas os fatores socialmente relevantes tornam-se próprios para diagnosticar a pertença, e não as diferenças “objetivas” manifestas que são geradas por outros fatores [...] As fronteiras às quais devemos consagrar nossa atenção são, é claro, as fronteiras sociais, se bem que elas possam ter contrapartidas territoriais. Se um grupo conserva sua identidade quando os membros interagem com outros, isso implica critérios para determinar a pertença e meios para tornar manifestas a pertença e a exclusão”. (BARTH, 1998, p 195)

cosmopolita e que fala errado. Sales (1999) define tal dinâmica de identificação pela negativa no “mito do roceiro”, referindo-se a esses imigrantes (ignorantes, aproveitadores, que vêm do interior, não cosmopolitas) dos quais ouvia falar, mas que nunca encontrou.

Na minha pesquisa a alteridade tomou outra formulação. Mais próxima às categorias de Elias (2000) de estabelecidos e *outsiders*, quem é visto com desconfiança e receio são os “recém-chegados” ou os que estão chegando “agora”. Essas pessoas são definidas em termos de inferioridade e de maneira homogênea (ELIAS, SCOTSON, 2000), a partir da falta de profissionalismo, trajetória e conhecimento: são os brasileiros que decidem tocar música brasileira porque acham que é mais fácil; as brasileiras que “não querem aprender a sambar” ou “acham que porque são brasileiras não precisam praticar”; e as que carecem do tato e delicadeza necessária para que o show de samba não seja confundido com um espetáculo erótico. Como explicam as cantoras, são aqueles que não tem trajetória, que “não sabem fazer negócios do jeito estadunidense”.

Conheci e entrevistei pessoas que tinham chegado recentemente, como os casos de Maria e Jose, Sandra, e de empreendedor recente como Alexander. Porém, eles não são classificados da maneira acima descrita pelo fato de que ingressaram às cenas culturais em parceria com estabelecidos. Talvez o caso que mais se aproxime seja o de Mariana, que lida com a fofoca e o esforço para ocupar espaços consagrados, como o carnaval de Patty, em tensão com outros grupos e baterias. O “recém-chegado” representa um risco à continuidade dos estabelecidos (por cobrarem menos) e à sua reputação (quando são contratados para trabalhar e faltam aos compromissos ou faltam às regras e namoram clientes). Mas, de maneira geral, os “recém-chegados” representam um questionamento às narrativas consagradas da cultura brasileira. Todo o esforço, pesquisa, trabalho e trajetória de meus entrevistados em serem (levados a) sérios, em “educar” o público sobre a cultura brasileira, é ameaçado. Em outras palavras, trata-se de estratégias e discursos que buscam manter e reforçar posições de poder autorizadas e as hierarquias estabelecidas no interior dos nichos analisados.

Acredito que este ponto demonstra claramente a força do paradigma barthiano em relação aos grupos étnicos perante outras propostas analíticas, especialmente em relação a grupos imigrantes. Roosens (2000) se concentra nos casos de grupos étnicos de migrantes e busca destacar a importância do “conteúdo cultural”, afinal estas pessoas

compartilham uma origem nacional e, pelo menos, uma língua em comum. Talvez a peculiaridade da minha pesquisa seja demonstrar que, apesar de tratarem-se de disputas sobre cultura brasileira, forma, conteúdo e tradições, as dinâmicas de reconhecimento se nutrem principalmente da ética do trabalho. É claro que existem recursos e estratégias para disputar a autoridade e a legitimidade em relação a conhecimento. Porém, na hora de trabalhar com alguém, expressar apoio, mencionar qualidades positivas, as referências são experiências de trabalho juntos e a trajetória laboral.

Como afirma Margolis (2008), a identidade depende da situação, o que permite entender que muitos marcadores entendidos como cultura nacional se transformem em uma identidade étnica fortemente demarcada pela alteridade “dos outros” (RIBEIRO, 1999, p. 45). Em contraste com as pesquisas na região de Boston, não identifiquei esforços ou estratégias por parte dos brasileiros para se distanciarem dos latinos em particular. Há, inclusive, uma preferência de contratação de latinos em detrimento dos brasileiros, devido às experiências negativas de irresponsabilidade, impontualidade e desrespeito dos últimos. Novamente, isso coloca em risco a continuidade do empreendimento econômico dos meus entrevistados, sua reputação e trajetória. Apesar das vantagens que ser brasileiro pode representar em algumas atividades, como é o caso das cantoras; em muitas outras busca-se contratar pessoas que “pareçam” brasileiras, no sentido de que se correspondem com as imagens dominantes. Aqui, a imagem da mulher brasileira como uma estética e formas de comportamento específicas (e esperadas) domina no espaço do samba, assim como os homens negros na capoeira. Nos casos em que se trabalha com brasileiros, evoca-se a atitude profissional, o esforço e a trajetória, encobrendo essas imagens dominantes que influenciam às atividades econômicas.

Acredito que alguns elementos retomados da perspectiva da economia étnica permitiram iluminar aspectos específicos da interseccionalidade. Uma das questões mais desafiadoras surgiu da interação da raça com atributos de gênero no interior do mundo do trabalho. Além da reconstrução de categorias raciais, de quem é negro, branco ou mulata a partir de um paradigma racial diferente, existem estéticas específicas que são o produto de construções sociais e simbólicas. O reconhecimento e aproveitamento das imagens propagadas pela mídia a nível internacional reforçam critérios de beleza, sensualidade e exotização (BELELI, 2007). Questão que pode ser

entendida como a subordinação a imaginários coloniais (MACHADO, 2004; MALHEIROS; PADILHA, 2014) em função da criação e ocupação de um nicho econômico. As margens de manipulação dessas identificações implicam a manipulação do corpo, da cor da pele, das formas de utilizar o corpo, das posturas específicas. Como mencionei ao longo dos dois capítulos, algumas dessas mulheres e homens performatizam seu gênero em função das expectativas do público, dos contextos específicos e das experiências concretas, como a (constante) neutralização do estigma. A interação dessas dimensões é fundamental nos debates mais recentes sobre interseccionalidade e nas críticas às definições homogeneizantes da diáspora. Em particular, a intersecção de raça e gênero não deve ser reduzida de maneira absoluta como algo positivo ou negativo, senão como um aspecto da vida que ativa diversas reações e valorações dependendo dos sujeitos, dos espaços e das práticas (BRAH; PHOENIX, 2004, p. 83)

Tentei demonstrar que as motivações pessoais, a conciliação com obrigações domésticas e a renda são elementos que expressam atributos de gênero diversos. A trajetória migratória e profissional de homens e mulheres aparece claramente influenciada pelos projetos migratórios fazendo com que haja uma quantidade significativa de mulheres que tiveram que se inserir precariamente no mercado de trabalho, comparado com só um caso masculino. A gravidez e a maternidade tiveram um grande impacto nas narrativas das mulheres, impedindo-as por longos períodos de crescerem profissionalmente e requerendo negociações acerca do cuidado das crianças na volta ao trabalho. Mas o efeito que considero fundamental é a influência no corpo em termos de estética, afastando algumas mulheres sambistas da imagem dominante e, em consequência, de oportunidades de trabalho. O caso de Anita me impactou pela necessidade de sua longa carreira precisar passar por uma negociação de atributos de gênero. Anita insere uma nova imagem masculina, que lhe permite permanecer no espaço do samba e que requer um grande investimento de capital simbólico para “educar” o público, criar uma demanda e colocar essa nova atividade cultural como um produto legitimamente brasileiro.

No meu trabalho de campo as experiências negativas das mulheres tomaram um protagonismo maior na segregação do mercado de trabalho, potencialmente devido à proeminência do samba como atividade econômica. Enquanto alguns entrevistados insistem que, para as mulheres, é mais fácil ingressar nesse nicho de mercado, é preciso considerar que é uma demanda articulada a partir de um tipo físico, de

determinada cor de pele e de formas de comportamento orientadas pelo estereótipo da mulata. Isso refere-se mais uma vez à importância das geografias imaginadas, a maneiras de perceber e explicar o mundo. Assim características sociais atribuídas a espaços “tropicais”, “liberadores”, “exóticos”, “festivos” são trasladadas às pessoas, forjando expectativas e demandas específicas (PISCITELLI, 2007; FREIRE-MEDEIROS, 2005; MAHLER; PESSAR, 2001).

Nestes dois capítulos tentei caracterizar os agentes e os espaços para poder analisar com maior cuidado as narrativas em relação à(s) cultura(s) brasileira(s) que são construídas e mobilizadas. Uma vez examinados estereótipos e imagens, suas influências e negociações, me coloquei as seguintes perguntas: que histórias do Brasil estão sendo contadas? Que elemento são destacados e quais são apagados? Entre a polifonia existente, que expressões artísticas são consideradas legítimas? E por quê? Tentarei apresentar algumas considerações sobre isto no próximo capítulo.

5. O BRASIL EM CENAS

No livro “A vida social das coisas” (APPADURAI, 1986), Spooner propõe que quando se trata de analisar e compreender a emergência de produtos culturais, a interação entre a oferta e a demanda possui traços singulares. A aparição de um bem cultural vem necessariamente acompanhada da informação sobre ele (origem, procedência, singularidades) que respondem à demanda do público, assim, esse bem permite uma distinção por meio do consumo aos compradores e pela produção aos vendedores. O produto artesanal, exótico, pouco comum, traz consigo exigências sobre sua autenticidade mediada por imaginários preestabelecidos sobre o bem em particular, seus produtores e significados (KOPITOFF In APPADURAI, 1986). Em poucas palavras, busca-se um produto verdadeiro (*the real thing*). O papel dos mediadores culturais na comoditização de práticas, bens e significados é fundamental, visto que eles não só criam e mantêm uma circulação transnacional, senão que, como já foi destacado, manipulam e negociam significados, adaptando os produtos utilizando as expectativas da sociedade de destino.

Garcia Canclini (2001) oferece um marco mais amplo para pensar os processos de globalização nos quais se desenvolvem e exacerbam a interculturalidade e a circulação (de bens, dinheiro, mensagens, imigrantes) transnacional. Segundo o autor, a intensificação desses fluxos diminuiu a força de tradições locais, propiciando a aparição de formas híbridas de identificação, produção e formas de consumo (CANCLINI, 2001, p. 23). O desafio é pensar nos processos de hibridação definidos como a emergente coexistência de significados, identidades, práticas e padrões de sentido que existiam anteriormente de maneira separada. Trata-se de processos que acontecem em contextos transnacionais e por meio de formas de circulação específicas (AMELINA, 2010). Assim, noções e critérios de autenticidade, como os destacados por Spooner e Kopitoff (1986) demandam reflexão acerca da relação entre um bem cultural e sua conexão com um contexto local específico. Neste capítulo, tentarei demonstrar de que maneira, nas cenas culturais de Los Angeles, diversos “Brais” são construídos e postos em circulação. Lugares e acontecimentos ganham realidade em uma linguagem de experiências e sensações, muitas vezes exemplificados por meio das trajetórias biográficas dos mediadores culturais.

Alguns autores entendem que a emergência de bens culturais, sua inserção no mercado (processo de comoditização) e a definição de uma demanda informada sobre tais bens respondem, em grande parte, a características específicas das grandes metrópoles. Los Angeles cabe indubitavelmente nessa categoria, sendo definida como um nó cultural (*cultural hub*), uma cidade com uma posição privilegiada na hierarquia de criação e difusão cultural para o resto do mundo (ABRAHAMSOM, 2004)¹⁰⁵. Como afirma Featherstone (2007), essas metrópoles apresentam também grande diversidade cultural específica no seu interior. Produto da sua peculiar história; os grandes fluxos migratórios ao longo do Século XIX e XX e as consideráveis economias de enclave na cidade de Los Angeles tornaram-na um lugar com uma diversidade étnica que gera espaços para ofertas e demandas de étnicos e não-étnicos, classes médias e altas estadunidenses com um consumo orientado pela exclusividade, raridade e distinção. Há diversificação e intensificação no mercado de bens culturais, formas específicas de consumo e mecanismos por meio dos quais determinados agentes assumem posições privilegiadas¹⁰⁶. Demandas motivadas por um fenômeno de modificação de gostos, de busca por “coisas exóticas”, fazem com que a preferência e compra dos não-étnicos seja, por vezes, o fator economicamente mais dinâmico e relevante para o desenvolvimento de um empreendimento étnico (ZHOU, 2004, p. 1047).

Ribeiro (1999) e Coimbra de Sá (2011) justificam a análise das apresentações da cultura brasileira na esfera pública pela sua significativa influência nas identificações de brasileiros imigrantes de maneira geral. Seguindo a proposta de Jimenez (2010), resgatar eventos culturais analisando discursos, práticas e estéticas permite realizar uma

¹⁰⁵ “*The cultural industries are significant sociologically because of the important part they play in establishing people’s beliefs and aspirations as well as setting popular styles. The various mediums of this industry are unsurpassed in providing models of symbolic forms for people to use in interpreting the significance of public and private events in their lives and in deciphering the meaning of their social relationships*” (ABRAHAMSOM, 2004, p. 221).

¹⁰⁶ “*Hence we have an interchange between a number of currents: a higher input of style, design and cultural imagery into consumer goods, sites of leisure and consumption and the fabric of the city; an expansion of artistic professions, intermediaries and ancillary workers with the growth of specific artistic enclaves and neighborhoods*” (FEATHERSTONE, 2007, p. 95).

genealogia das identificações étnicas e sua historicidade¹⁰⁷. Coimbra de Sá destaca especialmente a importância dos grandes espetáculos¹⁰⁸ que evocam o Brasil baseados em narrativas de autenticidade (como festas – sempre “oficiais” – de carnaval e congressos internacionais de samba) e sua forte capacidade de alimentar e atualizar imaginários sobre o Brasil. Por sua vez, Ribeiro destaca a visibilidade que os músicos brasileiros ganham nos espaços de encontros e socialização (bares e clubes). São agentes como que empoderados pela capacidade de escolha das músicas que caracterizam eventos como “uma noite brasileira”, “noites de samba”. São essas músicas que serão lembradas e cantadas pelos brasileiros, atualizadas nas suas memórias e, conseqüentemente, instauradas como representações do Brasil. Porém, Ribeiro não se detém na análise das músicas, dos artistas ou dos gêneros. Interrogantes como “de que músicas estamos falando?”; “quais compositores e estilos musicais estão sendo oferecidos?” não são respondidos.

Há uma complexa dinâmica de interação entre os imaginários forjados historicamente sobre o Brasil no exterior e a maneira como os mediadores culturais lidam com imagens e expectativas preestabelecidas. Como demonstrei nos capítulos anteriores, vários dos entrevistados reconhecem, exploram e negociam as ideias que eles encontram na sociedade estadunidense sobre o que é ser brasileiro. Há palavras, músicas e nomes internacionalmente conhecidos difíceis de serem ignorados e que podem chegar a garantir oportunidades de trabalho. Isso, porém, não elimina a agência desses sujeitos, muitas das escolhas, silêncios e disputas têm a ver com maneiras específicas de apresentar a cultura e os conflitos sobre a autenticidade. Definir o conteúdo cultural das atividades como “autêntico”, “verdadeiro” ou “original” é uma discussão que não interessa a esta tese, visto que isso implicaria em uma essencialização de práticas, nomes e discursos no Brasil como o autenticamente brasileiro e, por contraste entenderia o

¹⁰⁷ Eventos é uma categoria ampla, considerando momentos significativos em termos individuais, grupais e estruturais (como crises econômicas ou mudanças nas leis de migração), porém o desafio é entender de que maneira determinados momentos da vida social são incorporados como marcadores temporais na memória e identidade étnica

¹⁰⁸ No caso da pesquisa de Coimbra de Sá realizada em Nova Iorque, o *Brazilian Day* tem uma importância que não tem em Los Angeles. Isto se dá devido à longa trajetória do evento, à concentração de brasileiros em um espaço geográfico e à ocupação do espaço público desse evento (o trânsito foi interrompido por um grande palco, cenários pequenos e barracas de comida).

produzido “lá fora” como não verdadeiro. Em outras palavras, seria cair na equalização de lugares com culturas, um pressuposto da antropologia e etnografia clássica que autores como Gupta e Ferguson (2001) buscam criticar. O pensamento que entende uma ligação especial e originária entre localidades físicas e culturas, onde as primeiras “contêm” as segundas é o que Clifford (1997) resgata como a sinédoque vilarejo/cultura de Geertz¹⁰⁹.

É em clara contraposição a esse pensamento que a etnografia multi-situada se coloca, entendendo que a circulação de práticas, símbolos e produtos altera definições e significados ao mesmo tempo que contribui para estabelecer possíveis pontes e nexos através do tempo e do espaço. Uma das principais diferenças conceituais dessa perspectiva é entre lugares e locais (*places and sites*), dando prioridade ao segundo como a referência espaço-temporal na qual o fenômeno de interesse acontece. A tradução para português pode ser complexa, mas decidi traduzir “*sites*” como “locais”, entendendo-os como espaços sociais, construídos e imaginados. Nesse sentido a referência geográfica não é suficiente. Na proposta da etnografia multi-situada nosso foco deve estar na multiespacialidade, em “referir-se simultaneamente a dois (ou mais) locais significativos que estejam fisicamente remotos, biograficamente deslocados um do outro, e ainda assim potencialmente contactados num grau por imigrantes e laços transnacionais (BOCCAGNI, 2010, p. 4. Em inglês no original¹¹⁰) Em outras palavras “[...] realidades locais são (ou podem) ser produzidas em outro lugar a través de relações e agências dispersas, gerando um imaginário multissituado que resulta prático para o sujeito e que é um desenho apropriado para uma etnografia móvel” (MARCUS, 2011, p. 20. Em inglês no original¹¹¹)

¹⁰⁹ “*The village was a manageable unit. It offered a way to centralize a research practice, and at the same time it served as synecdoche, as point of focus, or part, through which one could represent the cultural whole [...] as Geertz has written [anthropologists] don’t study village, they study in villages.*” (CLIFFORD, 1997, p. 21)

¹¹⁰ “[...] *simultaneous reference to two (or more) significant locales being physically remote, biographically displaced from one another, and still potentially connected, to a degree, by migrants’ transnational ties*” (BOCCAGNI, 2010, p. 4)

¹¹¹ “[...] *local realities are produced elsewhere through dispersed relations and agencies, generating a multi-sited imaginary that is practical for the subject and that is a found design of a mobile ethnography*” (MARCUS, 2011, p.20).

Além da crítica colocada no parágrafo anterior, senti necessidade de pensar além das referências geográficas por dois motivos: (i) a maneira como esses espaços (Rio de Janeiro, Cachoeira¹¹², O carnaval) são evocados ocorre por meio de uma construção e seleção de traços que interessam à narrativa que está sendo colocada; e (ii) porque, em alguns casos, o que singularizava um evento não era sua conexão com um lugar, senão as práticas e agentes empoderados que o realizavam. No caso do desfile de *Abbot Kinney*, o que deu ao evento caráter de sagrado, converteu o desfile em um ritual, foi a presença da mãe de santo, os desejos de paz das mulheres participantes e a dança que emulava movimentos de limpeza.

De que maneira produtos e atividades são definidos e vendidos como representantes da cultura brasileira nos Estados Unidos pode ser entendido, em parte, por uma análise de economia étnica como realizei nos dois capítulos anteriores. Busco, com este capítulo, contribuir com uma análise focada nos significados, critérios de seleção e histórias “contadas” sobre a cultura brasileira. As narrativas por meio das quais o Brasil é introduzido em um contexto cultural diferente (um show, desfile, ritual etc.). Essas ocasiões podem ser entendidas como momentos que evidenciam diferenças culturais, o encontro de um produto cultural que carrega e expressa significados diferentes dos “comuns” da sociedade de destino. Podemos pensar tais momentos como processos de articulação de diferenças culturais, os “[...] ‘entrelugares’ [que] fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação” (BHABHA, 2001, p. 20). Esses espaços que estão colocando, consagrando e atualizando significados da brasilidade em grande parte definem o que é ser brasileiro em Los Angeles.

¹¹² Cachoeira é um município localizado a 120 km de Salvador, na área geográfica denominada recôncavo baiano. É um município que possui uma significativa presença das religiões afro-brasileiras e de manifestações do sincretismo religioso. Museus, casas e terreiros históricos definem sua posição como centro de referência do Candomblé. Uma das manifestações religiosas e culturais mais importantes de Cachoeira é a Confraria da Irmandade da Boa morte conformada na sua grande maioria por mulheres negras, com uma longa história de hierarquia, rituais, formas de conhecimento e rituais que data da época do Brasil colônia. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/irmandade-da-boa-morte-2/>. Acesso em: 14 de jul. 2017.

Bhabha (1990) propõe uma análise das narrativas que alimentam simbólica e imaginariamente a nação (ANDERSON, 2005) a partir de um gesto de evidenciar o movimento cultural totalizante dos discursos sobre pertencimento nacional. Trata-se de evidenciar e desconstruir os valores positivos que consagram a disseminação de símbolos e significados específicos associados com a identidade nacional. Assim:

[...] a imagem da autoridade cultural pode chegar a ser [evidenciada como] ambivalente porque é pega no ato de “compor” sua poderosa imagem. Sem o entendimento da performatividade da linguagem nas narrativas resulta difícil compreendê-la como uma forma de elaboração cultural [...] uma agência ambivalente que tem a cultura como sua posição mais produtiva, como uma forma de subordinação, fraturando, difundindo, reproduzindo ao mesmo tempo que produzindo, criando, forçando e guiando [...] o que surge é um efeito de “significação incompleta” que torna os limites em espaços *in-between* através dos quais os significados da autoridade política e cultural são negociados[...] o “outro” nunca está fora ou além de nós; emerge necessariamente dentro de um discurso cultural, quando pensamos que falamos íntima e indigenamente “entre nós”[...] em cada uma das “ficções fundacionais” as origens das tradições nacionais resultam ser tanto atos de afiliação e estabelecimento como momentos de desautorização, deslocamento, exclusão e contestação cultural (BHABHA, 1999, p. 3-5. Em inglês no original¹¹³)

¹¹³ Do original: “*The image of cultural authority may be ambivalent because it is caught, uncertainly, in the act of ‘composing’ its powerful image. Without such an understanding of the performativity of language in the narratives of the nation, it would be difficult to understand [...] is an agency of ambivalent narration that holds culture at its most productive position, as a force for ‘subordination’, fracturing, diffusing, reproducing, as much as producing creating, forcing, guiding [...] what emerges as an effect of such ‘incomplete signification’ is a turning of boundaries and limits into the in-between spaces through which the meanings of cultural and political authority are negotiated*”

5.1 PENSANDO A MEDIAÇÃO CULTURAL NO CONTEXTO DE LOS ANGELES

Em se tratando de analisar dinâmicas por meio das quais determinadas narrativas são colocadas e consideradas legítimas, é preciso conjuntamente refletir sobre as características dos agentes que as mobilizam, os recursos que eles possuem e os espaços nos quais isso acontece. Os sujeitos entrevistados foram escolhidos e definidos a partir da sua capacidade de mediação, ou seja, formas de comunicação e apresentação de um determinado conteúdo cultural entre dois contextos culturais (grupos, sociedades, indivíduos) (MIRA, 2006). Uma reflexão que lembra àqueles espaços de articulação que Bhabha (2001) chama entre-lugares. Seguindo a Williams (2007), Mira resgata a ideia de mediação como um processo que, no seu desenvolvimento, muda “as coisas” que são mediadas¹¹⁴. Longe de ser neutro, é um procedimento atravessado e influenciado pelas relações sociais do contexto no qual se desenvolve. Abre-se assim um espaço significativo para considerar as posições e agência destes sujeitos que, na sociedade de destino, são considerados interlocutores válidos e legítimos e, simultaneamente, sujeitos marginais (MENDRAS, 1978). Os mediadores são agentes que aparecem como originários de um contexto sobre o qual “falam” (o Brasil) e reconhecidos como “apresentadores” em outro contexto (os Estados Unidos) precisamente por não lhe pertencerem¹¹⁵.

[...] The ‘other’ is never outside or beyond us; it emerges forcefully, within cultural discourse, when we think we speak most intimately and indigenously ‘between ourselves’ [...] in each of these ‘foundational’ fictions the origins of national traditions turn out to be as much acts of affiliation and establishment as they are moments of disavowal, displacement, exclusion and cultural contestation” (BHABHA, 1999, p. 3-5)

¹¹⁴ “[...] descrever essa interação [a mediação] como substancial, com formas próprias, de modo que não seja um processo neutro de interação de formas separadas, mas um processo ativo no qual a forma de mediação altera as coisas mediadas, ou indica a natureza delas por sua própria [...] O que, seguindo a Adorno, exige pensar que “Todas as ‘coisas’ [...] são **mediadas** por relações sociais específicas, mas não podem reduzir-se a uma abstração dessa relações; a mediação é **positiva** e, em certo sentido, autônoma” (WILLIAMS, 2007, p. 274, 275. *Grifos do autor*)

¹¹⁵ “Todas essas posições sociais [*dos mediadores*], embora muito diversas nos diferentes contextos históricos e sociais, são posições marginais à união de duas sociedades. Na mesma medida em que seus detentores pertencem mais ou menos completamente a cada uma das duas, eles definem seu papel, e as

O sujeito deve ser marginal para poder apresentar um conteúdo diferente a um grupo social e, ao mesmo tempo, não ser disruptivo ou escandaloso por utilizar formas, linguagem e maneiras estranhas. Pense-se aqui no constante risco sentido pelas sambistas durante os shows e o esforço para, constantemente, diferenciar o que elas fazem de um show erótico. Em uma situação qualquer, uma mulher dançando com penas, glitter e vestindo um biquíni em um restaurante pareceria estranho e a exposição do corpo seria reprovada. O diálogo cultural é interessante quando algumas das práticas comoditizadas nos Estados Unidos são inexistentes ou muito pouco comuns no Brasil. Vanessa insistiu nesse aspecto ao falar sobre o show de samba nos restaurantes e, de certa forma, detalhou o quão desconfortável pode ser este tipo de situação.

[Sobre os shows de samba em restaurante]

Vanessa: tipo restaurante...o que não existe no Rio! Show de restaurante, porque é chato isso [...] você, em vez de você estar ajudando, você está prejudicando a cultura, porque você tem que tomar cuidado de como você dança, como você desce, como você abre uma perna, de que se você chega muito perto de uma mulher, de um casal, eu particularmente acho, não tenho... não tem nada a ver show de samba em restaurante com gente. Eu estou comendo, não quero bunda, não quero peito, não quero pena. Não quero nada do meu lado! Acho assim, tem show de samba? Cadê o palco? (Vanessa)

Como Mendras lembra, o mediador e sua agência são (em grande parte) definidos pela expectativa dos “outros” (do público, da audiência) ao mesmo tempo em que ele ou ela influenciam (reafirmando ou desafiando) representações sobre si mesmo e o contexto que representa. No caso das sambistas, por exemplo, elas têm capacidade de definir o que é um show de samba (os limites da audiência, a pertinência de fantasias e movimentos) pelo fato de serem reconhecidas como: (i) pertencente ou representantes do Brasil; e (ii) como interlocutor válido perante os espectadores. Apesar de que as disputas e tensões em termos

expectativas dos demais se definem [...] o que conta é a posição marginal que permite ser membro de uma e ser reconhecida pela outra. A situação mais acabada é evidentemente aquela em que o marginal é membro completo das duas sociedades.” (MENDRAS, 1978, p. 121)

de autoridade e conhecimento são constantes e tomam múltiplas formas, existem mecanismos pelos quais alguns agentes se colocam como mediadores válidos em relação a outros.

As produtoras e organizadoras dos festivais de cinema, os agentes consulares e os artistas plásticos me ofereceram depoimentos e informações importantes para compreender como funciona a circulação de artistas nas cenas culturais. Porém, decidi colocar especial atenção em agentes cujas posições fazem deles casos ricos para pensar a mediação cultural, o diálogo entre uma audiência estadunidense e um produto cultural definido como brasileiro. Acredito que aqueles que trabalham dando aulas e organizando shows são quem se deparam com situações definidas por expectativas, demandas e tensões com o público. Adicionalmente, eles se inserem em uma circulação internacional muito específica que, diferentemente do caso das produtoras, implica uma corporificação do capital simbólico e social. Eles viajam ao Brasil para aprender, fazer aulas, participar de carnavais, e trazem com eles esse novo capital.

A influência de mediadores culturais que ganham destaque como figuras autorizadas em relação à cultura brasileira é complexa e polissêmica no sentido em que dialogam com as imagens e estereótipos que circulam a nível internacional sobre a população brasileira (PONTES, 2006). Machado (2008) oferece o conceito de exotização para falar desse complexo diálogo em que se evidencia a impossibilidade de significação pela via do estereótipo mencionada por Bhabha e retomada por Maia (2009). Segundo o último autor, trata-se de processos sociais nos quais os estereótipos são efetivados “e as imagens sobre ‘o outro’ passa a ter autonomia simbólica [um] processo de relação complexa de um grupo social com as representações simbólicas a que estão sujeitos, envolvendo representação e ação” (MACHADO, 2008, p. 703). Adaptar-se a estereótipos vigentes pode facilitar a inserção social e econômica em contextos específicos, como no caso português.

Como explica Frangella (2013), os novos fluxos transnacionais brasileiros, apesar de reduzidos ou não tão visíveis quanto outros casos, são compostos por eventos, *commodities*, discursos e imagens (FRANGELLA, 2013, p. 79). Seu funcionamento se dá a partir de redes transnacionais e, ao mesmo tempo que podem facilitar inserção de “recém-chegados”, reafirmam quais as trajetórias consideradas legítimas. Grande parte desse movimento serve e alimenta tanto a brasileiros quanto a não brasileiros, inclusive aqueles que não estão

diretamente involucrados no âmbito cultural. No contexto da migração, há uma rearticulação de discursos, histórias consagradas e referências. Como destaca a autora, o caso da cultura afro-brasileira sintetiza resgates e seleções específicas de histórias, ascendências, nações africanas e uma reconstrução da negritude.

No contexto de Los Angeles, pessoas como Bela, Luz e Santo estruturam o espaço das danças Orixás a partir dos seus recursos econômicos e por serem agentes que ativam a circulação transnacional de pessoas. Enquanto as primeiras duas são frequentemente questionadas pela sua raça, Santo surge como o agente que responde claramente à imagem do homem negro capoeirista, oriundo de Salvador. Esses três sujeitos funcionam como possibilitadores do ingresso de outros agentes ao espaço e atividades. Outorgar possibilidades laborais pode entrar em claro conflito com os estereótipos e as expectativas estéticas, como é o caso de Alexander. Ele se sente questionado por não ser brasileiro dirigindo uma bateria, ao mesmo tempo que lhe é solicitado a contratação de percursionistas negros, que “pareçam” brasileiros, mas que não o sejam. As preferências raciais e físicas são claras e diretas, o que nem sempre é facilmente assumido.

As donas de companhias também ativam circulações transnacionais importantes em termos simbólicos e econômicos, porém são as que experienciam as maiores tensões em relação à imagem da mulher brasileira, o que dificulta a subordinação aos estereótipos. A constante afirmação do caráter profissional e artístico é um mecanismo para neutralizar os elementos negativos do processo de exotização, que pode engendrar abuso físico. Nesse sentido, as tensões e negociações desses estereótipos aparecem como um elemento constante, que orienta a conduta dessas mulheres, assim como suas escolhas de trabalho, a dedicação para manter a forma física e a escolha e contratação de outras mulheres a partir da imagem da mulher brasileira.

5.2 ARTICULANDO O LOCAL E O GLOBAL: ESPAÇOS E CENÁRIOS

A partir dessas leituras defini uma lista de aspectos que guiavam minhas observações em cada evento. Busquei registrar as maneiras pelas quais cada espetáculo ou encontro era apresentado nas redes sociais, os discursos (e línguas) por meio dos quais cada comemoração ou show era introduzido, o público, elementos ou

símbolos utilizados durante o evento¹¹⁶, o material impresso, entre outros. Os cenários variaram consideravelmente, alguns eventos tinham lugar em espaços consagrados da cidade: Hollywood Bowl, LACMA, teatros, os campi universitários e cinemas. O Consulado brasileiro foi um lugar que constantemente visitei durante o ano que passei em Los Angeles. Outros eram eventos pequenos, organizados para poucas pessoas pertencentes às turmas de dança e capoeira nas academias, no CCB; desfiles como os organizados por Luz e os projetos sociais como *Samba in the street*¹¹⁷ são abertos e para um público eventual na praça ou passeio. Finalmente, há eventos pensados para a população imigrante brasileira como o *Brazilian Day* ou o Samba do Trabalhador.

Vários eventos e espaços revelaram-se de maneira diferente do que eu tinha pensado no começo. O primeiro deles foi na galeria do Consulado brasileiro, que fica na intersecção de *Wilshire Boulevard* e *La Cienega Boulevard*, no *West Side* da cidade, um ponto de fácil acesso por várias linhas de ônibus, que passam com muita frequência e até muito tarde. Desde que cheguei na cidade, pedi para ser parte do Boletim Cultural e presenciei todos os eventos ali organizados. Encontrei alguns brasileiros logo no primeiro evento, conversamos, trocamos números de telefone e eles me convidaram para o samba da churrascaria brasileira, em *Long Beach*. Já no terceiro ou quarto evento neste lugar, percebi que os brasileiros eram sempre os mesmos. Esses brasileiros moram na cidade há bastante tempo, alguns são ou foram funcionários do Consulado, outros são amigos próximos que acompanham e, frequentemente, encontrei a Jasmin e Ramona, que me

¹¹⁶ Prestei especial atenção a bandeiras do Brasil, de regiões e de times de futebol. Roupas de maneira geral, com destaque para camisetas de futebol, camisetas de escolas de samba e de eventos anteriores. A venda de comida brasileira como parte do evento ou em barracas, músicas, fantasias diversas, artesanato, entre outros.

¹¹⁷ *Samba in the streets* começou como um projeto social da companhia Dançar Brasil e oferecia aulas de danças afro-brasileiras e percussão ao vivo em diversos parques da cidade. Bela me comentou após a entrevista realizada que esse tipo de atividade é importante para uma organização sem lucro, como o caso da companhia dela, para manter essa categoria e não pagar acréscimo nos impostos. Hoje *Samba in the streets* está focado principalmente nas crianças durante a época de verão e de recesso escolar e oferece aulas de danças afro-brasileiras e percussão, ensinando movimentos “alegres” e pretende formar uma comunidade em bairros, praças e outros espaços públicos. Propõe uma organização parecida com os blocos afro, explicando que são comunidades organizadas que colaboram com o carnaval brasileiro.

comentaram que buscam socializar com outros brasileiros. A galeria tem capacidade para aproximadamente 40 pessoas e o público geralmente se dividia em brasileiros e estadunidenses professores, pesquisadores e, como os chama Tiago, “amantes da cultura e música brasileira”. Uma das questões que mais me chamou a atenção era que todas essas pessoas pareciam pertencer à classe média e havia uma clara predominância de pessoas de raça branca. No caso específico de exposições de arte, alguns estadunidenses com quem conversei me explicaram que buscavam conhecer artistas e comprar obras, guiados pela ideia de exclusividade do Consulado e que os artistas eram brasileiros (“trazidos do Brasil”).

Ao frequentar esses eventos, descobri que cenários pequenos, eventos íntimos, não se correspondem, de maneira geral, com os espaços de introdução dos novos brasileiros ou com a atualização de identidades nacionais e o uso do português, o que sugere uma diferença em relação aos contextos narrados por Ribeiro (1999). Em certas ocasiões, os eventos pequenos reuniam um público muito mais diversificado que eventos de médio porte ou grandes eventos. Nesses casos, o público frequente era formado por familiares e amigos dos artistas (às vezes estavam presentes alunos das aulas, em casos de eventos de forró ou danças Orixás), uma mistura de estadunidenses, brasileiros e latino-americanos. Os únicos dois eventos nos quais registrei uma maioria de brasileiros foi o *Brazilian Day* e o show de samba da banda Casuarina. Quando registrei o último evento no meu caderno, coloquei na descrição: “o show para os brasileiros”. Foi uma grande celebração, na qual dominou o português, houve piadas sobre regionalismos e referências a futebol. O público cantou junto à banda todas as músicas, dançando e interagindo com os músicos quando eles faziam comentários. Em contraposição, eventos como o Jantar de bossa nova e o Samba do trabalhador, esses dois últimos foram eventos nos quais houve pouquíssimos brasileiros, os únicos que encontrei eram amigos muito próximos dos músicos ou familiares.

Esse último evento foi realizado no dia 7 de setembro, respeitando “a tradição” do samba no feriado de *Labor Day* que, em 2015, coincidia com o feriado da Independência do Brasil, chamado, assim, de *Samba do Trabalhador supersized edition*¹¹⁸. Foi apresentado

¹¹⁸ Descrição do evento nas redes sociais: “*Tropicalia e Samba Association thrilled to announce our 5th annual "Samba do Trabalhador" event! This annual tradition, held in the traditional circular format blurring the lines between the audience and the musicians, has become the L.A. staple of old-*

nas redes sociais com textos em português e inglês, houve aulas de forró, caipirinhas e comidas típicas foram vendidas durante a tarde no espaço aberto da Tropicalia. Quando cheguei ao evento, encontrei os músicos da banda, mas, a maioria das pessoas presentes eram estadunidenses e latinos, muitos deles alunos das aulas de forró. As apresentações, explicações sobre as músicas e lembranças das edições anteriores do evento foram todas em inglês. O português ficou restrito às conversas entre os músicos, indicações técnicas e piadas (Duda: “ô velho, pandeiro froixo não dá, pandeiro froixo de paulista não rola aqui, velho, não!”) que explicarei ao longo deste capítulo. Esse evento foi muito instigante para mim. Por um lado, sentia que o evento prometia uma “tarde brasileira” de samba e caipirinhas e, afinal, acabou sendo uma apresentação para os não-brasileiros. Mas, por outro lado, o ambiente de amigos e conhecidos, pessoas curtindo a festa e falando palavras soltas em português era extremamente agradável. Isso me fez reconsiderar a importância do público de amigos e família nesses eventos para além da proposta ou expectativa de se um show ou encontro ser “brasileiro” ou “não brasileiro”.

Decidi que era necessário problematizar e desconstruir as narrativas que “explicavam” os encontros, assim como os discursos, nomes e referências utilizadas durante os eventos. Escolhi percorrer dois caminhos. Primeiramente, analisarei as atividades chamadas afro-brasileiras, principalmente as danças Orixás, nas quais histórias, mitos e músicas articulam-se constantemente no nome da tradição e da África do passado. Algumas das características que destacarei são: as tensões do adjetivo afro-brasileiro, destacando-se ora o afro, ora o brasileiro; as múltiplas variações dos eventos (festivais, rituais, comemorações, homenagens); e a importância de convidados provenientes da esfera religiosa (Ifá e Candomblé). Em segundo lugar, analisarei apresentações musicais de samba, forró e, brevemente, a bossa nova, apresentadas por um grupo pequeno de músicos que frequentemente trabalham juntos. Bairros do Rio de Janeiro, gentílicos, anedotas, comidas, histórias sobre compositores, tudo contribui à descrição colorida das trajetórias dos músicos, evocando um processo de aprendizado diverso, rico, de longa duração.

school, roots samba.
This year the event coincides with Brazilian Independence Day! To celebrate this monumental occasion, we will be SUPERSIZING the event, featuring several bands for a full day of festivities. Family friendly. Beers and caipirinhas will be sold”.

Tanto nas danças Orixás quanto no samba, as trajetórias dos agentes contribuem à comoditização de bens e à consagração de espaços e práticas. Durante a visita das Mães de Santo se organiza um cronograma de *appointments* de leitura de jogos de búzios e banhos de folha. Esta comoditização é possível graças aos contatos que Bela e Luz criaram com essas mulheres em Salvador, nas diversas viagens e estadias de estudo. Ao mesmo tempo, é possibilitado pelos recursos econômicos e legais que elas têm para fornecer a documentação para o visto dessas mulheres, além de arrecadar o dinheiro para passagem nos shows da companhia. Na multiplicidade de eventos, encontros e celebrações, se mobilizam narrativas consagradas que elencam dados, nomes e descrições interagindo com o imaginário da sociedade estadunidense. As maneiras como os mediadores se colocam e apresentam (mencionando seus estudos no Brasil, falando em português, comentado sobre sua origem geográfica) reforçam suas próprias trajetórias e autoridade.

As cooperações e disputas se articulam de maneiras específicas, para além da dimensão econômica. É preciso que, nos espetáculos conjuntos, os discursos sejam articulados em uma narrativa só, seja sobre samba ou dança Orixá. Nesta seção trabalharei sobre as maneiras pelas quais alguns mediadores utilizam diversas referências para definir suas posições e escolhas, o que, por sua vez, os imbuí de legitimidade e os define perante seus interlocutores. Regiões do Brasil, compositores, anedotas históricas, instrumentos musicais, instituições de ensino, lugares físicos e espirituais (como os terreiros), relações pessoais, cantores e cantoras de referência, tudo serve aos fins de identificação como artista autorizado.

Assistir a diversos eventos em diferentes espaços, inseridos em grandes festivais ou organizados por datas específicas, me permitiu registrar essas múltiplas narrativas. Em muitas ocasiões tratava-se dos mesmos sujeitos se apresentados, tocando as mesmas músicas, porém, as maneiras como eram apresentados e as caracterizações (do Brasil, do samba, dos brasileiros) eram consideravelmente diferentes. Um caso que me pareceu significativo foi a maneira como *Samba Association* restringia seu discurso sobre a história e a política brasileira nos seus shows. Quando se apresentaram no Museu de Arte de Los Angeles (LACMA) as referências aos conflitos políticos, ditaduras e nomes de compositores foram abundantes. Quando eles apresentaram o mesmo show em *Levit Pavillion* (localizado em um bairro latino), as referências ao Brasil eram restringidas a descrever a festa, a dança e sobre o

carnaval. As “quantidades” de inglês e português nas apresentações mudaram significativamente. No LACMA houve nomes de compositores, regiões e até piadas em português, no show de *Levit Pavillion* o português foi quase inexistente.

Alguns shows foram apresentados em teatros ou clubes e, posteriormente, foram convidados por Tiago para ser apresentados no Consulado: o show de Noel Rosa, de Katrina; o lançamento do primeiro disco de Feijão; o Lado B, de Catalina; e a comemoração do dia das crianças das Marias. Nos casos em que pude ver ambas apresentações (dentro e fora do Consulado), os shows não variaram muito no conteúdo, contudo, o diálogo com as autoridades do Consulado foi muito presente. No começo do show, entre as músicas e no encerramento, os agradecimentos pelo reconhecimento e o convite do Consulado são constantes e o inglês predomina nos diálogos em questão. Nesses eventos, Tiago surge como o agente que estrutura a cena, que convida os artistas (o que também traz à tona seu critério e conhecimento), quem confirma informações e histórias sobre artistas famosos brasileiros em Los Angeles.

O evento foi apresentado primeiro brevemente por Tiago, que passou a palavra para a representante da área cultural que, por sua vez, destaca a importância e o conhecimento do Tiago e a colaboração dos dois funcionários da área cultural. Tiago explica que ele trabalha em rádio há aproximadamente 35 anos. Parte do discurso: “O consulado é uma parte do Brasil. O nosso pessoal, assim como nossa gente, gosta de dar uma cálida bem-vinda. Este show é parte de um projeto musical muito interessante. Antes do começo do show, veremos dois vídeos sobre as Olimpíadas no Rio”. Quando a Banda se apresenta, Catalina explica que: “Tiago é e foi muito importante para os músicos em L.A. e no Brasil. Ele trazia os vinils para mostrar a música brasileira nas rádios de LA, como Maria Bethania e Gal costa” [...] Quando apresentam a música “Chovendo na Roseira” Catalina explica que é do disco Elis & Tom, do ano 1974: “Tiago me corrige por favor, que ele sabe tudo de música”. Tiago se levanta e explica para o público que esse disco, Elis & Tom, foi gravado em L.A. [...] Tiago menciona, no começo e no final do show, que a

capacidade da galeria estava lotada, inclusive, que houve mais pessoas que cadeiras, mas que sabia que não podia falar “não” para o público. A banda encerra o show explicando que há CDs à venda e reiteram o agradecimento a Tiago e ao Consulado pela oportunidade de tocar e por facilitar o espaço físico para realizar este evento. (Caderno de Campo nº 3: “*Brazilian Get together / ‘Brazil project’* lado B”, 30/09/2015. Consulado do Brasil em L.A)

Depois dos primeiros meses realizando observações, pensei que chegaria a um ponto de saturação pela repetição de shows ou discursos. Porém, aconteceu o contrário. Seguindo as reflexões de Marcus, Coleman e Hellermann (2011), a estratégia de “seguir as pessoas, seguir as coisas” (“*follow the people, follow the thing*”) evidenciou nuances interessantes e cada vez mais complexas. Acompanhar o movimento de bens culturais e pessoas evidencia conexões e *links* entre presente e passado, geografias diversas, práticas e nomes de artistas como elementos de continuidade (FALZON, 2009). Uma das conexões que particularmente me chamou a atenção foi a lembrança e agradecimento de Samanta e Ana Grazzia nos seus shows a Carmen Miranda. Essas cantoras explicavam ao público que foi esta artista que abriu as portas do mundo para o Brasil, que o sucesso delas hoje é graças a tudo que Carmen Miranda fez.

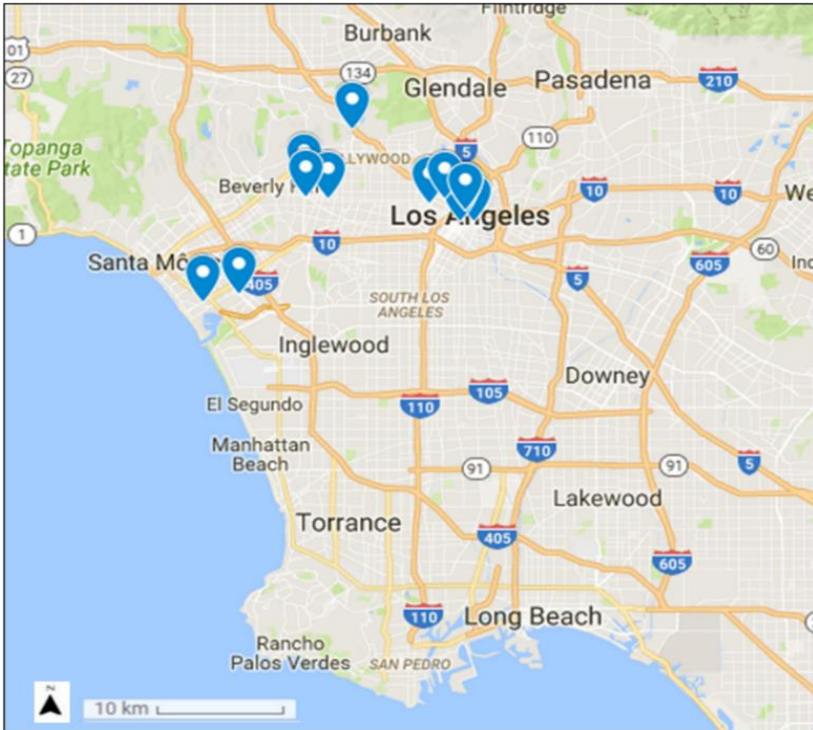
Nessa “topografia social” de lugares e eventos, se fez evidente que alguns espaços geográficos da cidade funcionam como instâncias geradoras de capital simbólico e reconhecimento. Além disso, há fatores que influenciam na escolha dos lugares, como o público que frequenta o local, os horários, o custo de aluguel e ingresso. A acessibilidade geográfica e por transporte público são centrais no caso de Los Angeles, por ser uma cidade de grandes dimensões, e ter bairros aos quais o acesso é muito difícil¹¹⁹. Uma experiência que tive acerca dessa questão foi o caso de *Redondo Beach*, onde está localizada uma churrascaria brasileira e foi realizado o *Brazilian Day*. Esse bairro fica a 45 minutos do centro da cidade e, para chegar via transporte público, é necessário tomar o metrô e dois ônibus sem integração de passagem. Ocupar *The Music Hall* (no centro da cidade) durante o verão (época de muitas

¹¹⁹ Bairros como *Brentwood, Tennis Country Club Los Angeles* ou *Beverly Hills* não tem acesso de ônibus, as linhas chegam somente à entrada do bairro e o espaço público para estacionar é extremamente reduzido.

atividades por causa das férias) no horário da noite (um clima agradável que fomenta a presença do público) num final de semana fez com que a aula aberta de Samba da Mudança e Ramona fosse um grande sucesso.

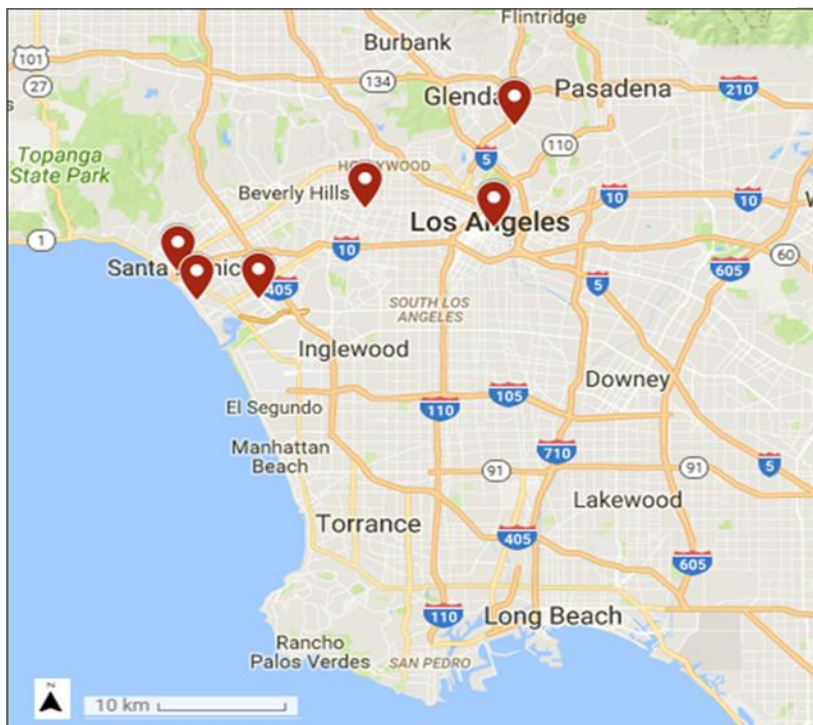
No total, presenciei 42 eventos, que variaram segundo os locais, espaços, comemorações específicas, público etc., como pode ser observado na tabela na introdução. Registrei eventos no Consulado; nas academias de dança e teatros; eventos na rua ou espaços abertos (*Pershing Square*, *Levitt Pavillion*, LACMA) inseridos em programações culturais mais amplas. Outros eventos foram projetos sociais, como o *Samba on the street* da Dançar Brasil. Frequentei clubes noturnos pequenos como *The Blue Whale* (em *Little Tokio*), um espaço alternativo com exposições artísticas onde diversos tipos de música são apresentados. E, inclusive, participei de shows em residências particulares, como são os jantares organizados por Ana Grazzia e Samanta. Na introdução, foi colocado um mapa que localiza Los Angeles e uma distribuição geral dos eventos presenciados. Aqui colocarei o mesmo mapa isolando os eventos relacionados a danças afro-brasileiras, samba e forró. Com essa representação gráfica, tento mostrar a diversidade de espaços das observações (diferentemente de trabalhos como o de Beserra (2005), que focaliza em dois dos espaços distantes da cidade de Los Angeles).

Figura 2 - Eventos de samba e forró registrados na cidade e condado de Los Angeles.



Fonte: Malha Digital US Census Bureau. Informações da autora. Elaborado por Carla Craice da Silva.

Figura 3: Eventos de cultura afro-brasileira (danças Orixás e capoeira) registrados na cidade e condado de Los Angeles.



Fonte: Malha Digital US Census Bureau. Informações da autora. Elaborado por Carla Craice da Silva.

5.3 A IMPORTÂNCIA DOS ENTREVISTADOS E A ETNOGRAFIA COMO APRENDIZADO

Entre os dois grupos de atividades que analisarei, o samba e as danças Orixás, surgiram claras diferenças. As danças Orixás funcionam a partir de uma história única, colocando a ênfase em um passado ancorado na experiência da escravidão no Brasil e o que “foi trazido e sobreviveu” da África. Além dos nomes dos Orixás, nada é falado em português nas aulas de dança e há três referências geográficas às quais sempre se remete: África, Salvador e Cachoeira. Entretanto, o samba e o forró pareceram atividades extremamente polifônicas, cujas narrativas compreendem diversos momentos da história do Brasil, autores e compositores, referências de discos e versões. Os artistas que tocavam e cantavam nessas apresentações frequentemente falavam com o público

em inglês, mantendo em português somente nomes e expressões específicas, além dos comentários que dirigiam entre si. Apesar de conhecer os músicos, de ter lido a descrição do evento e poder entender inglês e português, muito do que era falado e apresentado durante os shows me era desconhecido.

Foi neste quesito que a categoria de para-etnógrafos resultou extremamente útil, me permitindo considerar meus entrevistados como sujeitos ativos, produtores de práticas e informações e partir das suas posições em um “sistema de distribuição de conhecimento” (MARCUS, 2011, nota 2). As aulas, reuniões, conversas e entrevistas me forneceram informações sobre a história da música, maneiras como se realizam oferendas, o que distingue um ritual de um transe ou de uma simples dança, foram parte do “aprender deles e com eles” (COLLERMAN; HELLERMAN, 2011). Eles me mostraram e explicaram dimensões da circulação de pessoas e significados aos quais não teriam acesso se não fosse pela sua experiência como viajantes (CLIFFORD, 1997). Em síntese, foram dois processos conjuntos. Apreendi sobre os processos de comoditização, adaptação e negociação de práticas e significados, como tentei demonstrar na seção anterior. Coletei informações sobre custos, investimentos, recursos de classe, sobre como vender uma aula de samba ou, ainda, qual público tem mais interesse em aulas de capoeira.

Por outro lado, houve um processo simultâneo que foi aprender com meus entrevistados *sobre* samba, forró, danças Orixás, história da escravidão no Brasil, sobre as roupas das Baianas, as diferentes vertentes de capoeira, a personalidade de Xangô e porque sempre devemos fazer oferendas a Exu. As aulas e *workshops* que fiz durante em L.A. foram observações participantes, mas também foram momentos de aprendizado que me permitiram incorporar um conhecimento novo, apreender uma linguagem compartilhada entre os entrevistados e os estudantes e construir uma bagagem comum para as futuras entrevistas. Isso também me obrigou a voltar às minhas anotações das observações, fotos e vídeos, para reinterpretar o que tinha registrado. Em diversos eventos eu escutei nomes como os de Beth Carvalho, Luis Gonzaga ou Adoniran Barbosa, sem saber quem eles eram e, em consequência, sem interpretar o efeito desejado pelos músicos e cantores quando os evocaram.

Quando havia um público conhecedor do tema, os discursos se tornavam mais técnicos e especializados, falando sobre acordes ou inclusive notas, e, ao mesmo tempo, mais íntimo em relação aos grandes nomes (“seu Adoniran” em vez de Adorinan Barbosa). Mencionam-se

lugares ícones do samba, como Vila Isabel e a sua relação com quem se apresenta: “eu nasci ali, do lado da Vila Isabel, um bairro da boemia, cheio de músicos, o lugar do samba” (Katrina). Figuras históricas como o Lampião e Maria bonita são apresentados por meio de anedotas, contando supostas histórias pessoais e pequenos segredos. Artistas como Tom Jobim e Carmen Miranda, são evocados a partir do seu talento, a complexidade das suas personalidades, suas singularidades musicais, sempre lhes agradecendo por terem levado a música brasileira ao mundo.

Essa aprendizagem foi mais importante em relação às danças Orixás já que, apesar de consultar bibliografia sobre o tema¹²⁰, muitas das práticas e dinâmicas dos encontros e rituais funcionam de maneira oculta, acessível somente aqueles que são iniciados. Obras como as de Sansi (2007) e Sansone (2004) me permitiram compreender os diversos mecanismos e processos por meio dos quais narrativas específicas do resgate da africanidade se desenvolveram na Bahia e em Salvador em particular. Uma das principais vias de explicação é o caso do Candomblé como um elemento que reestrutura a história das nações africanas prévias à escravidão, ao qual estudos como o de Sterling (2010) incorpora o gênero como variável central. As práticas e conhecimentos religiosos do Candomblé e Umbanda alimentam as maneiras pelas quais linhagens sanguíneas e de família são ativadas e mobilizadas na definição de uma hierarquia de autenticidade em relação à africanidade no Brasil (PINHO, 2004). Uma das contribuições mais interessantes sobre o tema é precisamente “os usos e abusos da África no Brasil” de Sansone (1999), que explica de que maneira a comoditização da cultura afro-brasileira tem aberto espaços e gerado aceitação de elementos estéticos e políticos no Brasil e no exterior.

Além disso, todos os entrevistados dedicados a essa atividade explicam movimentos e significados a partir do plano sensorial, de como sentem a presença de um Orixá, da disposição do corpo durante a percussão. E, ao mesmo tempo, desde um plano individual: sua

¹²⁰ De Roger Sansi (2007): “*Fetishes and monuments. Afro-Brazilian art and culture in twentieth century*”. De Cheryl Sterling: “*Women-Space. Power, and the sacred in Afro-Brazilian Culture*” (2010) e “*African roots, Brazilian rites*” (2012). De Livio Sansone: “*From Africa to Afro: use and abuse of Africa in Brazil*” (1999); “*Negritude sem etnicidade*” (2003); “*Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil*” (2000). De Corrêa: “*Sobre a invenção da mulata*” (1996). De Patricia de Santana Pinho: “*Reinvenções da África na Bahia*” (2004)

trajetória no Brasil, o que aconteceu com eles lá, os terreiros que visitaram e as cerimônias que viram. As trajetórias desses sujeitos aparecem como fontes de conhecimento intransferível, o que reforça sua posição como agentes autorizados. O que eles sabem é porque eles sentem, não há como transferir essa experiência, é preciso participar das cerimônias e das aulas, da comunidade da dança para experienciar novas formas de ver e perceber o mundo.

Grande parte da diferença entre os dois âmbitos de atividades se refere ao público. No caso das danças Orixás, geralmente são as mesmas pessoas que fazem aulas e acumulam conhecimento progressivamente. Como mencionei no capítulo 2, as aulas de Bela são frequentadas pelas dançarinas profissionais da companhia e por mulheres com entre 40 e 60 anos, proporcionalmente brancas e negras. Em conversas informais, aprendi que várias dessas mulheres negras fazem parte de associações culturais e civis de afro-americanos. As aulas de Luz são diferentes, na sua maioria mulheres estadunidenses brancas de classe média, com entre 35 e 60 anos, residentes do renomado bairro *Venice* (nome recebido pelo *Venice Boulevard*). Durante as aulas de Luz, algumas das mulheres me comentaram que não sabiam nada de danças Orixás, mas que uma amiga que fazia pilates com elas recomendou o grupo de Luz. Foi a partir desse comentário que percebi que as aulas de Luz começavam com uns minutos de meditação e alongamentos lentos, de forma diferente das aulas de Bela, que começam com a preparação de uma aula de dança e com várias repetições da palavra Axé. Os grupos são muito constantes (ao longo dos oito meses que frequentei as aulas poucas pessoas desistiram) o que influencia a dinâmica das aulas: quem não sabe como agir pode chegar a atrapalhar o funcionamento do encontro.

A dinâmica das aulas foi a mesma que de Bela e Luz, há música ao vivo e o professor ou professora divide a turma em três ou quatro colunas e mostra um passo se deslocando pela sala, os alunos repetem os movimentos várias vezes. Começo em um extremo da sala e me desloco até o outro extremo, volto pelo lado a formar novamente a fila para repetir este movimento. Alguns professores corrigem a altura do braço ou a posição da cabeça com as mãos, ou repetindo o movimento do teu lado para que você veja a diferença. Quase nunca se usam palavras, só movimentos e tato. A dinâmica foi ter uma aula sobre Xangô e Oyá, do Babalaô de Sarah e depois

a aula com os movimentos específicos. Bela, as dançarinas de Dançar Brasil e as alunas de Luz estavam presentes. Participando da aula, percebi que a maioria do grupo já conhecia a dinâmica, por exemplo de formar fileiras. No começo da aula eu fiquei confusa sobre como formar as fileiras, e as alunas brigaram comigo por causa disso. Isso me ajudou a entender que, apesar do festival ser um evento excepcional, as pessoas que participam nele são as que frequentemente fazem aula. Em momento nenhum é explicada de que maneira a aula será realizada. (Caderno de campo nº 2: “*Yango and Oya Festival*”, 13/12/2015)

No caso do samba e forró se trabalha com diversos públicos, às vezes conhecedores da música e história brasileira, tratando-se, em outras, de um público ocasional, como nos festivais de verão. Discursos, histórias, anedotas e descrições sobre o samba e o forró estão sempre presentes, porém, articulam-se de diferentes maneiras em função do público.

Eles convidam o público a viajar para Rio de Janeiro, “se imaginem em Ipanema, na praia de Copacabana”. Convidam ao público a viajar para o norte do Brasil, onde se dança forró, depois convidam a viajar para Rio de Janeiro, onde se dança samba. Cada música leva ao público a uma região diferente [...] de repente Samanta menciona que era o aniversário da morte de Carmen Miranda, ela diz: “*do you remember? Is the lady with the tutti fruti hat* [tentando identificar a Carmen Miranda o mesmo tempo que referencia uma música dela]. *She came to Hollywood, she opened the door to all Brazilian artist and was a hit all over the world*”. Cantaram duas músicas em homenagem a Carmen Miranda [...] cantam em inglês, português e espanhol, às vezes misturando as línguas na mesma música. Fechando o show, cantam Garota de Ipanema a pedido do público, apresentado como “o grande sucesso do Tom Jobim” conhecida em todas partes do mundo. Começa a cantar em inglês, na metade da música troca para português, mistura as duas línguas. Terminada essa música convidam o

público a ir para o norte, onde se dança forró e é “*Carnival time*”. A última música é apresentada como “*everybody knows*”: “Mais que nada”, de Sergio Mendes, em português. (Caderno de campo nº 1: “*Lunchtime Concert Pershing Square DTLA: Brasil Brazil*”, 05/05/2015).

Como no caso do Candomblé e o processo de reafrikanização da Bahia, Carmen Miranda e sua relação com o samba é também produto de um processo histórico e social marcado por tensões nacionais e projetos políticos. A construção do samba como um símbolo nacional, de brasilidade, a conquista das classes médias e elites e a exaltação da mestiçagem são, em grande parte, resultado de um projeto nacionalista (SCHPUN, 2008, p. 458; KLEBER, 2002, p. 140). Nesse projeto, a estética de Carmen Miranda conciliava uma série de elementos importantes que lhe permitem graus diversos de agencia e de auto exotismo, de exacerbação de elementos que ganhavam importância em função da diferença (SHAW, 2010, p. 286).

Sendo branca, ela se veste de baiana, faz referência ao Rio de Janeiro, concilia palavras em espanhol com o português e é a portadora do título de embaixatriz do samba e da brasilidade (SCHPUN, 2008, p. 460). Nos Estados Unidos, *Broadway* e *Hollywood*, Carmen Miranda pratica uma constante lembrança do outro, da *difference*, fortemente presente no seu sotaque e nas músicas em português¹²¹. Alguns autores estadunidenses como Davis (2008), Sandoval-Sanches (1999) e Shaw (2010) entendem Carmen Miranda para além da brasilidade. Propõem que sua *persona* é um ícone da pan-latinidade, uma representação homogeneizadora da América Latina e dos povos e países, da latinidade. Assim, Carmen Miranda é a síntese do elemento africano (a imagem da baiana), o diferente racial tolerado no cinema (pela sua cor branca) e uma etnicidade diluída que exacerbava a feminidade de uma maneira paternalista¹²² através da exotização.

¹²¹ “[...] *Miranda was the allowable cultural Other for wartime Hollywood, playing the dark but comic and, therefore, unthreatening foil to all the gilded wartime female musical stars. The press and her North American fans saw Miranda as the ‘Ambadress of good will from Latin America’, ‘an unofficial envoy from a carefree country’*”. (ROBERTS, 1993, p. 4)

¹²² “[...] *she was too slippery to be classified [...] in the absence of words, critics confuse race and ethnicity. Miranda personifies, in its entirety, the racial, ethnic and sexual “barbaric other” in the Anglo-American cultural imaginary as informed by the topo(s)graphical discursive repertoire of Latin*

Pareceu-me que Samanta e Ana Grazzia ressignificam a imagem de Carmen Miranda exacerbando a questão artística e o fato de ela ter sido pioneira como brasileira e como mulher. Acredito que Carmen Miranda é ressignificada e atualizada nos discursos dessas cantoras em um diálogo com a construção valorativa do profissionalismo que destaquei no capítulo 4.

Magali: queria te perguntar, sobre a apresentação da *Pershing Square*, lembro que vocês mencionaram o aniversário da morte da Carmen Miranda. O que você pensa que foi Carmen Miranda? Porque que vocês estavam falando da história... **Samanta:** e porque nós vivemos as coisas do Brasil que são mais conhecidas no exterior, as pessoas perguntam, a gente sabe que as pessoas querem saber mais sobre aquilo! A Carmen Miranda, ela foi naquele momento dela no *Hollywood* a artista mais bem paga! Ela foi... a Carmen Miranda foi a primeira artista brasileira a realmente fazer um grande sucesso nos Estados Unidos. E então em certa forma, e era uma música muito boa! É uma música muito boa! Aquele bando da lua dela era muito bom! Você escuta hoje e pensa: “puxa que espetáculo, muito bom!” Então... as pessoas querem saber da Carmen Miranda. As pessoas sabem mamãe eu quero, todo mundo conhece essa música. O mundo inteiro! E aquela mulher “que interessante, chapéu cheio de fruta! De bananas!”. E as pessoas querem saber, como diz o americano “*we please them*” com a informação. (Samanta)

Na entrevista com Samanta, ela me explica que a visão delas é sofisticada pela sua trajetória e formação e Carmen Miranda é mencionada como expressão do conhecimento que elas têm e que oferecem ao público, seu diferencial. Da mesma maneira que Feldman-Blanco (1992) menciona sobre os portugueses em *New Bedford*, a definição e promoção da cultura de elite busca enaltecer a própria

America as the “torrid Zone” [...] but also registered a spectacle of difference, using her body and sexuality as a site of exotism and racial and ethnic otherness [...] The ‘Latin exotic foreign other’ in the U.S. is only assimilated as long it plays the function of entertainment” (SANDOVAL-SÁNCHEZ, 1999, p. 39, 40 e 42)

imagem e a dos associados em função da classe social, do conhecimento e de uma conexão específica com a cultura. A reconstrução da imagem de Carmen Miranda diz respeito ao fato de ser mulher imigrante, uma cantora que chegou a ser a mais bem paga de *Hollywood*, que teve muito sucesso, conhecida em todas partes. Aspectos polêmicos da trajetória dessa artista, como seu retorno ao Brasil como americanizada ou as críticas às roupas, seja de baiana ou o uso das frutas¹²³, não aparecem na narrativa de Samanta. Carmen Miranda aqui não aparece como uma imagem restritiva, como o caso do *Hispanic* (MARTES, 2003), nem carregada de elementos negativos, como a imagem da mulher brasileira. O destaque que Carmen Miranda possibilitou à carreira de outros artistas, a brasileira pioneira que abriu o mundo para a música brasileira, estabelece uma continuidade entre ela e Samanta. Como afirma Feldman-Blanco (1992, p.43): “ao passado são incorporadas novas imaginações e reinvenções da identidade”. Assim, gênero, nacionalidade, música, sucesso, tudo se articula de uma maneira a contribuir com sua trajetória.

O resgate seletivo da trajetória, a referência constante ao carisma de Carmen Miranda, destacando aspectos românticas da sua vida, o talento, os obstáculos e o desejado sucesso, tudo isso me fez refletir sobre as tradições como narrativas, no sentido utilizado por Hobsbawn (1989). Ao mesmo tempo, também chamou minha atenção para os silêncios, aquilo que é apagado (MENDRAS, 1978, BHABHA 1990). A narrativa de Samanta sobre Carmen Miranda demonstra que a seleção de traços, o resgate seletivo da história tem muito a ver com as trajetórias dos mediadores. Tanto os brasileiros quanto os não brasileiros aprenderam tais narrativas de alguém e em lugares específicos e, apesar de serem incorporadas e transmitidas como fontes autorizadas, esses discursos não deixam de ser versões surgidas de disputas e hierarquias definidas em contextos específicos.

Isso surgiu de maneira clara no caso das danças Orixás, já que Bela e Luz se identificam com vertentes específicas dentro do

¹²³ Sandoval-Sanchez realiza uma análise profundo em relação ao uso das frutas, coqueiros e outros elementos estéticos como expressões da fertilidade e abundância da América Latina e sua disponibilidade para ser explorada pela Europa e os Estados Unidos. Esse argumento conecta-se com argumentos como os de Gonzales no livro “*Harvest of Empire*” (2011) que enfatiza a representação de América Latina como mulher perante a figura do Tio Sam representando aos Estados Unidos e, ainda, a Europa geralmente evocada em imagens de homens velhos e com sobrepeso.

Candomblé das quais elas aprenderam e dentro das quais as Mães de Santo convidadas são figuras reconhecidas. Assim, as trajetórias e experiências pessoais (especialmente no Brasil) são fontes de autoridade e reforçam o critério pessoal dos agentes como autênticos e informados culturalmente. As narrativas oferecidas pelos mediadores, e aquelas com as quais eles entram em contato no Brasil, remontam a um passado imaginado e, por meio de uma temporalidade específica, se constrói formas de continuidade histórica (GILROY, 1993, p. 188). Isso permite que tradições recentes pareçam imbuídas de um caráter antigo por tratar de elementos ancestrais. Ao reencenar e repetir rituais, eventos, nomes e termos, se instaura uma história que não é neutra, senão articulada a partir de valorizações específicas e formas determinadas nas quais alguns elementos devem ser resgatados e apreciados.

Durante o tempo que passei em Los Angeles identifiquei duas maneiras de construir tradições. Por um lado, há esforços constantes de instaurar novas tradições a partir de eventos significativos, estabelecendo uma temporalidade (JIMENEZ, 2010). Nesse sentido, as disputas entre os mediadores são pela presença nestes eventos, de tal forma que seja possível estabelecer um marcador de tempo, seja possível “fazer histórias” (BOURDIEU, 2001). Por vezes, tal temporalidade corresponde com as datas “do Brasil”, principalmente o Carnaval. Isso explica as múltiplas festas “oficiais” dos Carnavais e a memória do Carnaval no *Hollywood Palladium* que, anos atrás, Beserra (2005) analisou. Outros eventos negociam “estar aqui...estar lá” (ASSIS, 2002) como o “O samba do trabalhador”, que unifica datas importantes nos Estados Unidos e no Brasil, o que permite que seja mais facilmente lembrado, já que sempre acontece no mesmo feriado. Por último, outras tentativas, como *Brazilian Music Get Together*, organizado por Tiago, são pensadas e organizadas para quem mora em Los Angeles, tentando colocar o Consulado como um espaço aberto e de referência cultural para brasileiros e estadunidenses.

Por outro lado, há claros esforços destinados ao resgate ou reconstrução da história “no Brasil” e “da África”, definindo aquilo que é autóctone, “de lá”. Nessas narrativas, as estratégias transnacionais (o tempo passado no Brasil aprendendo, os instrumentos e fantasias trazidas “de lá”, a participação anual nos carnavais de Rio de Janeiro, os materiais com os quais se fazem obras de arte) ganham uma importância central e, dentre elas, a principal é a visita de professores, dançarinos e Mães de Santo. Essas mobilidades requerem, como afirma Clifford

(1997) que pensemos em circuitos e não lugares e no trânsito internacional como uma via de mão dupla.

Patty: eu tenho muitos pedidos do Brasil [...] mas se a pessoa não tem um nome reconhecido aqui ou lá não funciona. **Magali:** o que é que eles estão buscando? **Patty:** eles, eles veem para investir, eles veem aqui para contribuir para o curriculum, eles veem aqui para poder voltar para o Brasil e falar: “bom, você sabe? Nós fizemos uma turnê nos Estados Unidos, tocamos no hotel *Sofitel* em L.A. *Beverly Hills*”. Tanto é assim que eles estão voltando para o *Global Fest*, então eles vão fazer uma turnê ainda maior. Isso é o que eles conseguem aqui, a não ser que seja Caetano, Gilberto Gil. Eu falei: “vocês veem para cá, mas fazem seu dinheiro no Brasil, aqui vocês ganham exposição”. Aí a segunda vez, sabe? Tem uma exposição ainda maior, um pouco mais. Às vezes nós conseguimos imprensa para eles, entrevistas ou resenhas e aí eles vão ter imprensa dos EUA, o que é muito bom para eles. (Patty. Em inglês no original)¹²⁴

A existência de culturas viajantes (no plural) permite considerar que, assim como a autenticidade em Los Angeles é afirmada “por vir do Brasil”, a autoridade dos convidados resulta reforçada no Brasil por terem trabalhado nos Estados Unidos. Como afirma Garcia Cancili (2001), em um mundo extremamente conectado, grupos e sujeitos são capazes de se apropriar de maneiras muito diversas dos “repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos

¹²⁴ Do original: “**Patty:** *I have so many requests from Brazil [...] if it doesn't have a name recognition over there or here it doesn't work. Magali:* *what are they looking for? Patty:* *they, they coming to invest they are coming here for curriculum they are coming here to go back to Brazil and say “well, you know, we did a tour in the U.S. and we did the Sofitel in L.A., Beverly Hills”.* *So much that they are coming back for the Global Fest, so they are doing a bigger tour. That is what they are getting here, unless they are Caetano, Gilberto Gil I told them “you come here and you make your money in Brazil, but here you make an exposure, little more. Sometimes we can get some press for them, interviews or reviews, and then they will have some press from the U.S. which is good for them” (Patty)*”

transnacionais” (CANCLINI, 2001, p. 18). Segundo o autor, é fundamental compreender que os processos de hibridação, mediação e circulação transnacional acontecem em contextos específicos, histórica e culturalmente definidos. Dentre eles, as grandes cidades são espaços que condicionam formatos e estilos específicos (CANCLINI, 2001, p. 22). Assim, a excepcionalidade de Los Angeles deve ser considerada não só no interior do mercado cultural, como foi a ênfase colocada nos capítulos 3 e 4; senão que também na sua capacidade de consagrar agentes culturais do Brasil no Brasil.

5.4 A CULTURA AFRO-BRASILEIRA: HISTÓRIAS, DEFINIÇÕES E EXOTIZAÇÃO

As disputas em relação às histórias, origens, interpretações e maneiras de transmitir ao longo da história os conhecimentos sobre a África, a escravização e o que sobreviveu no Brasil são temas caros a muitos pesquisadores. Exemplares das temáticas são os trabalhos de Sansi (2007) e Sansone (1999) que buscam evidenciar os conflitos e negociações nos processos históricos por meio dos quais o Candomblé foi aceito como religião no Brasil, analisando as interações entre o Estado, os coronéis, as autoridades religiosas e intelectuais durante a Era Vargas (1930-1945). Nesse momento, foi definido aquilo que seria autenticamente parte do Candomblé a partir da linhagem histórica da nação Yorubá, estabelecendo uma série de critérios que até hoje são defendidos e questionados (SANSONE 1999, p. 15; SANSI, 2007). É desde o Candomblé, entendido como ortodoxo e tradicional, que Bela e Luz aprenderam sobre os Orixás com suas madrinhas e são elas que definem os limites entre sagrado e profano nas apresentações em Los Angeles.

Em outras palavras, além de definir o que é considerado autêntico ou não, também foram estabelecidos critérios para a comoditização de práticas e bens relacionados à cultura afro-brasileira (SANSONE, 1999). Turbantes, colares do Candomblé, fitas do senhor do Bomfim, *dreads*, são exemplos de produtos culturais promovidos como próprios das populações negras no Brasil influenciadas pela experiência histórica da escravização, do sincretismo e da marginalidade urbana e social. Muitos desses elementos fazem parte da vestimenta frequente dos mediadores e são vendidos ou trazidos do Brasil “a pedidos” de quem faz as aulas. Luz compra as roupas de baianas para seu grupo uma vez por ano, quando viaja a Salvador. São as roupas que

se usam nos desfiles, como o de *Abbot Kinney*. Desfile com as roupas faz parte do ritual, lembre-se da obrigatoriedade das roupas brancas para harmonizar energeticamente, mas também contribuem à coesão do grupo, a sua identidade.

Como tentei destacar nos capítulos anteriores, apesar de Bela e Luz serem agentes reconhecidas e consideravelmente empoderadas, são frequentemente questionadas principalmente pela cor da pele, o que remete à discussão de apropriação cultural e às experiências de segregação (ver capítulo 4) e, ocasionalmente, pelo fato de não serem brasileiras. Como Frangella (2013) define no seu estudo sobre cultura afro-brasileira em Londres, a definição mesma do que faz parte dessa bagagem cultural constitui uma arena de debate, na qual não só devem ser consideradas agências e disputas, mas também formas de classificação e identificação raciais que, pelas diferenças nos contextos nacionais, podem virar critérios de inclusão e exclusão. Apesar de nos Estados Unidos a identificação racial ser fortemente definida pela aparência física, os casos de Bela e Luz demonstram que recursos econômicos, trajetórias acadêmicas e capital simbólico permitem ocupar posições poderosas na hierarquia estabelecida dentro dessas atividades, ainda que em contraposição a Santo e a Ramona, por exemplo, que são os mediadores com maior autoridade e legitimidade no que diz respeito à cultura afro-brasileira. Eles nasceram, cresceram e já eram artistas em Salvador, viajaram para os Estados Unidos apresentando danças afro-brasileiras e capoeira e utilizam vários dos elementos estéticos mencionados acima. A questão racial, no caso deles, não é só a identificação como negra e negro, senão que insinua experiências de segregação social e urbana e, ainda, de preconceito.

5.4.1 O CCB: identidade de guerreiros, capoeira e a comunidade

Como assinalam Bourdieu (1989), Bhabha (2001) e Hall (2003), a posição desses agentes e seus discursos autorizados não só definem o que é a bagagem cultural e o autêntico, senão que também engendra grupos e formas de pertencimento. O CCB é um exemplo riquíssimo nesse sentido. Quem faz capoeira no centro, especialmente as crianças, é chamado de *capoeirista* e/ou *guerreiro* como uma forma identitária de referência aos frequentadores do Centro. Esse rótulo destaca as características que são atribuídas aos praticantes de capoeira: respeito, cooperação, ajuda, amizade e humildade. O critério para fazer

parte do grupo é fazer aulas de capoeira que supõe o compartilhamento de valores morais ensinados e reproduzidos no espaço do centro. Na identidade do centro como comunidade, as experiências comuns estão engajadas em eventos realizados “entre todos”, dos quais a principal referência é o batizado.

Atividades curriculares e extracurriculares, tempo compartilhado fora das aulas, a realização de almoços e de festivais, o oferecimento de apoio durante greves, tudo é articulado dentro da identidade do grupo como comunidade pela ajuda recíproca e pela colaboração. Tudo que é realizado dentro do centro é entendido como resultado do caráter ali forjado; por meio da capoeira se ensinam qualidades morais às crianças, atitudes que contribuem ao bem-estar social geral. Por isso, segundo Santo e Lina, o CCB é definido “*nosso quilombo*”.

[*Eles abriam o centro durante um dia de greve escolar*] **Lina:** a questão é que havia muita gente cobrando [*para cuidar as crianças*] então nós decidimos abrir e foi maravilhoso o que aconteceu [...] muita gente veio de voluntária, a comunidade unida, foi realmente maravilhoso, e é isso o que nós precisamos no mundo neste momento, e nós estamos fazendo, nós estamos fazendo isto. **Magali:** então a comunidade de vocês vai além das aulas? **Lina:** sim! Claro! É uma família! Você pode perguntar a qualquer pessoa na nossa comunidade, não há dúvida!! Nós temos um programa enorme para crianças e eu sabia que abrir o centro ia alcançar às crianças, nós temos perto de 150 crianças no nosso programa. Nós temos um excelente controle sobre nossas crianças e as crianças da comunidade, todas as crianças nos conhecem e nos respeitam muito, nós ensinamos as crianças a serem mentores, às crianças mais velhas, os estudantes de mais tempo vieram a ajudar. É realmente muito legal, é um efeito dominó. [...] É realmente muito bom para as crianças, o movimento pode ser uma cura. Eles aprendem música, ritmo, acrobacia, uma nova língua, porque lhes ensinamos português, dança. Incluímos dança e maculelê, tudo no nome da capoeira! **Santo:** e liderança! **Lina:** eles aprendem liderança, eles começam a ensinar aos mais

pequenos, assistem, têm mais responsabilidades. E nós também azemos muitas reuniões e eventos fora das aulas de capoeira, como festivais, piqueniques, reunimos as famílias, tentamos nos conhecer uns aos outros. Às vezes tentamos usar os recursos dentro da comunidade [...] realmente tentamos usar as pessoas que fazem parte da comunidade para fazer coisas. Dar apoio e crescer juntos... então é.. como um pequeno quilombo. Temos um pequeno quilombo e crescemos juntos. (Lina e Santo. Em inglês no original)¹²⁵

O Centro constrói uma série de tradições extremamente importantes que fazem parte da trajetória da instituição e que são comemoradas e ampliadas cada ano. O principal é o batizado dos capoeiristas que tenham finalizado sua formação, um grande evento que reúne diversas academias de capoeira do sul da Califórnia e das quais Santo sempre participa como organizador ou convidado. Os batizados são eventos que estruturam e representam o tempo do centro por meio da idade das crianças que recebem o cordão dourado depois de anos de treino em uma celebração onde há percussão ao vivo, diversas rodas de capoeira e danças

¹²⁵ Do original: “**Lina:** *the thing is a lot of people were charging so we decided to make it open it was beautiful what happened , [...] so many people volunteered [...] the community united it was really beautiful, and that is what we need in the world at this point and we are doing that, we are doing it.* **Magali:** *so that means that your community is beyond classes?* **Lina:** *Yes!! Of course!! It is a family! You can talk to anyone in our community, there is no doubt! We have huge kids program and I knew opening that would reach to our kids, we have around 150 kids in the program. We have a very good control over our kids and the kids in the community, they all know us and respect us very well, and we are teaching to be mentors, the older kids, the older students came to help. It is really cool, it is a domino effect [...]is really good for kids, going through movement it is very healing. They learn music, rhythm, they learn acrobatics, they learn a new language, because we teach them Portuguese, they learn dance. We include dance and maculele all in the name of capoeira!* **Santo:** *and leadership.* **Lina:** *they learn leadership they start teaching the little kids, they assist, they have more responsibilities. And we do a lot of gathering outside capoeira classes like festival, outing, we get together with the families, we try to get to know each other. And something we try to do use the resources within our community [...] We really try to use the people within the community to do things. Support each other and grow together... so it is... like a little quilombo! We have a little quilombo and growing together.” (Lina e Santo)*

Figura 4: *Flyer* do Batizado de 2017 do Centro Cultural Brasileiro.



Fonte: conta de Facebook do Centro Cultural Brasileiro.

Em 2015 realizou-se o nono festival Zumbi, no qual se apresentou a obra Zumbi dos Palmares pensada para ser uma nova celebração anual do centro, esperando poder ser ampliada após a primeira experiência. Apesar de diversos problemas de organização e recursos, uma versão reduzida da obra foi apresentada escrita por uma estadunidense que frequenta o centro inspirada na história que Santo tinha lhe contado sobre Zumbi. A obra foi possível por doações e voluntários e a assessoria de Ramona que instruiu aos atores nas danças, fez as roupas e, junto a Santo, lhes ensinou a história de Zumbi e dos Orixás.

Ramona: Foi bonito isso, com as crianças, fiz as crianças aprenderem a música que cantaram no final. Foi bonito! Envolvente, uma forma, sabe? De trazer a comunidade. Isso é verdade porque na história que falei para você do Zumbi, tinha uma identificação muito grande dos Americanos vivendo uma história que foi vivida no Brasil, que se passou no Brasil com o Zumbi, entendeu? E eles assumiram! Como se fosse uma história deles! [...] Todo mundo, os negros têm como base que vieram da África como escravos, todo mundo

passou por segregação, sabe? Sofreu como escravo, você tem que buscar suas raízes!! Eu acho o brasileiro não está buscando toda essa história, essa identidade, o brasileiro é bem mais festa. [*Ainda sobre a peça*] mas eu posso te dizer, aí tem muita verdade, foi uma coisa que aconteceu e também usando a imaginação das pessoas. Porque tudo parte de um livro de Pierre Verger, da lenda do Verger. [Zumbi] esquece a Exu dentro da religião, do Candomblé, esquece de agradecer a Exu, ele tem a forma sarcástica, ele sacaneia você. (Ramona)

A peça de Zumbi foi um grande evento de afirmação do CCB dentro do âmbito das danças Orixás, de maneira específica, e sobre cultura afro-brasileira, de maneira geral. A incorporação das crianças apresentando capoeira e uma história “pela primeira vez contada” colocaram o centro como uma referência de conhecimento e de atividades com bagagem histórica e cultural. Das poucas pessoas brasileiras que participaram, todas trabalham com atividades afro-brasileiras apesar de estarem radicados diversos países. Todos eles são amigos de Santo e Ramona e trabalharam juntos na sua juventude nestas atividades. Nas palavras de Santo: “temos essa conexão global, nós estamos aqui localmente, mas conectados globalmente. Isto é muito interessante, através de capoeira, através da arte da música temos uma enorme comunidade, [nós] somos parte de uma comunidade global que estamos criando”¹²⁶. A peça teve os ingressos esgotados e o público me pareceu mais diversificado em termos de idade e raça que em outros eventos relacionados à cultura afro-brasileira. Conheci pessoas que não eram alunos do Centro Cultural Brasileiro, nem de Luz ou Bela, senão que chegaram ao evento por recomendação de terceiros e páginas *web* de tipo programação ou agenda cultural.

Resulta interessante que Ramona tenha resgatado a referência de Verger em relação à história de Zumbi. Segundo Sansi (2007), Verger e Bastide são referências de um grupo de intelectuais que, pelo seu interesse estético e cultural no Candomblé, contribuíram ao processo de reconhecimento oficial do sistema religioso, destacando a

¹²⁶ Do original: “*We have this world connection, we are here locally but we are connected globally. Which is very interesting, through capoeira, through art and music we have a huge community [we] are part of the global community that we are creating*”. (Santo)

excepcionalidade e riqueza dessa manifestação afro-brasileira em Bahia¹²⁷. Assim, Ramona, Santos e o CCB aderem a uma narrativa do Candomblé engajada em um processo específico, por meio do qual algumas histórias, características e interpretações foram consolidadas como uma vertente “verdadeira” do passado africano e seu renascimento na Bahia. Esta interpretação do Candomblé o considera simultaneamente cultura popular brasileira e reminiscência de civilizações africanas, entendidas como alta cultura, autônomas da herança europeia. Elas têm um sistema de valores e classificações completamente diferente, dando lugar a novas formas de entender o mundo e as relações entre os indivíduos e os deuses (Orixás). O passado é principalmente africano, uma lembrança constante de uma África mística definida pela presença dos Orixás (SANSI, 2007, p. 53 e 54) onde o Brasil é o espaço da sobrevivência¹²⁸.

A questão histórica, religiosa e racial no caso do CCB é subordinada ao que eles acreditam é a principal ideia da comemoração de Zumbi: aprender a ser um guerreiro da paz (eles usam a expressão *peaceful warriors*, traduzido no jogo de palavras como guerreiros pacíficos e guerreiros de paz). Lina insiste que a experiência racial de Santo e o funcionamento do grupo como uma comunidade permite

¹²⁷ “*Africanus sum*, declarava nos anos 50 o antropólogo francês Roger Bastide [...] sem saber, Bastide, e antes dele Verger, por suas pesquisas e posturas ideológicas pessoais, foram, ao mesmo tempo, vetores de globalização cultural e de etnicização local. Eles contribuíram para a desterritorialização da África, para sua transformação em um ‘universal particularizável’ [...] graças a múltiplas contribuições como as deles, a África tornou-se, ao final de uma completa recriação, um vasto caldeirão culturalmente mestiço, dando um sentido ‘étnico’ à nova posição social da identidade negra baiana e brasileira” (AGIER, 2001, p. 14)

¹²⁸ “[...] tem sido uma questão de interpretar a ‘África’, reler a ‘África’, do que a ‘África’ poderia significar para nós hoje, depois da diáspora. Antropologicamente, essa questão foi frequentemente abordada em termos de ‘sobrevivência’. Os sinais e traços dessa presença estão, é claro, por toda parte. A ‘África’ vive, não apenas na retenção das palavras e estruturas sintáticas africanas na língua ou nos padrões rítmicos da música, mas na forma como os jeitos de falar africanos têm estorvado, modulado e subvertido o falar [...] a ‘África’ que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial”. (HALL, 2003, p. 40)

trabalhar conflitos sociais próprios dos Estados Unidos, como o racismo e o individualismo. Dessa maneira, várias das qualidades da capoeira se convertem em ensinamentos cívicos e atitudes benéficas para a sociedade.

Figura 5: *Flyer* do nono festival do Zumbi e *flyer* da peça de teatro Zumbi dos Palmares do Centro Cultural Brasileiro.



Fonte: conta de Facebook do Centro Cultural Brasileiro e página web do Centro cultural Brasileiro

5.4.2 As apropriações e ensino das danças orixás

O CCB tem outros eventos realizados com frequência, entre eles os festivais organizados por Sarah que começou com o dia de Iemanjá, no qual reuniu Dançar Brasil, Luz e outras referências das danças afro-cubanas. Como destaquei previamente, Sarah se considera uma ponte entre grupos que há tempo estavam divididos, criando para trabalhar juntos. O festival de 2015, dedicado a Xangô e Oya, foi, até o momento, seu maior sucesso com ingresso esgotados (que custava entre 55 e 65 dólares) mais as vendas de produtos e a confecção do altar. Com também mencionei, Sarah firma sua posição pelas estratégias comuns aos não brasileiros: pela sua experiência transnacional (morou e estudou

no Brasil durante um longo período) e entendendo as danças Orixás como uma experiência pessoal e única (“cada pessoa que vá ao Brasil terá uma experiência diferente”). A posição de Sarah no âmbito das danças afro se consolidou graças a essa experiência de aprendizado no Brasil, mas, seus primeiros empregos foram relacionados às danças afro-cubanas e afro-colombianas, principalmente por contatos laborais e religiosos. Dessa conexão surgiu o convite do Pai de Santo que deu a palestra sobre Xangô que, segundo Sarah, falou sobre o Orixá e sua personalidade e não sobre o Candomblé ou o Brasil. Para ela, a possibilidade de juntar danças afro-brasileiras com outras danças afro (Cuba, Colômbia e Haiti) é possível porque os Orixás não variam: “não importa o país, região ou forma de honrá-los”. Ela sente uma conexão espiritual individual é única: “eu acho que, no final do dia, eu amo os Orixás e além da cultura brasileira. É uma coisa que me ajuda a me conectar com algo ou alguém que eu amo, é maravilhoso” (Sarah) .

Diferentemente de Bela e Luz, Sarah modifica os limites entre o sagrado e o profano nas suas aulas, apesar de receber instruções sobre isso.

Magali: eu me perguntava se há algumas coisas que não podem ser feitas em público? **Sarah:** eu diria [...] Às vezes eu cruzo o limite! Às vezes, quando estou dançando sinto que, que estou aí sabe? As pessoas têm diferentes opiniões [...] definitivamente existe um limite. Há coisas que você não ensina, como cantar algumas músicas ou não falar alguns segredos sobre os Orixás. [...] Eu diria às pessoas que façam aulas com todos os professores, porque é assim que você vai criar uma relação com a dança e os Orixás. Você precisa achar sua relação. [...] Se você diz “Oh Xangô somente dança para direita ou para a esquerda”, então você não entendeu! Não entendeu o conceito! [...] Mas, eu não ensino todas as coisas ou do jeito que normalmente outros fazem, só da maneira que eu gosto, é um pouquinho diferente. E eu não acho que você pode ser autenticamente você se você está copiando outras pessoas. Eu sou simplesmente criativa. Há uma fina linha entre dança tradicional, descobrir, mas também manter. Quando você vê pessoas dançando Ogum muito diferente, ou Iansã de maneira diferente, mas, quando você vê você sabe. Algumas coisas são o que são, mas sempre

há espaço para experimentar e explorar. Eu tenho aprendido bastante e me sinto confortável. (Sarah. Em inglês no original)¹²⁹

Assim como nas aulas de outros professores, Sarah realiza os movimentos em silêncio e os estudantes copiam, em nenhuma das aulas que fiz é mencionado o nome do Orixá que está sendo representado. Não se explicam os movimentos, como fazê-los nem a relação entre estes e os Orixás. As aulas são realizadas pelo ritmo dos tambores, mas sem fala alguma. Uma dinâmica completamente diferente teve lugar nas aulas ministradas por Zé Ricardo (o diretor do Balé folclórico da Bahia) convidado por Bela:

No encontro com Zé Ricardo ele explicou cada movimento da dança a partir do Orixá e sua semelhança com elementos, animais e momentos importantes (a água, a serpente, a coleta de frutos). O importante era aprender o que cada movimento expressa como característica do Orixá, sua personalidade [...] Uma das dançarinas traduz a fala de Zé Ricardo, ele diz que se aprendesse a falar inglês a aula perderia encanto. Bela comenta constantemente informações sobre o Candomblé. Realizávamos uma dança e depois era explicado: qual Orixá era homenageado e os porquês dos movimentos (se o Orixá é caçador os movimentos da dança exemplificam e expressam a caça). Zé

¹²⁹ Do original: “**Magali:** *I wonder, are there certain things that you cannot do in public?* **Sarah:** *I would say [...] sometimes I cross the limit! Sometimes when I am dancing I feel like, I am in it! You know, people have many different opinions [...] there is definitely a limit! There are things you don't teach, like not singing certain songs or not telling certain secrets about Orixá [...] I would say to people to take classes with everybody, because that is how you are gonna have a relationship with dance and Orixá. You have to find your own relationship [...] if you say 'Oh Xango only goes to the right, or to the left' then you missed it! You missed the concept! [...] But I don't teach all the things or all the way they do, it is just the way I like to do it, a little bit different. And I don't think you can be authentically yourself if you are copying other people. I am just creative. There is a fine line between traditional dance, discovering but also maintaining, and when you see people dance Ogum very differently, or Iansa very differently, but when you see it you now it. Some things are what they are, but also there is room to experiment and explore. I have learn and I feel comfortable.* (Sarah)

Ricardo explica que os Orixás são os deuses mais parecidos a os seres humanos, em comparação com qualquer outra religião. Tudo que nós sentimos é sentido também pelos Orixás, eles foram o laboratório para os sentimentos humanos, o que os humanos viriam a ser. O professor cita em várias ocasiões estudos realizados, destacando que foi demonstrado que no Brasil existem coisas no Candomblé que não existem na África, nem existiam, que isso é uma responsabilidade para o Brasil, de preservar estes elementos. Ele explica que a roupa usada no Candomblé da Bahia, as roupas das baianas, provêm de uma mistura das roupas da corte portuguesa que eram velhas e as escravas usavam, o Brasil apresenta uma mistura muito particular. (Caderno de campo nº 2: “Zé Ricardo L.A. Residency. Orixas Dance”, 09/09/2015)

A particularidade da dinâmica da aula, deixando que o convidado conduzisse o grupo como quisesa, demonstra um respeito e reconhecimento. Lhe é permitido explicar, entrar em detalhes, contar histórias, interromper a aula e, o mais importante contradizer afirmações dos professores. Enquanto Bela e seus professores insistem na África ancestral como a metáfora (HALL, 2003), produzindo (e se produzindo a si mesmos) uma genealogia específica, Zé Ricardo revela os segredos dos Orixás e insiste na singularidade do Brasil. As aulas com meus entrevistados funcionam a partir de regras tácitas, desde a maneira como se organiza o tempo, os movimentos, a disposição de pessoas, e o principal silêncio é sobre o Candomblé no Brasil. As referências à escravidão, à discriminação e à segregação das populações negras parecem a-históricas, imutáveis ao longo do tempo e, geralmente, sintetizadas na capoeira: a riqueza nascida da proibição.

Em um extremo, as aulas são direcionadas para um plano individual e espiritual, de como a aluna deve sentir o movimento, o contato com o ambiente; o principal objetivo é descobrir seu Orixá e aprender como sempre se manter em contato com ele ou ela¹³⁰. No outro

¹³⁰ [...] Luz fala dos Orixás e sua conexão com a natureza, por exemplo, devemos tentar sentir os pés no chão, conectados com a terra, com o centro da vida, com “o seu Orixá”, com sua energia. Misturaram-se elementos do yoga, e orientais como yin e yang. Quando a professora mostrava um movimento, todos copiávamos e ela corrigia alguns passos. Lola [a filha de Luz] insiste que

extremo, está a África ancestral, a origem de tudo, de onde tudo vem e que, infelizmente, nunca conheceremos. Apesar disso parecer contraditório e de, aparentemente, reificar a ideia d'África, acredito que deve ser entendido como discursos sobredeterminados (HALL, 2003). Trata-se de espaços performáticos influenciados pelas heranças e pelas condições diaspóricas nas quais se desenvolvem. São discursos e práticas baseados em uma seleção e rearticulação de elementos, “são sempre impuras [...] e devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido [...] mas como o que elas são – adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos” (HALL, 2003, p. 343). Bela e as Mães de Santo colocam como referência a África do tempo da escravidão, o nome do continente é utilizado de maneira homogeneizante em termos geográficos e étnicos, sem reconhecer grupos, línguas e nações diferentes¹³¹, perspectiva que é reafirmada quando participam em eventos e projetos inseridos em um discurso transnacional da diáspora africana.

Bela: nós não estamos criando uma cerimônia no palco, senão invocando de certa maneira as essências espirituais e, eu acho que é dessa maneira que estamos contribuindo ao show e, de maneira mais geral, à humanidade. Mostrando que existe esse mundo cósmico do qual podemos aprender, e certamente Dona Cici como nossa consultora cultural e espiritual, podemos aprender muito mais sobre como tomar este material sagrado e populariza-lo, transformando-o em uma apresentação no palco [...] eu acho que isso é o que faz incrivelmente brasileiro, quando você para

devemos fazer os movimentos corretamente, que não se deve decolar o pé do chão fazendo alguns passos por causa da conexão com a terra. “Não devemos descolar-nos da terra, devemos nos manter em contato com ela, como com outros elementos. Isso faz parte da beleza deste tipo de dança, considerar todos os elementos e o nosso contato com eles”. Toda a aula foi apresentada e explicada em inglês, não teve nenhuma palavra ou expressão em português. (Caderno de Campo nº 3: “*Aula com Tribu Brasil e Festival Abbot Kinney*”, 27/09/2015)

¹³¹ “Sabemos que o termo ‘África’ é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos” (Hall, 2003. p.31)

e pensa, esta música era cantada antes de 1500, quando os escravos africanos foram levados para o Brasil, e esta música está viva, como Dona Cici falava, em muitas partes do Brasil, e certamente está viva aqui em Los Angeles. Dona Cici pensa que Los Angeles se converteu em uma cidade chave para a diáspora africana. Ela está com nós, indo e voltando desde 2005 e é realmente incrível aprender as músicas secretas, que músicas podemos cantar no palco e que músicas são mais sagradas e são guardadas para as cerimônias. (Bela em entrevista para Tom Schnabel. Em inglês no original)¹³².

Apesar da importância da presença das Mães de Santo e dos professores convidados, quem realmente faz esses eventos possíveis é Bela. Na sua condição de marginal (MENDRAS, 1978), Bela se converte em tradutora e intérprete do Brasil e do Candomblé perante os estadunidenses. Quando questionada, ela coloca a discussão no plano espiritual (a benção das mães de santo) e individual: sua experiência e sua missão. Seu principal objetivo é desmistificar o Candomblé e as danças Orixás de preconceitos que não permitem espalhar esse conhecimento tão valioso. Segundo Bela, o fato de se tratar de uma herança cultural africana carrega o peso da raça, “o segredo culposo, o trauma indizível” (HALL, 2003, p. 41). Por isso ela destaca constantemente a importância do corpo negro como elemento visual da

¹³² Do original: “**Bela:** *we are not creating ceremony on the stage but in some way we are invoking this incredible spiritual essences and I think this is what we are trying to contribute to the show and also to greater humanity that there is this cosmic world from we can learn from and certainly with Dona Cici as a cultural consultant and our spiritual consultant as well we learn more about how we can take this sacred material and popularized transforming it into stage presentation [...] I think is what makes it so incredible Brazilian, when you think about it this is this is music that was sing way before the 1500 when the African slaves were brought to Brazil and this music is alive in as she were saying in a lot of parts of Brazil, is certainly alive here in Los Angeles, Dona Cici thinks that Los Angeles has become a key city in the African Diaspora [she] has been with us, back and forth since 2005 and its really incredible to learn the secrets songs, which songs we can sing for example on the stage and which songs are more sacred and are kept for ceremony.*” Disponível em: <http://www.kcrw.com/music/shows/tom-schnabels-rhythm-planet/the-spirit-of-brazil>. Acesso em: 1 jul. 2017.

companhia e, em concordância com Lina, como isso pode ajudar a entender e resolver as experiências raciais em Los Angeles.

Bela: mas a minha missão era fazer as coisas certas sem importar nada, eu estava comprometida a estar segura de que todos entendessem que eu era nova fazendo isso, que não era do Brasil, mas que eu me apaixonei pelo Brasil e que meu trabalho é colaborativo [...] essa é minha missão aqui, em pé e defendendo, isto é, sobre entender os corpos negros no espaço em todas partes. Você sabe que esta é uma companhia multirracial sempre! Porque nós temos que mostrar a cidade onde nós vivemos, temos que dar acesso a todos. Essa é a missão, música e dança afro-brasileira, e desmistificar os Orixás, o que eles são, que são formosos e maravilhosos, que vêm da África escravizada e são tão resistentes e inteligentes em continuar recriando sua cultura. (Bela. Em inglês no original)¹³³

O trabalho artístico de Bela está na mistura da tradição com a dança contemporânea e em saber como apresentar um show ou espetáculo que agrade e informe. Ela segue as instruções de Zelita e Dona Cici em relação aos limites entre o sagrado e o profano, aquilo que pode ser realizado em público e o que não. E enfatiza que as danças Orixás podem ser um veículo para trabalhar temáticas sociais e culturais. Com esse objetivo, Dançar Brasil tem vários projetos sociais, entre eles *Samba on the street* que, além de garantir a dedução de impostos para uma organização sem lucros, permite à companhia transitar por diversos parques e bairros considerados conflitivos do condado de Los Angeles.

¹³³ Do original: “**Bela:** *But my mission was to do it right no matter what, I was committed to make sure that everybody understood why I was new at this, I was not from Brazil, but that I I felt in love with Brazil and that my work is collaborative [...] that has always been my mission here, standing and defending this is about understanding black bodies in spaces where, you know we are a multiracial company, always! Because we also have to reflect the city we live in, we have to give access to everyone. I wanted to make Afro-Brazilian dance accessible to everyone. That is the mission, Afro-Brazilian dance and the music, and to demystified what these Orixás are all about and this is beautiful and gorgeous, that came from the slaved African being so resilient and so smart about recreating their culture*” (Bela)

Em 2015, a companhia foi convidada pela primeira vez a oferecer um show de dança na Disneyland. Dona Cici viajou levando tecidos para Los Angeles para confeccionar as roupas a serem usadas naquele evento. Lembre-se que as Mães de Santo não se limitam à consultoria da companhia, elas também confeccionam vestimentas, fazem leituras de jogos de búzios¹³⁴, dão palestras na UCLA, entre outras atividades. No caso do show na *Disneyland*, Dona Cici supervisionou pessoalmente a confecção das roupas para respeitar o tipo de vestimenta a ser usada que tinham como objetivo transmitir alegria e celebrar a presença das crianças. Apesar das dúvidas de Bela sobre aceitar este trabalho, Zelita lhe indicou que seria uma grande possibilidade de desmistificar essas expressões culturais

Bela: eu nunca esperei uma ligação da Disney, eles queriam conversar conosco sobre como trazer dança brasileira a essa discussão sobre diversidade. [...] Nós fomos chamados por uma das maiores corporações no mundo e estávamos falando sobre o que podemos apresentar na rua sob a lente da história dos Três cavalheiros. Era um filme, dos anos 40s, da Disney, criando essa ideia de boa vontade com os vizinhos do sul, incluindo México e Brasil. Eles estão trabalhando a questão da diversidade na população na América Latina que é a maior nos EUA. Supostamente, nós tínhamos que mostrar essa diversidade da população de América Latina. É um ambiente familiar, uma experiência multi-geracional. E todos assumem que o Brasil é sobre penas e biquínis [...] nós apresentamos um bloco afro e explicamos que isso é sobre samba de roda. Explicamos o que criamos, samba com grandes saias do tipo colonial, turbantes. Para mim seria apresentar uma tradição viva que ainda existe, que minhas mestras me deram com tanto amor e generosidade. [...] Eles me perguntaram: “o que é Dançar Brasil?”. E eu falei: “nós somos uma companhia de dança afro-brasileira e não vou

¹³⁴ O custo das leituras de jogos de búzios varia entre 50 e 60 dólares, dependendo se a pessoa sabe falar português ou não, Dona Cici estava disponível dois dias por semana durante alguns meses para realizar essas leituras que deviam ser marcadas por e-mail com Bela.

negar isso, isso é precisamente o que nós fazemos, isto é o que nós somos e eu estou super empolgada. E o que vamos apresentar é uma dança afro-brasileira”. Eu não vou mudar isso! (Bela. Em inglês no original)¹³⁵.

5.4.3 Os silêncios como forma de pertencimento

Foi durante essa visita que Dona Cici fez parte do desfile de *Abbot Kinney*. Luz me explicou que sua presença foi crucial porque foi isso que converteu o desfile em uma cerimônia. Essa experiência me demonstrou que alguns eventos tinham diversas camadas de significado que dependiam das práticas, de datas, de quem estava presente e de quanta informação tinha o espectador. Nas aulas, shows e desfiles de danças Orixás, aquilo que não é falado remete principalmente à organização do evento (em relação aos limites entre sagrado e profano, a dinâmica da aula, a conhecer os passos e como desfilar) assim como ao sentimento de união do grupo (há informações, sentidos e intenções que são exclusivas de quem participa). Mas, principalmente, contribui à ideia do misticismo da experiência. Em parte, isso alimenta a ideia de uma cultura negra geral compartilhada e silenciada (anterior à escravidão) frequentemente equacionada à ideia do pan-africanismo (GILROY, 1993, p. 33). Por outro lado, se faz referência ao plano subjetivo, aquilo que é sentido, a se deixar levar pela percussão e de que a maneira de aprender é por meio da espiritualidade. De uma maneira ou

¹³⁵ Do original: “*I never expected I would get a call from Disney, they wanted to talk to us about bringing Brazilian dance to this issue of diversity [...] we were called by one of the biggest corporation in the world and we were talking about what we can present in the street under the lens of the Tres caballeros story. It was a film, in the 40s by Disney, creating this good will to our south neighbors including Mexico and Brazil. They were addressing diversity and the Latin American population which is the largest in the U.S. We were supposed to show the diversity of Latin American population. It is a family environment, it is a multi-generational experience. And everybody assumes that Brazil is about the feathers and the bikinis [...] We presented a bloco afro, and we explained what it is about and a samba de roda. And what we can create, samba with big skirts and colonial looking, the headwrap. It would be for me, presenting a living tradition that still exists, my teacher so lovingly and generously gave to me [...] they asked me ‘what is Dançar Brasil?’ and I told them ‘we are an Afro-Brazilian dance company and not going to deny that, this is what we do, this is who we are and I am thrilled. And what we would present is Afro-Brazilian dance’. I am not gonna change it”! (Bela)*

outra, parecia que falar de práticas ou músicas diminuía seu poder e sua eficácia.

Magali: existem coisas que você não pode fazer porque são sagradas? **Luz:** sim! Os movimentos, nós temos permitido fazer alguns movimentos, como em Umbanda, eu também sou iniciada em Umbanda. Você não pode colocar alguém em transe. Não sou permitida fazer isso fora de um terreiro. Eu posso fazer coisas simples, como oferendas de água, de flores, faço esse tipo de coisas sempre. Deixar coisinhas em algumas partes, não tem problema. **Magali:** é preciso que seja em algum lugar sagrado? **Luz:** todo lugar é sagrado! Não é isso, nós fizemos a limpeza no festival, para as pessoas de fora é... “Tão maravilhoso” mas, na verdade estamos limpando a energia, então as pessoas que sabem, sabem o que está acontecendo, as pessoas de fora só estão olhando. [...] Nós fazemos isso todo ano, foi pelo bairro, para contribuir à paz nele, nós estamos dançando e transmitindo nossa motivação que é paz! Integração! (Luz. Em inglês no original)¹³⁶

A minha experiência e interpretação desse evento teve vários desdobramentos. Por uma parte, como uma estudante nova me resultou extremamente difícil me integrar ao desfile, eu não tinha as roupas brancas de baiana que as outras mulheres vestiram e em momento nenhum foi explicado como seria o desfile ou que movimentos faríamos. Ou seja, a diferença de conhecimento entre as alunas regulares e as

¹³⁶ Do original: “**Magali:** *is there anything that you cannot do because is sacred?* **Luz:** *yes! The movement you can do, we are allowed to do the movement, say in Umbanda, I am initiated in Umbanda too. You couldn't spin somebody and put them into trance. I wouldn't be allowed to do that, outside a terreiro. I can do very simple things, I can do water offerings, flower offering, this kind of things all the time. Leaving things everywhere, no problem.* **Magali:** *Do you need to be in a sacred place?* **Luz:** *every place is sacred! Is not that, we did the cleaning in the festival, the people outside is... 'so beautiful' but actually we are cleaning the energy, so people who knows it, knows what is going on, people outside are just looking at it [...] we do it every year, it was for the neighborhood to put peace out, when we are dancing we are sending our motivation which is peace! Integration!*”. (Luz)

novas era acentuada. Neste sentido isto contribuiu a uma hierarquização dos participantes, reforçando o sentimento de pertencimento ao grupo e ao conhecimento adquirido por aqueles que frequentam há tempo as aulas. Por outra parte, o desconhecimento do público também contribuiu ao misticismo e exotização. Dona Cici se destacou especialmente pelas suas roupas serem brancas e douradas, como pode ser observado na foto se diferenciam das roupas de Luz e o grupo. A ignorância do público também deu um destaque especial à participação desta mãe de santo, por dar existência a um ritual sem obter reconhecimento nenhum.

As roupas foram um fator que alimentou por uma parte às hierarquias, entre as alunas regulares que as possuem, e aquelas que não, fortalecendo e o sentimento de pertencimento ao grupo. Simultaneamente, alimentaram a exotividade do desfile. O desfile parecido a um cortejo de baianas destaca um tipo de prática específica, um traço entre muitos que contribui às brasilidades. Este evento apresentou diversas camadas de sentido, às quais não todos tiveram acesso. A minha compreensão dependeu da participação na aula, do meu conhecimento prévio sobre cortejo de baianas, de entender inglês e poder perguntar e, também, da entrevista realizada Luz tempo depois.

Figura 6: Desfile de *Abbot Kinney* encabeçado por Luz, seguida por Dona Cici e o grupo Tribu Brasil.



Fonte: observações durante o trabalho de campo, propriedade da autora.

No *Carnavalezco*, também organizado Luz, se realizou uma roda de capoeira da qual participaram crianças, jovens, professores, mulheres e homens. Duas das mulheres do grupo de Luz participaram e foram as únicas que beijaram o chão antes de entrar e na roda e depois de sair. Isso me lembrou os comentários de Anita sobre a ignorância dos estadunidense e de muitos brasileiros sobre o caráter sagrado do samba e de como a capoeira e as danças Orixás vão, progressivamente, a ser comodificados. A prática dessas mulheres que expressam respeito e conhecimento (antigo, místico) também estabelecem uma diferença com o resto dos participantes. Após elas fazerem isto, muitos dos instrutores de capoeira que já estavam participando da roda começaram a beijar o chão.

Anita: Eu vejo que o americano tem uma segura... uma coisa... ele não tem uma identificação espiritual, quando você usa essa coisa do Orixá, o *feel good*. Eu acho que o americano cai muito nisso, entende. A gente está muito nessa era de:

“Ixi, vamos nos reencontrar e fazer, e a luz”. E o samba vai trazer mais essa coisa de você de você estar conectado, mas de uma forma diferente. Mas o samba, quando começou, tinha muito a parte espiritual, você não podia sambar samba antes sem realmente pedir permissão [*se agacha e beija a mão e toca o chão*]. Mas... isso se dilui. (Anita)

Segundo Mendras (1978), a mediação cria um espaço onde diversas estratégias são possíveis e uma margem de manobra que varia segundo o grau de pertencimento a um contexto cultural, as posições recíprocas, a trajetória, entre outros fatores¹³⁷. Uma das estratégias mais importantes é a produção de ignorância, ocultar conteúdos específicos garante a posição do mediador como conhecedor do desconhecido. Ao mesmo tempo, instaura uma distância maior entre o que é apresentado e o espectador, a falta de explicações alimenta a sensação de ser algo místico, exótico. Perante o desafio de analisar essas situações, lembrei da minha entrevista com Luis e da sua experiência realizando pesquisa sobre as baianas e o Candomblé em Salvador e São Paulo.

Luis: Existe muita simbologia e o que quer dizer, o que os símbolos podem dizer, pra mim como pesquisador às vezes não era possível identificar, porque os códigos não eram totalmente abertos. E eu não sou de dentro da religião, não sou praticante, então alguns dos elementos ficavam superficiais porque não existia uma decodificação. No candomblé esses símbolos, eles eram, muito eu decifrava através de estudo, de leitura, de conversas. [*Sobre Dançar Brasil*] Claro que há uma adaptação é um corpo que não está sendo possuído por um Orixá, é diferente de uma pessoa dançando num ambiente sagrado. Mas dentro do contexto religioso, dentro do contexto sagrado com símbolos e até segredos que são guardados dentro do corpo de quem dança através do seu

¹³⁷ “Ser obrigatoriamente o intermediário, se possível o único, permite controlar completamente a incerteza de uma e outra parte [...] O intermediário entre dentro-do-grupo e fora-do-grupo tem como função principal transformar o sentido das coisas e dos atos, dando-lhes sentidos diferentes e utilidades às vezes contraditórias em cada um dos dois universos” (MENDRAS, 1978, p. 123 e 124).

Orixá e a identidade dessa pessoa com aquele Orixá (Luis)

Acredito que tanto os silêncios quanto os segredos podem ser utilizados em benefício da posição do mediador, como planteado por Mendras. Porém, é preciso ponderar o fato de que, como insiste Gilroy (1993), esses silêncios são traços característicos das maneiras que vários conteúdos culturais foram e são transmitidos pelas populações negras desde a escravidão. O poder e capacidade da música (dos tambores proibidos) e o conhecimento que o corpo ganha por meio do movimento (das danças) são, para esse autor, o que caracteriza a sobrevivência e transmissão cultural no “Atlântico Negro” como formas anti-modernas. Elas desafiam a centralidade da linguagem e do texto como formas privilegiadas de registro, de historicidade e de comunicação (GILROY, 1993, p. 77). Segundo Gilroy, essas maneiras de transmissão prevaleceram entre os povos negros escravos pelo fato de que foram mantidos analfabetos, mas, principalmente, por permitir-lhes expressar os indizíveis horrores da escravidão.

Segundo Gilroy, desde uma perspectiva moderna etnocêntrica e racista, no sentido que atribui características e formas específicas às raças, essas maneiras e formas de expressão cultural são consideradas primitivas, o que também as coloca dentro de uma linha histórica de continuidades e rupturas¹³⁸. Consequentemente, este autor os interpela ao desenvolvimento de categorias que nos permitam identificar e analisar aquilo que está sendo transmitido por essas práticas e formas diferentes. É preciso “encontrar o sentido nas apresentações musicais nas quais a identidade é experienciada fugazmente em maneiras extremamente intensas e socialmente reproduzida por formas (negligenciadas) de práticas significantes como mimeses, gestos, costumes” (GILROY, 1993, p. 78).

Considerando as contribuições desse autor, me resultou imperativo refletir sobre as maneiras pelas quais as pessoas que entrevistei se envolveram com essas atividades que, nas suas narrativas, definem profundamente sua identidade e subjetividade. Os silêncios conformam uma dinâmica peculiar destes espaços, somente alteradas por figuras com maior autoridade, como foi o caso de Zé Ricardo. Isto produz dificuldades à integração para quem é novo no grupo, produzem

¹³⁸ Assim, noções e discursos, por vezes diaspóricos, de afrocentrismo e pan-africanismo buscam manter uma linha de tempo e noções atemporais que obliteram nossa capacidade de reconhecer essas singularidades

uma forte identidade compartilhada após um tempo de fazer parte da turma o mesmo tempo que reforça a experiência individual. O conhecimento tácito de como se organiza a aula ou um desfile e a cumplicidade de compartilhar o segredo do ritual conjugam-se com a experiência pessoal e íntima com o Orixá, o que não pode ser avaliado por um professor ou um par.

Pareceria até difícil estes dois registros, um baseado na experiência íntima e inexplicável outro referente à identidade de grupo, coexistirem e se alimentarem reciprocamente. Mas, como Machado (2008) e Silva (2011) explicam, a relação entre identidade individual, imagens e estereótipos e grupos existem um espaço de manobra e de criação de sentido. Neste sentido, o contexto social e transnacional ganha importância para a explicação. Trata-se de um grupo de pessoas que seleciona e reconstrói uma bagagem cultural e práticas -de dança, sagradas, ritualísticas- a partir da qual se identificam e diferenciam culturalmente (AGIER, 2001). Como Oliven (2006) e Mira (2006, p. 46) afirmam, em um “[...] cenário mundial de valorização das tradições, fruto das características da vida moderna que se acentuam”. No contexto da migração e da mediação cultural, formas de pertencimento *diferentes* à nacional, que não exigem um status legal ou econômico, revalorizadas pela conotação positiva do exotismo se oferecem como alternativas extremamente atrativas (SILVA, 2011).

5.5 AS HISTÓRIAS E IDENTIDADES DA MÚSICA

Analisarei nesta seção apresentações de samba, forró e bossa nova. Das bandas que conheci, as únicas duas que trabalham só com um gênero musical são *Samba Association* (samba) e Forró L.A. (forró), o resto de músicos e cantoras misturam gêneros, oferecem novas versões e arranjos para canções conhecidas e sempre incluem músicas de autoria própria. Desde o primeiro evento que presenciei, senti a necessidade de escrever a lista de músicas que eram tocadas, os compositores e cantores mencionados. Criei, assim, um acervo de canções das quais posteriormente consultava a história, aprendendo que a maioria delas era reconhecida¹³⁹. Essas músicas eram sempre acompanhadas de

¹³⁹ Exemplos de lista de músicas do show de *Samba Association* com Katrina no LACMA: “Conselhos de vadio” (Composto por Alvarenga e cantado por Candea); “Tá Maluca” (Wilson Baptista e Germano Augusto, 1939); “Foi uma pedra que rolou” (Silvio Caldas, 1934); “Casinha de Marambaia” (Henricão e

introduções em inglês, menções ao álbum do qual fazem parte ou peculiaridades, como o uso de instrumentos pouco comuns ou as colaborações entre diferentes artistas.

Percebi dois tipos ou variantes de histórias que são contadas na apresentação de uma música. Por um lado, se fala do artista, como Samanta e Ana Grazzia fizeram prestando homenagem a Carmen Miranda. Nomes como Tom Jobim, Noel Rosa, Dominginhos, entre outros, são sempre acompanhados de informações como lugar de nascimento, ano em ficaram famosos, as músicas mais conhecidas e anedotas ou informações sob o modo de “curiosidades” (dados da vida pessoal do artista). Alguns exemplos: Carmen Miranda foi a mulher melhor paga de *Hollywood* em algum momento da sua carreira; os hábitos de divertimento de Tom Jobim; e os costumes de Noel Rosa de beber e passar horas no bar compondo músicas. Por outro lado, o que principalmente fazem Duda e Lucas, é apresentar uma música por meio de referências ao contexto histórico e cultural no qual surgiu.

Duda: [*Sobre sua pesquisa de doutorado no Rio de Janeiro*] foi essa profundidade que eu tive a oportunidade de *experience* no Rio [...] foi fundamental porque comecei a fazer as ligações da história do samba, conhecer as raízes em termos de, porque se você olha bem, a tradição do

Rubens Campos, 1940); Tristeza pé no chão (Armando Aguiar – Mamão, 1976); “O quitandeiro” (Alvaiade, 1976); “Essas não são horas” (Xangô da Mangueira, 1971); Um calo de estimação (José Gonçalves e José Tadeu, 1940); “Iansã” (Romildo e Toninho); “Peixe com coco” (Alberto Lonato); “Que batuque é esse” (Moacyr Luz); “Tico-tico no Fubá” (Zequinha de Abreu, 1931) e Vaidosa (Herivelton Martins e Francisco Alves). Já no *Samba Class no Music Center* apresentado por Ramona e SdE: “Água de beber” (Tom Jobim e Vinicius de Moares, 1959); “Samba do Malandro” (Chico Malandragem, 1978); “É hoje” (União da Ilha do Governador, 1982); “Samba do Ziriguidum” (Jackson do Pandeiro, 1960); “Tem capoeira” (Mangueira). Finalmente, no show de *Katrina e the Brazilian hearts no Levitt Pavilion*: “Disparada” (Geraldo Vandré e Théó Barros, 1966); “Falsa baiana” (Geraldo Pereira, 1944); “Com que roupa?” (Noel Rosa, 1928-1930); “Palpite infeliz” (Noel Rosa, 1928-1930); “Fato consumado” (Djavan, 1976); “Reconvexo” (Caetano Veloso, 1989); “Bloco do prazer” (Moraes Moreira, 1982); “Balancê” (Braguinha, 1930); “Não deixe o samba morrer” (Edson Conceição e Aloísio Silva); e “São João, Xangô menino” (Caetano Veloso, 1978).

samba é uma, é uma árvore de família. E quando comecei a conhecer a Portela, os compositores da Portela, os grupos que são ligados a essas escolas de samba, as histórias das escolas de samba, os artistas que saem de aí. Aí a música começou a ficar, virou uma coisa muito mais. Fiquei mais interessado nas histórias detrás das músicas, nas letras, o que que fala, porque essa música fala sobre isso. [...] Agora, eu reparo em certas coisas nas músicas do samba que falam coisas que são *current events*, da época que foi gravado. Isso também para mim é fascinante, apreender essas coisas da história contemporânea do Brasil, daquela época através do samba. Essa é uma coisa interessante, que eu sempre quando você faz um show, que você toca música, geralmente todas essas coisas passam batido, as pessoas não estão ligadas nessas coisas (Duda)

No show de *Samba Association* com Katrina no LACMA e durante o Samba do Trabalhador (7 de setembro, celebrando a independência do Brasil e o feriado do dia do trabalho) diversas explicações históricas sobre o Brasil acompanharam as músicas. Às vezes as músicas eram ligadas diretamente a um momento histórico definido, como foi o caso de “Saco de Feijão” (composta por Francisco Santana em 1977): “agora vamos tocar uma velha história do Brasil, quando teve sua econômica quebrada, depois da ditadura”¹⁴⁰. E ainda: “Esta música foi feita nos anos 1970, se vocês acreditam. A ver quem aqui lembra do cruzeiro¹⁴¹ no Brasil?”¹⁴² Em outras ocasiões, as músicas são introduzidas como valiosas a partir de experiências pessoais dos músicos, são apresentadas como bagagem cultural relacionada às lembranças da infância, da família ou do tempo no Brasil. Katrina apresenta a música “Tristeza, pé no chão” contando que a escutava na rádio quando era pequena: “apenas conseguia ver o rádio na mesa”. Duda explica que “quando voltei de morar um ano no Rio onde tive uma grande experiência de samba queria muito ter aqui em L.A. a mesma

¹⁴⁰ Evento no LACMA em inglês no original.

¹⁴¹ O cruzeiro foi a moeda do Brasil adotada em 1942 pelo Estado Novo substituída em diversos momentos do século XX e com modificações de nome até o ano 1993 que, por causa da transição com o cruzeiro real, deu lugar ao real utilizado hoje em dia.

¹⁴² Evento do Samba do Trabalhador, em português no original.

experiencia. Este aqui é o único lugar onde nós fazemos a roda, que tocamos na roda, obrigado Tropicalia!”.

O show de Noel Rosa oferecido por Katrina produziu pela primeira vez uma reconstrução histórica cuidadosa da “época de Noel Rosa”, comentando sobre o desenvolvimento da rádio nacional, as mudanças no Rio de Janeiro e o governo Vargas (referência ao primeiro período de 1930 a 1945). Esse tipo de introduções e explicações são em inglês, mantendo em português só os nomes de lugares e pessoas. A tradução de expressões requer um máximo cuidado e é realizado em pouquíssimas ocasiões. Ana Grazzia e Samanta são as únicas duas cantoras que cantam partes de músicas em inglês (todas elas do álbum de Tom Jobim que foi lançado em inglês), porém nenhuma foi traduzida por elas. Katrina foi a única que traduziu letras e poemas para o ciclo *Brazilian Hearts*, para o qual recebeu ajuda de um tradutor estadunidense especialista em poesia e admirador de Noel Rosa.

De cada música do Noel Rosa foi lida a letra em inglês primeiro [...] O começo do show teve uma introdução em inglês deu um *background* histórico, político e cultural do Brasil na época de Noel Rosa. Assim se destacaram personalidades famosas como Carmen Miranda, que popularizava o samba por meio de uma rádio nova que tomava ao Brasil por surpresa. Era a época da unificação cultural e linguística do Estado Novo do Getúlio Vargas que enfrentava a um Brasil que produzia café, açúcar e algodão, com mais do 50% da população rural e enfrentando uma queda nas exportações de produtos primários. (Caderno de campo nº 2: “Noel Rosa, a celebration. Ciclo Corações Brasileiros”, 20/09/2015)

A partir dos registros destes eventos é interessante pensar que o que se oferece são pequenos retratos do Brasil, desagregados em imagens, artistas, evocações e temporalidades específicas. Por um lado, se estabelece uma relação entre um grupo de músicas e a história do Brasil, estas canções expressam as épocas e os climas de época, e para isso é preciso acompanhá-las com descrições, traduções e reconstruções de paisagens urbanas. A referência aos ciclos econômicos, a situação política e econômica contribui ao objetivo de colocar a música como representação de um Brasil, ao mesmo tempo que expressa o conhecimento dos artistas. Ao mesmo tempo, há uma evocação dos

artistas, maneiras de retratar a Carmen Miranda ou Noel Rosa, como figuras que fizeram parte dessas épocas do Brasil e que expressam qualidades culturais do país.

5.5.1 A (sobre) representação do Rio de Janeiro

Uma das consequências dessas histórias e anedotas que introduzem e acompanham às músicas diz respeito à representação do Rio de Janeiro como referência geográfica, cultural e da vida artística no Brasil. Assim, o Brasil é descrito e narrado a partir do Rio de Janeiro. Anita é uma agente que contribui fortemente com isso, já que sua proposta do Malandro é representativa do Rio de Janeiro por meio da experiência de segregação urbana das populações não brancas e o estigma de morar nas favelas e nos morros. Ela fala de distâncias e do relevo da cidade: “o samba desceu o morro” “para encontrar o malandro, tinha que subir a favela”. Enquanto Ana Grazzia e Samanta convidam seu público “a viajar” por meio da música, Katrina ensina a audiência que se dançar até “cair morto de cansaço” saberão como é estar no Brasil.

Disso que estou falando, chega perto para conhecer essas pessoas que têm a mesma *vibe* e energia que eu, “imagina que está no Brasil”. [...] Mexe, mexe tudo que você tem. Se você está suando, fico feliz porque quer dizer que é como se você estivesse no Brasil. A única coisa que falta é o Oceano Atlântico e a água de coco, mexe tudo que você tem, faz de conta que está no Brasil. Se as crianças querem dançar, os cachorros, todos querem dançar e mexer [...] Agora vamos tocar samba, chegue perto, preciso de um parceiro para dançar”! “Vamos, mexe esse corpo, limpe, limpe o corpo... vamos dançar! Vamos aprender português!” [*Mostra cada parte do corpo e fala os nomes em português pedindo para todo mundo repetir*] “boca, bunda, pé, nariz, bochecha” [...]. “No Brasil fazemos isto, fazemos o carnaval e dançamos até cair mortos” (Caderno de campo nº 2: “Katrina e Samba Association. *Latin sounds*

LACMA”, 15/08/2015; e “*Katrina and the Brazilian hearts Levitt Pavilion*”, 30/08/2015)¹⁴³

O Brasil é o lugar onde se dança além do cansaço, se mexe o corpo principalmente o quadril e os glúteos, é onde se transpira. As referências ao corpo dançando sem limites, ao calor e a água de coco demonstra claramente um apelo a imagens tropicais, a festa. A dança aparece inclusive como uma atividade que “limpa o corpo” que elimina elementos negativos, ao mesmo tempo que o Brasil parece um lugar que tem a capacidade de fazer com que “todos” (cachorros, crianças) queiram dançar. Como menciona Machado (2008, p. 706), os processos de exotização reconhecem o apelo e manipulação de imagens e elementos de um imaginário europeu, neste caso estadunidense, que caracterizam aos brasileiros como tropicais, festivos. O Brasil aparece como um espaço que gera sentimentos de felicidade, descrito a partir do clima cálido e uma disposição de desfrutar a vida, uma vontade quase incontrolável de dançar (FREIRE-MEDEIROS, 2005).

Nesse cenário, o Rio de Janeiro aparece como um lugar de encanto que tem a capacidade de unir o carnaval e a bossa nova. O primeiro é entendido como uma grande festa, associado à presença das sambistas e um evento popular por excelência. Dele, participam escolas de samba e pessoas pobres, a comunidade que quer se expressar, dançar, superar as dificuldades da sua condição. A bossa nova, em segundo lugar, é considerada por vários dos meus entrevistados como a música erudita do Brasil, o que colocou o país no cenário cultural mundial. Nesse cenário, Tom Jobim é colocado e afirmado em cada ocasião que se toca alguma música dele como o maior artista do Brasil, destacando-

¹⁴³ Do original: “*that’s what I am talking about, come closer meet these people who has the same vibe and energy like me, imagine that you are in Brazil*” [...] *’shake, shake everything you have. If you are sweating here I am glad because it means that is like you are in Brazil. The only thing missing is the Atlantic ocean and the coconut water, shake everything you have, just pretend you are in Brazil. If the kids want to dance, the dogs, everybody dance and shake* [...] *Now we are gonna play a samba, come closer, I need a partner to dance’.* *’Come on, shake your body, clean, clean the body...vamos dançar! let’s learn some português. (mostra cada parte do corpo e fala os nomes em português pedindo para todo mundo repetir): boca, bunda, pé, nariz, bochecha’* [...] *’In Brazil we do this, we do this carnival thing we dance until drop dead’.* (Caderno de campo nº 2: “*Katrina e Samba Association. Latin sounds LACMA*”, 15/08/2015; e “*Katrina and the Brazilian hearts Levitt Pavilion*”, 30/08/2015)

se seus contatos com músicos estrangeiros, sua vida boêmia e seu intenso amor pela cidade do Rio de Janeiro.

Essas invocações do país e da cidade interagem entre si, muitas vezes colocando o Rio de Janeiro como a quintessência do Brasil, homogeneizando o samba e a bossa nova como os elementos mais valiosos e valorados. Essa construção imaginária e simbólica do espaço, as sensações e as formas de entender as ações e atitudes das pessoas é a pedra angular da análise realizada por Freire-Medeiros (2005). Segundo esta autora, o Brasil foi apresentado nos Estados Unidos a partir da referência geográfica do Rio de Janeiro e de ideias sobre as maneiras de ser da sua população, de atitudes e disposições que definem geografias homogeneizando populações, culturas e regiões em um *cartão postal*.

Segundo a autora, o caso de Rio do Janeiro, e sua população, aparece no cinema estadunidense como a síntese de traços específicos escolhidos da cidade, extrapolados ao país e à população brasileira como um todo. Forja-se um imaginário da cidade como um lugar exótico, de experiências renovadoras e transformadoras, de alta intensidade sexual, onde as pessoas se liberam aos seus desejos, são mais alegres e dispostas. “[...] o próprio Rio de Janeiro, a cidade que é capaz de exercer uma atração magnética tão implicitamente simbólica quanto geográfica [...] ‘Existe algo no ar do Rio’ que ‘é capaz de mudar qualquer pessoa’ (FREIRE-MEDEIROS, 2005, p.34).

Resulta interessante pensar as conexões que existem entre tal seleção de espaços e lugares (exacerbando os traços exóticos, climáticos e geográficos) e as atitudes e formas de ser que suas populações teriam. Isso requer considerar o histórico de representações e das maneiras como o Brasil é apresentado no exterior pela circulação de imagens que atualizam imaginários geopolíticos e coloniais (MALHEIROS; PADILLA, 2014). Como explicam Pisticelli, Assis e Olivar (2011), trata-se geografias, formas de classificar, ordenar e entender o mundo a partir da circulação e mobilidade de pessoas, práticas, afetos, entre outros¹⁴⁴. Segundo essas maneiras de representação do mundo, a

¹⁴⁴ “[...] a erotização da desigualdade se produz no âmbito de relações de poder que operam em planos locais, nacionais e transnacionais [...] o fato do Brasil ser percebido como “bem-sucedido” em relação a outros países, porém, parece não alterar significativamente as imagens de gênero alocadas, respectivamente, ao país e às nações do Norte. Essa relativa fixidez pode remeter às desigualdades ainda existentes no Brasil, mas, além disso, ela expressa a permanência das narrativas que ainda localizam o Brasil à margem dos espaços geo-culturais

América Latina (e as pessoas latino-americanas) foi construída sobre ideias de abundância, fertilidade, representada historicamente pela imagem da mulher (SANDOVAL-SÁNCHEZ, 1999).

Fenômenos como o turismo sexual e o mercado do sexo e afetos são em parte manifestações de uma geografia política do desejo, que enfatiza feminidades e masculinidades específicas alimentada por noções de exotividade, formas de agir e sentir, apetite e conhecimento sexual (PISCITELLI, 2007). Isso já era destacado por Côrrea (1996), mais especificamente sobre a construção da mulata a partir da intensificação de traços culturais, físicos e sexuais. A seleção e o destaque de traços considerados positivos referem-se a uma valorização do espectro racial e às expectativas sobre comportamentos, desejos e atitudes de quem se corresponde a essa imagem.

Pela importância do Rio de Janeiro como lócus de produção cultural do Brasil, muitos artistas destacam sua relação direta e especial com a cidade. Enquanto as sambistas fazem isso por meio da mobilidade transnacional: viajando e participando dos carnavais, fazendo seus *books* de fotos no Brasil, trazendo fantasias, tecidos e músicas; músicos e cantores evocam o Rio de Janeiro como sua cidade natal (“o lugar onde nasci”) ou onde passaram tempo das suas vidas. Em todos seus shows Katrina, que sempre se apresenta como carioca, comenta sobre sua infância e adolescência no Rio de Janeiro, sobre o tempo que estudou no Circo Voador e como a experiência de viver na cidade inspira músicas da sua autoria.

A descrição e evocação do Rio de Janeiro a partir de elementos físicos característicos (o Cristo Redentor, o Corcovado, a praia de Ipanema) ao mesmo tempo que se relata a forma de vida de grandes músicos e compositores na cidade é a principal narrativa da bossa nova.

[*Em relação à foto e o ao cenário*] A apresentação do espetáculo começou com “Bem-vindos a Rio de Janeiro” com uma apresentação geral em inglês e algumas palavras em português. O cenário recriava a cidade de Rio de Janeiro por meio de ícones que foram apresentados pela anfitriã: Cristo Redentor; o Funicular; o Pão de Açúcar, coqueiros e praia. Ela mesma apresentou e destacou cada um dos ícones explicando que

capazes de produzir culturas ‘superiores’” (PISCITELLI; ASSIS; OLIVAR, 2011, p. 17-18).

caracterizavam a cidade de Rio de Janeiro. O Cristo foi apresentado em português e o resto (como o Pão de Açúcar e as praias) foi apresentado em inglês. O espetáculo é definido como uma longa viagem, “estamos de visita no Rio de Janeiro e nossa anfitriã é Katrina!”. Katrina e a apresentadora do ciclo explicam que Brasil é conhecido e identificado pelo Carnaval (nesse momento a banda toca uma rápida música de carnaval); campeões mundiais de futebol que nos EUA é chamado de soccer (nesse momento todos simulam chutar uma bola), e principalmente, alegria (todos começam a pular e cantar juntos). (Caderno de Campo nº 2: “*Summer sounds. Brazil for kids with Katrina*”, 04/08/2015)

Figura 7: Show "Brazil" apresentado por Katrina no ciclo *Summer Sounds 2015. World Music for Kids, Hollywood Bowl*. Los Angeles.



Fonte: observações durante o trabalho de campo, propriedade da autora.

Houve um espetáculo no Consulado brasileiro pelo aniversário do falecimento de Tom Jobim para o qual convidou-se a Paulinho, um reconhecido violonista brasileiro radicado em Chicago. Tiago fez uma

prolongada introdução na ocasião, contando quando ele entrevistou a Jobim a quem descreveu reiteradamente como “aquele homem do Rio de Janeiro”, “o maior músico do Brasil”.

O músico comenta: “em 1927, Tom Jobim nasceu em Tijuca, que é um bairro do Rio de Janeiro. Vamos tocar a primeira música escrita por ele chamada “Incerteza” [...] em 1962, após o grande sucesso com “Orfeu Negro” e tocando com Herbie Mann, podemos ver alguns dos grandes hits de Jobim. Vamos tocar “Corcovado”, uma música que nos leva... à qual era a vista de seu apartamento”. A metade da música do Corcovado é cantada em inglês. (Caderno de Campo nº 4: “*Brazilian Music Get together: Paulinho, Bossa nova*” 26/02/2016¹⁴⁵)

Todo o encontro foi uma grande evocação do Rio de Janeiro, explicando que algumas músicas do compositor retratam de maneira explícita as vistas desde sua residência (música “Corcovado”) e a cotidianidade de Tom Jobim na cidade do Rio de Janeiro. As letras das músicas são formas que temos de conhecer sua história, o que ele fazia, da maneira em que ele via as coisas, do que ele gostava¹⁴⁶. Assim, é possível observar que o Rio de Janeiro é intimamente relacionado com o samba e o carnaval e a bossa nova e que essa equalização entre a cidade e o país acabam fortalecendo essas referências com as principais do Brasil.

¹⁴⁵ Do original, em inglês: “*In 1927 Tom Jobim was born in Tijuca, which is a neighborhood in Rio de Janeiro. We are gonna play the first song written by him called “Incerteza” [...] In 62, after the success with “Orfeu Negro” and playing with Herbie Mann we can see the greatest hits of Jobim. We are gonna play “Corcovado”, a song that takes us to... wich was the view from his apartment.*” A metade da música do Corcovado é cantada em inglês. (Caderno de Campo nº 4. “*Brazilian Music Get together: Paulinho, Bossa nova*”, 26/02/2016)

¹⁴⁶ Paulinho fez uma apresentação cronológica da carreira de Jobim, sempre mencionando o ano primeiro e de que maneira o que é produzido nesse período é diferente ou singular. Assim comenta as características do que é composto no período em questão, as mudanças para com períodos anteriores, a recepção das músicas fora do Brasil e as pessoas com as quais ele tocou naquele momento.

5.5.2 Os vários Brasis: do Rio de Janeiro ao sertão nordestino

O Rio de Janeiro serve como o melhor exemplo de como alguns artistas buscam destacar conexões específicas com alguns espaços geográficos que, geralmente funcionam como credenciais de conhecimento e familiarização com a cultura brasileira, especialmente para os não brasileiros. Em shows onde a audiência não é majoritariamente brasileira, quando se apresenta um músico ou cantora, geralmente é mencionado o estado de origem. Em eventos com maior presença de brasileiros (*Brazilian Day* e o show de *Casuarina*) regiões e cidades são mencionadas e as pessoas se identificam com alegria, se abraçam e fazem piadas. Poucos gentílicos permanecem nos Estados Unidos, os únicos dois que registrei durante minhas observações e entrevistas foram “carioca” e “baiano”, o que tem a ver com a grande presença das atividades culturais relacionadas ao Rio de Janeiro e a Salvador. Ao longo das observações, percebi que simplesmente passar tempo no Brasil não é suficiente como credencial, muitas regiões do Brasil têm conotações específicas de acordo com diversos gêneros musicais. Quando se trata de samba ou bossa nova, o Rio de Janeiro elimina qualquer outra referência geográfica, benefício estendido aos cariocas quando disputam atividades relacionadas a esses gêneros com aqueles que não são cariocas.

Salvador, e ocasionalmente o município de Cachoeira, funcionam como pontos geográficos de importante referência no Brasil no que tange às danças afro-brasileiras e ao Candomblé, frequentemente singularizados pela grande presença da população negra nesse estado. Este é um dado que frequentemente se utiliza no discurso ancorado na ideia de aquilo que “sobrevive” da África: a existência de uma grande população afrodescendente se conjuga com o sincretismo e a história da escravidão no Brasil. Devido às estratégias transnacionais de circulação das Mães de Santo e professores convidados, Salvador como referência (*site*), aparece enquanto próxima e acessível por meio das narrativas de Bela e Luz. Nas aulas, tanto Salvador quanto Cachoeira são lembradas pelas experiências compartilhadas nas viagens de imersão cultural oferecidas por Dançar Brasil ou simplesmente “contada” pelos professores para que os estudantes construam imagens dos lugares. As descrições são generosas em detalhes sobre cores, clima, a presença de pessoas negras e o axé que pode ser sentido em qualquer lugar da cidade.

Salvador e Cachoeira aparecem algumas vezes como referências fechadas, sem diferenciações culturais ou sociais internas e, em outras, são desagregados em nomes e referências específicas evocadas a partir das viagens de imersão cultural oferecidas por Bela e Matheus¹⁴⁷. Em muitas ocasiões, espaço e evento são indissociáveis, especialmente quando se trata de rituais, o que limita as possibilidades de falar sobre o que acontece. Novamente o silêncio estabelece os limites criados a partir da posse de determinado conhecimento: quem pertence ao grupo e à religião não precisa explicações sobre o que acontece ou porque alguns acontecimentos são tão especiais. Assim como acontece com Rio de Janeiro, o nordeste e a cultura afro-brasileira acabam sendo circunscritos a Salvador como referência geográfica e das danças Orixás e capoeira, em termos culturais. Isso gera conflitos com artistas que buscam introduzir outras danças e músicas como herança africana. Como tentei demonstrar, as danças Orixás ganharam grande espaço nas cenas culturais de Los Angeles por um grupo reduzido e coeso de mediadores que monopolizam definições geográficas e culturais.

Luis: existe um consumo aqui nos Estados Unidos do que é uma aproximação à África onde o Brasil aparece como um objeto de desejo, as pessoas, talvez alguns americanos vejam o Brasil com uma certa forma de se ligar a África, indiretamente, porque há um pensamento que o Brasil tem guardado ou esteja mais próximo do que é essencialmente africano. Então, o que é o essencialmente africano? Talvez... as práticas religiosas do Candomblé, as coisas de Cachoeira, Salvador onde há um retorno a questões de

¹⁴⁷ Itinerário de viagem de imersão cultural disponível no site da companhia Dançar Brasil: “8 days of Afro-Brazilian dance and music classes (32 hours of instruction) with Bahia’s internationally known master instructors. Witness sacred Candomblé ceremonies; travel to the island of Boipeba for a week-end, experience exquisite serene beaches, walk in the Atlantic Forest and visit Boitaraca Quilombo (an Afro-Brazilian/Indigenous community). Experience a full day of learning at Temple Ilê Asê Ojisê Olodumare (Casa do Mensageiro) Walk in the world-renowned Boa Morte Festival in Cachoeira. Meet many of Bahia’s most active spiritual leaders, visual artists, thinkers, performing artists and educators. Attend music and dance concerts, enjoy great cuisine & the beautiful beaches of Salvador, Bahia”

africanidade, uma retenção e uma volta o que determina grupos como autênticos em relação a aqueles que não são considerados autênticos. E a autenticidade passa pela manifestação de africanidade proximidade, ou de aproximação a África então... quanto mais próximo ao *source* mais autêntico eu sou (Luis).

O forró¹⁴⁸ também é monopolizado por um grupo pequeno de agentes e toda apresentação é sempre feita em relação ao sertão como lugar de origem e inspiração desse gênero musical. Na apresentação do livro sobre a vida de Maria Bonita no Consulado, a autora apresenta o Nordeste e o sertão como uma região ignorada, pouco conhecida do Brasil, se comparada ao Rio de Janeiro. Por meio de uma descrição detalhada sobre o clima e relevo, ela insiste no fato de que esses lugares merecem nossa atenção por exibir uma singular mistura de raças e muita história das lutas políticas do país¹⁴⁹. A banda Forró L.A. ganhou muita visibilidade nos últimos anos, graças à inserção profissional dos músicos que nela participam. Lucas e Duda realizam grandes esforços para aumentar a presença do forró em Los Angeles, muitas vezes se contrapondo à bossa nova, criticando-a como cultura de elite, e também ao carnaval, pelos eventos caricatos baseados nele.

Duda: tem um lado elitista da cultura brasileira que sempre viu a bossa nova como uma coisa

¹⁴⁸ De maneira genérica, forro faz referência a uma dança característica do Nordeste popularizada a partir da década de 1950 por figuras como a de Luiz Gonzaga. É uma dança de casais e cujo nome deriva do ato de dançar em chão de terra arrastando os pés. Há diferenças importantes de estilos que podem ser identificados sob o termo forró como guarda-chuvas, como o forró universitário, o baião, a quadrilha e os mencionados por Lucas, pé-de-serra e forró eletrônico. O caso dos meus entrevistados é particularmente o forró pé-de-serra, entendido como a versão mais tradicional desta dança, que se caracteriza por instrumentos como a sanfona, zabumbeiro e o triângulo.

¹⁴⁹ A autora começa dizendo: “O Nordeste é pouco conhecido, o mundo conhece Rio de Janeiro, São Paulo e a Amazônia, mas o Nordeste tem essa mistura de indígena, português, escravidão. É uma *‘underrated story’*”. A autora narra sua viagem pelo interior da Bahia e o sertão. Descreve em detalhe o clima agreste e das roupas necessárias para enfrentar o ambiente. Busca recriar a geografia do lugar falando das plantas, do pó e as pedras onde as serpentes se escondem. (Caderno de Campo nº1: “*Book talk: ‘Backlands’ book e forró*”. 09/07/2015)

mais refinada que sai do Brasil. Os bossa-novistas dos 50 e 60 eram filhos da elite, que criaram uma coisa legal, foi espetacular. Mas isso aí pra mim não representa a música popular do Brasil! [...] o brasileiro compra essa conversa de que a bossa nova é o cúmulo da refinação da cultura brasileira. Para mim não é. [*Sobre Tom Jobim*] Ele que é o primeiro! E eu: “Porra, não! Luis Gonzaga¹⁵⁰, por favor!” [*Risos*] se você vai comparar a importância do Luis Gonzaga, em termos da linguagem, do linguajar dele, das coisas que a música dele fala. A música dele fala de um povo sofrido, de uma cultura subalterna no Brasil. Que para bossa nova não existe! Em certa forma de ficar olhando para as ondas do mar, da garota de Ipanema de morar num prédio alto lá olhando para O Corcovado. Porra! Não tem essa preocupação com a realidade do povo brasileiro, por isso que o Luis Gonzaga é importante. Não é para comparar, não é de gosto, é sobre importância. (Duda)

A maioria dos eventos de forró são pequenos encontros, noites para dançar organizadas no Tropicália por Andressa e Flávio para os estudantes, porém, no final de 2015, Forró L.A. conseguiu um espaço no festival cultural do final de ano de Los Angeles, transmitido pela TV nacional. Nessa ocasião, o Sertão, o clima e a geografia ganharam um grande destaque que, segundo Duda, estruturam a narrativa do forró e contam as dificuldades da vida: a seca, a aridez do solo, a migração e as maneiras de ser das pessoas que ali moram.

[O festival apresenta associações e centros culturais considerados característicos e

¹⁵⁰ Luiz Gonzaga (1912-1989) foi um músico, cantor e compositor brasileiro, nascido em Pernambuco e popularmente conhecido como o Rei do Baião. As músicas de Gonzaga são frequentemente identificadas como forró pé-de-serra, cujas letras cantam relatos sobre as épocas de seca no sertão, emoções como tristeza e saudade de pessoas que migram para outras cidades, menciona elementos climáticos como as terras áridas, as relações com os animais (Asa Branca, 1947) e as condições de vida. Gonzaga é considerado um dos artistas mais reconhecidos e estimados da música brasileira pelos temas que inspiraram suas letras, sua qualidade de compositor e o fato de popularizar estilos de música como o baião e xaxado fora do Nordeste.

representativos de grupos étnicos da região sul da Califórnia, cada apresentação é de dez minutos] A apresentação da banda foi a partir da pergunta de um dos apresentadores ao outro. Apresentador 1: “Você sabe qual é a música e dança característica do Brasil?”. Apresentador 2 responde: “Sei, claro, é o Samba!”. Apresentador 1: “Não! É o forró, uma música e dança característica do nordeste brasileiro que canta sobre as dificuldades de viver e migrar em um lugar maltratado pela seca e a falta de água”. Apresentador 2: “Então, talvez Brasil e Califórnia tenham mais em comum do que achamos!” O show começa em silêncio e Duda lê um poema em inglês sobre um homem no sertão, fala da migração (“quando fui embora”, “deixar minha terra”) e da seca. Quando o poema vai finalizando é possível compreender que se trata da história de um homem que saiu do sertão e volta sendo idoso. Duda menciona Luis Gonzaga e a banda toca duas músicas da sua autoria: “A vida do viajante” e “Baião da garoa”. Convida-se ao público a bater palmas (em inglês e português) e se finaliza desejando um feliz natal (também nas duas línguas). (Caderno de Campo nº 4: “*Forró L.A. Holiday Celebration LA County*”, 24/12/2015)

A relação entre regiões e o conhecimento musical como competência tem diversas modalidades, dependendo do evento, do sujeito e dos interlocutores. Por uma parte, para os não brasileiros, o fato de ter passado tempo em uma região ou outra lhes permite ganhar um espaço no interior da música. Para Lucas sua experiência lhe permitiu aprender “à brasileira”, não só a música e a língua senão que também os contextos: “eu tive os contextos culturais [...] no é que que digo ‘aprendi isto desse cara ou ele que me ensinou’ foi tipo ‘aprendi isso na Bahia e isso no Rio’, foi isso que me deu os estilos”¹⁵¹. Em concordância com Duda, Mariano e Alexander, Lucas insiste na importância de apreender determinados estilos em lugares específicos. As referências são muito

¹⁵¹ “*I got cultural context [...] is not like I would say ‘I learned from this guy here he taught me’ it was ‘oh I learned this in Bahia and this in Rio’, that’s what gave me the styles*”(Lucas)

mais que geográficas, são contextos de produção cultural que influencia os sentimentos e orientam as maneiras de entender e tocar a música.

Lucas: eu viajei muito, estive em Salvador três meses, em Recife seis. Aí fui para o Rio e São Paulo, dois meses cada um. Meu primo me disse: “ô aqui que você tem que ir para aprender, vá escutar estes recitais”. Aí fiz parte de um grupo de Maracatu em Recife, um dos maiores, tradicionais, e toquei no carnaval com esse grupo. Através deles consegui outros contatos de Candomblé em Recife. Fui a terreiros, buscando alguém que soubesse sobre música. [*Conversando sobre diferentes gêneros musicais*] São diferentes traços, diferentes organismos e vivem em lugares diferentes também. Fazem sentido em diferentes lugares. Quando eu estava em Recife, não queria escutar samba, queria escutar forró e maracatu, e quando fui ao Rio não queria escutar forró. Meu corpo não se sentia à vontade, tudo que eu queria era samba, samba rock, samba [...] por isso que toco samba com eles [*Samba Association*] porque faz sentido com esse grupo (Lucas. Em inglês no original)¹⁵²

Começou uma música com o ritmo marcado por um pandeiro, a banda precisou parar e começar de novo. Duda faz uma piada: “ô velho, pandeiro froixo não dá, pandeiro froixo de paulista não rola aqui velho não”. [...] A banda toca um pagode da autoria de Katrina que fala sobre o Maracanã,

¹⁵² Do original: “I travelled a lot, so I was in Salvador, for three months, Recife for six months, then Rio and São Paulo, for two months each. [*Meu primo*] He told me: ‘oh this is where you go to learn, to listen to concerts’ so I joined a group of Maracatu in Recife, is one of the biggest, traditional I played carnival with that group... so through them I got other contacts of Candomblé in Recife. And I went to terreiros, and seeking someone that would look like they know what they are doing and [*Sobre os gêneros musicais*] they are different features, different organism and they live in different places too. It makes sense in different places so when I was in Recife I don’t want to listen to samba, I would listen to forró and... maracatu and then I went to Rio and I didn’t want to listen to forró. My body didn’t feel it, all I wanted to do was samba, samba rock, samba [...] that’s why I want to play samba with them, because it makes sense with that group”. (Lucas)

quando começa a música ela vira para a banda e fala: “vamos lá que eu sou carioca, não quero pagode de São Paulo, não” [...] Katrina convida ao público para dançar falando para uma amiga sua “*You! You are not Brazilian but you look like one*”. Duda responde para Katrina “*do I look like a Brazilian to you? we all look like Brazilians*”. (Caderno de Campo nº 2: “*The Fifth annual ‘Samba do Trabalhador’ supersized edition*” 07/09/2015; e “*Katrina e Samba Association. Latin sounds LACMA*” 15/08/2015)

Entre os brasileiros, as identificações por região também apresentam diversas modalidades variando segundo os cenários e as atividades desenvolvidas. No começo das minhas observações, registrei que os gentílicos muitas vezes passam a ser apelidos, suplantam o nome das pessoas, frequentemente são acompanhados por adjetivos e conotações. A ligação entre o lugar de origem e o conhecimento se expressa nas maneiras de sambar (gingadas) e de fazer música. Nessas narrativas, a mistura racial e os nomes relacionados a ela são inexistentes quando se interage com um público estadunidense.

Katrina: “essa próxima música mostra o que somos no Brasil, somos uma mistura de europeus, indígenas e negros. A riqueza e a confusão. Essa mistura, isso que eu sou” [...] Há um grupo de crianças brincando e dançando na frente do cenário. Katrina se aproxima e conversa com elas fazendo caretas. Com o microfone na mão fala para uma das crianças: “sabe? Nós temos indígenas no Brasil que pintam seu rosto assim como você fez com o seu. Eu venho dessa tribo, eu deveria ter pintado meu rosto assim como você para nos sentirmos mais próximas” (Em inglês no original. Caderno de campo nº 2: “*Katrina and the Brazilian hearts Levitt Pavilion*”, 30/08/2015)¹⁵³

¹⁵³ Em inglês no original: “**Katrina:** “*this next song shows what we are in Brazil, the mix we are of europeans, native americans and blacks. The richness and the confusion. This mix, this is what I am*” [...] Há um grupo de crianças brincando e dançando na frente do cenário. Katrina se aproxima e conversa com elas fazendo caretas. Com o microfone na mão fala para uma das crianças: ‘*you know? We have some indians in Brazil that paint their face like you. I come*

A única pessoa que menciona a miscigenação do Brasil e os povos indígenas em shows e espetáculos é Katrina, porém foi em pouquíssimas ocasiões e nunca em termos de herança cultural, senão fazendo referência a seus traços físicos. No evento em *Levit Pavillion* do qual trago aqui a descrição, Katrina interage com um grupo de crianças que têm o rosto pintado, mas, trata-se também de um evento com um público majoritariamente latino-americano hispânico, o que reflete as características do bairro, popularmente conhecido pela população latino-americana.

Durante o evento, conversei com pessoas de El Salvador, Honduras, Nicarágua em espanhol, foi comum ouvir adultos chamando as crianças em espanhol e ver cartazes e *outdoors* em espanhol. Considerando a imagem racializada dos imigrantes latinos e hispânicos nos Estados Unidos, caracterizados pela pele cor marrom (*brown skin*) e traços indígenas de alguns grupos imigrantes do México e América Central (MARTES, 2003). Nesta cena, Katrina introduz um discurso, uma apropriação e identificação não comentada em outros espaços e com outro público.

5.6 CONSTRUINDO TEMPORALIDADE E MEMÓRIA: O CARNAVAL E AS FESTAS JUNINAS

Ao longo da análise das disputas e tensões que atravessam essas cenas culturais, as tradições construídas em Los Angeles (o Samba do Trabalhador, o *Brazilian Day*) resultam registros históricos. Grandes eventos, ou comemorações que se repetem na mesma data todos os anos, são marcadores temporais daqueles que conseguiram “fazer época”, instaurando-se uma lembrança que outros artistas utilizam como referência (BOURDIEU, 2001, p. 88 e 89). Esse é o caso de Ivan e Patty, dois entrevistados que são reconhecidos artífices da história da cultura brasileira na cidade. Todos os brasileiros que conheci mencionaram essas duas pessoas como referências constantes de eventos culturais e criadores de espaços e oportunidades para a socialização de brasileiros que não existiam e que já não existem.

Conversar de festas e eventos que se realizavam no passado foi uma porta de entrada interessante para a memória e para as histórias

from that tribe, I should have painted my face like that to be closer to you’.
(Caderno de Campo nº 2: “*Katrina and the Brazilian hearts Levitt Pavilion*”, 30/08/2015)

sobre a população brasileira na cidade e sobre as mudanças nas características demográficas, nas motivações e nos hábitos de confraternização dos brasileiros. Não é coincidência que aqueles artistas e produtores que residem em Los Angeles há mais tempo tenham um papel reconhecido por outros nas histórias das festas, congregações e grandes eventos do passado ou de longa data. Agentes como Patty, Ivan, Tiago, Vanessa e Katrina lembram eventos passados, nomes e lugares, porque eles fizeram parte dessas festas e carnavais, suas trajetórias pessoais estão intimamente imbricadas nesses eventos passados. Ou seja, quando lhes perguntei sobre o passado, eles me contaram a história dos eventos por meio das suas trajetórias. As principais referências são os desfiles de SambaLá, o *Brazilian Day* organizado por esta escola de samba em *La Brea Park*, as festas juninas de Ivan e os Carnavais de *Hollywood Palladium*.

Esse último evento foi examinado por Beserra (2005) como um espaço no qual ela percebeu estratégias de diferenciação por parte dos brasileiros de outros latino-americanos. A autora destaca que, nesses carnavais, houve uma tensão entre apresentar o carnaval como uma festa que sintetiza o Brasil e abri-la para incluir um público latino hispânico. Beserra se detém em pontos importantes: o fato da organizadora não ser brasileira o que a deixa “[...] numa posição vulnerável e expõe problemas como o do seu direito de representação do Brasil, a autenticidade do ‘seu carnaval’” (BESERRA, 2005, p. 214). O segundo aspecto é a importância performativa do apresentador da festa que “ensinava” o carnaval ao público mostrando movimentos e chamando as pessoas para dançarem. A autora problematiza o fato do apresentador ter tentado unificar o público, os brasileiros com outros latinos o que gerou descontentamento entre os primeiros. O risco era a latinização do carnaval, a perda da singularidade brasileira em termos identitários e como oportunidade econômica.

Os carnavais analisados por Beserra no *Hollywood Palladium* foram os últimos dois eventos realizados. A organizadora desta festa de carnaval mudou-se em 2001 a Flórida. Como foi mencionado por Ivan, a grande capacidade de conseguir recursos e patrocínio desta produtora dificultou realizar eventos posteriores de igual beleza e importância. Desde então, Patty “herdou” o carnaval, produzindo a festa no mês de fevereiro com uma estética e formato parecido. É um carnaval em um espaço fechado, com palco, música, várias sambistas e, geralmente, um artista convidado do Brasil. Patty me explica que resulta economicamente inviável oferecer e sustentar uma festa somente para

brasileiros, pelo tamanho da população e pela importância do público latino em Los Angeles. Além do carnaval, que em 2016 era realizado há 16 anos, Patty também organiza um festival de música de verão que já tem 22 anos. Ela refere-se à sua trajetória como a prova da sua experiência, seu critério como produtora, mas também para me demonstrar que ela é reconhecida e respeitada pela comunidade brasileira por causa da continuidade.

Patty: a comunidade brasileira em L.A. me conhece pela continuidade que tenho fazendo eventos, porque eu comecei a fazer esse Festival Brasileiro e um Carnaval anual. Serão 16 anos agora, e do festival, 22. Eu sempre tenho a participação da comunidade brasileira, mais outras comunidades. Não posso contar somente com a comunidade brasileira, não funciona. [*Sobre o carnaval*] Vai ser o vigésimo carnaval com uma cantora brasileira da Bahia. **Magali:** você sente necessidade de replicar o que seria o carnaval nos EUA? **Patty:** bom, no caso do carnaval eu sempre me seguro de ter alguma coisa da Bahia, Rio, Pernambuco e Recife. Eu gosto de ter samba enredo, afro reggae e Axé, Ivete Sangalo, misturado com Olodum. E gosto de Recife, gosto de frevo. Fazer um carnaval somente baiano, vai acabar excluindo muita gente. Nós não temos gente suficiente para fazer somente um carnaval baiano. Mas, sim, eu gosto de mostrar os melhores carnavais, tipo geralmente tem uma banda da Bahia, uma banda do Rio de Janeiro e alguma que toque marchinhas e frevo. E claro as dançarinas que devem acompanhar. (Patty. Em inglês no original)¹⁵⁴

¹⁵⁴ Do original: “**Patty:** *the Brazilian community in L.A. know me for to continue doing the events, because I had this yearly Brazilian festival and yearly carnival. It is going to be 16 years knot, the festival 22 years now.. I always had the Brazilian community plus other communities. I cannot count only on the Brazilian community, it doesn't work [Sobre o carnaval] it is gonna be on 20th with a Brazilian Singer from Bahia. Magali: do you need to replicate the carnivals in the U.S.? Like... the differences between Rio and Bahia? Patty: well in the carnivals I always make sure Bahia, Rio and Pernambuco, Recife. I like to have the samba enredo, and then I like to have the Afro reggae*”

Para minha surpresa, durante a entrevista com Ivan, descobri que ele é o apresentador dos carnavais do *Palladium*, aquele agente que Beserra cita no seu livro. Além dessa participação, Ivan possui uma longa trajetória como organizador de eventos, mediador entre artistas e produtores e, especialmente, como contato com artistas do Brasil. Ele me explica que, devido a seu emprego no Consulado e sua amizade com Tiago, ele criou contatos pessoais com diversos artistas brasileiros que vinham a L.A. gravar discos e filmar vídeos e filmes.

Ivan: Eu fiquei muito famoso em Los Angeles pelas festas que eu fazia numa casa onde eu morava organizava festas boas, bem brasileiras! [...] Ali nasceu a primeira banda de pagode [...] Tudo de cultural em Los Angeles nasceu lá [...] aqui em L.A. já teve épocas em que eram muitos os carnavais eram bonitos! Dependia do promotor, tinha uma organizadora, eu trabalhei muito tempo com ela, eu era o apresentador dos carnavais dela! Ela é da história de L.A., trabalhei com ela muitos anos. Ela promovia os carnavais de Los Angeles, ela fazia festas mais bonitas de L.A., com muito luxo, muita decoração e grandes! Para dois ou três mil pessoas. Essas festas eram organizadas no *Hollywood Palladium*, e muitas vezes vinham nomes do Brasil como Gilberto Gil, Martinho da Vila, João Nogueira, ela trazia nomes. Joao Bosco, trabalhei, fui apresentador dessas pessoas, junto com ela, durante esses anos. **Magali:** e o público? **Ivan:** brasileiro! Ela conseguia ter um sistema de promoção que ela trazia as outras culturas para o Brasil! O Brasil estava numa época muito boa! De crescimento, de promoção, Brasil sempre teve, sempre foi muito bem falado. (Ivan).

Resultou-me muito instigante que o carnaval do *Hollywood Palladium* fosse descrito a partir de elementos diferentes aos elencados por Beserra (2005). Segundo Ivan, este evento se caracterizou pelo luxo,

and then Axe, Ivete Sangalo, mixed with Olodum. And I like Recife, I like frevo. To do just a Baian Carnival you are gonna take out a lot of people. We don't have enough people to do a just Baian carnival But yes, I like to show the bests carnivals, like I usually have a band from like a Baian band, Rio de Janeiro band and one that plays marchinhas and frevo. And along with that the dancers that go with that. (Patty)

a decoração, ele o descreve como um baile de carnaval do estilo “antigo” do Brasil, com mais de dos mil convidados e grandes nomes trazidos do Brasil. Em relação a imigrantes latinos, que Beserra trabalha a partir da tensão¹⁵⁵, Ivan se refere à capacidade da organizadora -e do evento- era aproximar as culturas ao Brasil que naquela época era muito bem visto pelo momento econômico bom do país.

A história dos eventos é também a história do que alguns entrevistados denominam a comunidade brasileira¹⁵⁶ que, por sua vez, se encontra intimamente relacionada com suas próprias histórias. Segundo Ivan, ele ficou conhecido e é reconhecido pelos brasileiros em Los Angeles pelas festas juninas que começou a organizar no começo de 1980 sua casa e que continua realizando na atualidade¹⁵⁷. Dedicou grande esforço a conseguir comida, música e decorações características desse tipo de festividade. No começo dos anos 2000, Ivan e sua esposa se mudaram para uma casa menor, sem quintal e em um bairro residencial, no qual as normas sobre música e barulho à noite são mais estritas. Em consequência as festas de hoje não se comparam com as daquela época.

Como mencionava Ribeiro (1999) sobre San Francisco, esse era um espaço de socialização de brasileiros, onde as pessoas se conheciam e traziam novos amigos. Ivan caracteriza a comunidade brasileira a partir de: o número de pessoas e as relações de amizade; o reconhecimento das pessoas pelo nome; e a sensação de um grupo coeso e unido. Ele menciona laços sociais estabelecidos na festa que, com o tempo, viraram matrimônios, filhos, amizade de longa data, sendo essa, talvez, uma das expressões mais claras da união ou identidade da

¹⁵⁵ “A preocupação é que o carnaval brasileiro em Los Angeles – que provavelmente foi em algum momento considerado “internacional” ou, pelo menos, “autenticamente” brasileiro – esteja se latinizando. Este discurso claramente opõe internacionalização à latinização, valorizando o primeiro e desvalorizando o segundo” (BESERRA, 2005, p. 215)

¹⁵⁶ Será possível observar que em diversas ocasiões os entrevistados fazem referência à comunidade brasileira. Talvez como consequência do termo Community ser muito utilizado nos Estados Unidos, em contextos e sentidos diferentes ao português, o termo comunidade brasileira muitas vezes referia somente a grupos de brasileiros. Por exemplo, comentando sobre um evento público brasileiro seria chamado de comunidade brasileira, ou aqueles que são reconhecidos como artistas, ou os que participavam de uma festa. Não deve se assumir que se esteja falando de fato de uma comunidade étnica

¹⁵⁷ Geralmente é cobrado um ingresso de 25 dólares para beber cerveja e água a vontade, vende-se algumas comidas típicas como paçoca, milho, pipoca e, como ele faz questão de explicar “se escuta música brasileira a noite toda”.

historicidade das festas com sua própria trajetória como migrante e parte de um grupo.

Ivan: Nas festas que eu fazia na casa onde morava, festas grandes! Muita gente aqui da comunidade, se conheceu, se casou, hoje já tem filhos, com vinte e poucos anos, naquela festa!
Magali: você acha que a comunidade brasileira tem mudado? **Ivan:** sim, sim. [*Silêncio*] Antes eu conseguia botar todo mundo na minha casa! Juntava lá... 300 pessoas, to-do mun-do, to-do mun-do! De Los Angeles, ninguém perdia, era uma coisa. [...] Uma alegria, a gente fazia as coisas de uma maneira autêntica! As festas eram boas, a gente sabe fazer festa, né? Brasileiro sabe fazer festa! [*Sobre brasileiros espalhados na cidade*] Antes também era espalhado, mas sempre tem algumas coisas que aglutinam, como os festivais, os concertos de música, importante que tenha essas coisas. Aqui em casa eu faço as festas juninas oficiais de Los Angeles é aqui! No meu quintal! Decoro tudo, balão, esse ano a gente vai fazer, é todo ano [...] Vou para o Brasil agora e trago todo o material que preciso, bandeirinha, mas a gente sempre faz. Então tem essas coisas, a comunidade vem às vezes. Tem esses eventos, festas, o pessoal gosta de aqui porque eu sou famoso por causa dessas festas! (Ivan)

Assim como no tópico de contratação de co-étnicos, surgem expressões de que há “novas pessoas”, que os “brasileiros de agora” não se conhecem, que não buscam socializar. Nas entrevistas aparecem duas explicações para isso: (i) as características geográficas e urbanas da cidade, grandes distâncias e engarrafamentos que dificultam que as pessoas se desloquem por uma festa ou encontros (em uma cidade onde as econômicas de enclave são significativas e a gentrificação produz claras divisões habitacionais de grupos étnicos e nacionais, a inexistência de uma concentração residencial ou comercial de brasileiros ganha importância):

Tiago: o que mais dificulta em L.A. é porque é muito grande, é muito difícil você ter grupo de brasileiros porque moram muito distante, por mais que tem regiões que tem mais (Palms e Culver

City) [...] mas você tem núcleos de brasileiros em alguns lugares! Então não pode falar que existe um *Brazilian Town!* [*Risos*] Não existe!” (Tiago)

E (ii) a mudança da composição demográfica dos brasileiros que vêm, dos “recém-chegados”. Os “novos” brasileiros são jovens, saíram do Brasil fugindo da crise, trazem novas músicas, novos hábitos e expectativas. Apesar de Tiago não especificar quem são estes brasileiros, de onde eles vêm, de que elas e eles procuram trabalhar, ele me oferece um poderoso *insight* da *diferença*, motivações e desejos, dos “recém-chegados” em relação aos estabelecidos, evidenciando um claro critério de tempo e inserção econômica (ELIAS, SCOTSON, 2000). Uma questão importante é que estes novos brasileiros também trazem consigo uma experiência diferente, a maneira em que eles se relacionam com o Brasil é dessemelhante dos laços que os brasileiros no exterior conseguem manter.

Tiago: porque a comunidade foi mudando! O perfil da comunidade foi mudando, naquela época era a comunidade antiga, tradicional, a gente se conhecia! Foi mudando de forma geral e a demografia foi mudando. Teve uma época que começou a chegar muito jovem, quando dava crise no Brasil, eles trazem com eles seu gosto e sua experiência. A nossa experiência como brasileiros no exterior é diferente daquela do brasileiro que mora no Brasil, bem diferente! Eu tento me manter informado, ouço rádio brasileira, tento ler o que esta acontecendo cada dia, mas eu não vivo no Brasil, a minha experiência é diferente [...] a coisa foi ficando rara, social mídia parece que está juntando mas na real tá separando, você tem a impressão que está mais próximo mas, na real, não está. [*Conversamos sobre a crítica brasileira à Carmen Miranda*] Para mim é bem difícil entender, tem gente que por um lado diz que EUA tem essa posição de dominação cultural, por outro lado tem o Brasil rejeitando a Carmen Miranda. Eu não sou antropólogo social, mas acho que tem a ver com a nossa cultura, a gente tende a rejeitar aquilo que nos deixa, parece que você está diminuindo, está deixando para trás o Brasil quando você sai. (Tiago)

A incidência das distâncias, trânsito e dificuldades da cidade de Los Angeles (cortes de rua e desvios) foi mencionada por vários entrevistados, inclusive pelo professor Johnson em relação ao público frequente do festival de cinema. Resulta claro a diferença da concentração e visibilidade que esta população brasileira tem em relação a outros espaços geográficos. Por exemplo, o caso da cidade de Framingham, no qual a migração brasileira é associada à revitalização comercial, de trabalho e limpeza da cidade (SALES, 1999). Ou na região de Boston, que se caracteriza pelo precedente da migração portuguesa, que apresenta pequenos Brasis mais próximos à configuração social e econômica de um enclave (MARTES, 2004). Restaurantes, lojas, igrejas e comércios brasileiros ganham visibilidade e presença a partir de cartazes em português e as cores verde e amarela (ASSIS, 2002; ASSUNÇÃO, 2011).

O caso de Los Angeles se aproxima mais ao de San Francisco, estudado por Ribeiro (1999) em relação à visibilidade obtida em espaços de performance artística, como *night clubs*, casas de shows, bares, restaurantes e os grandes eventos na esfera pública, como os desfiles de samba. A considerável presença deste tipo de espaços e as oportunidades econômicas que os eventos culturais representam, parecem maiores em L.A. que em outras cidades analisadas na bibliografia. Em contraposição, a população brasileira parece invisível pelo fato de estar dispersa no tecido urbano, mas, também pela falta de associações e eventos voltados à socialização destes brasileiros. Eventos no Consulado brasileiro, as festas de carnaval e inclusive o *Brazilian Day* (apesar de ser pequeno) não conseguem congregiar o público desejado, ou seja, a população brasileira.

5.7 A MODO DE SÍNTESE: AQUILO QUE É (E FALA) DE TODOS

Uma das maneiras de compreender as disputas sobre narrativas legítimas nos espaços aqui analisados é pensando na invenção das tradições, a seleção deliberada de determinados elementos históricos, estéticos, musicais e as maneiras de apresentá-los para a sociedade estadunidense, a partir do conceito de patrimonialização¹⁵⁸. Em outras palavras, entender que se trata de colocar algumas interpretações (músicas, artistas, histórias) como a expressão de uma comunidade, uma coisa que fala sobre ela, uma memória e uma experiência coletiva por

¹⁵⁸ Agradeço à colaboração do professor Alexandre Bérghamo sobre esse tópico.

todos compartilhada¹⁵⁹. Transformar a Noel Rosa, Tom Jobim, o forró pé-de-serra como representativo do Brasil é transformá-los em um patrimônio brasileiro. Uma bagagem cultural que articula elementos no nome da identidade, coletividade, fala sobre a herança de um grupo e é a expressão de uma mentalidade específica no tempo e espaço (CHOAY, 2001; SILVA, 2012).

Veloso (2006) afirma que aquilo que é patrimonializado é o resultado de um campo de lutas e tensões, o que possibilita desarticular as vontades, objetivos e critérios que criaram um objeto ou prática em um elemento destinado a sobreviver no tempo. Como a ideia básica do patrimônio é aquilo que pertence a (história de) nós, sua existência e reconhecimento oblitera as disputas sobre identidade e história, ao mesmo tempo que atualiza e afirma a existência da coletividade. Esta autora alerta sobre o risco de cair na ilusão da história rasa por trás do que foi patrimonializado, assim como do produto ou bem cultural, que também esconde disputas e silêncios quando adotada a forma de mercadoria. A singularidade das cenas culturais em Los Angeles é que esse processo acontece de maneira concomitante, aquilo que busca ser definido como patrimônio é o que efetivamente está sendo comoditizado e vendido. As disputas de autoridade cultural têm uma tradução econômica, e vice-versa.

Nos casos de danças Orixás, o samba e o forró, são claras as tentativas de instaurar versões autênticas, narrativas legítimas sobre compositores, sentimentos, letras, paisagens, climas de época. As maneiras de defender aquilo que é verdadeiro e autêntico tem a ver com as trajetórias dos mediadores envolvidos, de quem e donde aprenderam, assim como com a circulação transnacional de “convidados”. São conexões com o Brasil que aparecem como a fonte de legitimidade. É fundamental questionar porque essas músicas e práticas acabam sendo aquelas colocadas como representativas e peculiares do Brasil, consequentemente, aquelas disputadas. Não é casualidade que outros gêneros musicais, danças e regiões do país ficam em um segundo plano. Partindo de uma crescente revalorização (em termos de consumo) do artesanal, do exótico, do periférico e desconhecido (MIRA, 2016; ZHOU, 2004); aquilo que aparece como primitivo e ancestral (como as danças Orixás) ou autóctone e originário de um local (como a bossa

¹⁵⁹ “[...] há uma intrínseca relação existente entre patrimônio cultural e experiência coletiva, os saberes e fazeres tradicionais e genuínos são conhecimentos compartilhados que fazem parte do repertório cultural comum de um determinado grupo” (VELOSO, 2006, p. 440)

nova e o samba que descrevem a cidade do Rio de Janeiro) possui uma série de características que salienta a comoditização, respondendo a uma demanda específica de um mercado cultural como o de Los Angeles. Entretanto, também tem a ver com peculiaridades da história cultural do Brasil e a constituição de uma identidade nacional.

Segundo Oliven (2006) um aspecto central da história cultural do Brasil é a tensão entre região e nação e seus desdobramentos econômicos, políticos, intelectuais e culturais. Em diversos momentos da história do país se estabelecem símbolos como autóctones e representativos de regiões que entram em conflito com a construção da identidade nacional. Ancorado na diferença das identidades, o regionalismo, pode ganhar novas forças, interpretações e definições no contexto da migração internacional. Silva (2011) demonstra o caso da identidade goiana na migração de brasileiros em Irlanda, como um resgate seletivo e específico de traços e uma re-negociação dos estereótipos (caipira e sertanejo) através da música sertaneja. Algumas imagens são reinventadas a partir da evocação de elementos naturais que nutrem percepções e sensações, como a hostilidade da terra, a coragem do sertanejo, a oposição ao litoral, entre outros. Segundo a autora, há uma reinvenção da localidade no exterior por meio da atualização e negociação da identidade regional.

Acredito que em Los Angeles não há uma reinvenção de localidades nestes termos por tratar-se de formas de comoditização da cultura orientadas ao consumo estadunidense. Como Silva (2011) comenta, ao se tratar de um diálogo entre países a identificação nacional serve aos propósitos (comerciais e de identificação) de maneira mais apropriada que as identidades regionais. No caso das atividades culturais que pesquisei há sim uma reconstrução de locais – rituais, carnavais, rodas de capoeira- tentando expressar as singularidades dos acontecimentos. A seleção também ocorre por meio de símbolos, músicas e danças elevados a uma categoria nacional no sentido de representativo do país. Isto expressa uma hierarquização de regiões que estão sendo recriadas nos Estados Unidos como diversos “Brasis” ao mesmo tempo que permite compreender a importância da demanda do mercado cultural, informada por imaginários transnacionais.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que o principal exercício de escrita de uma tese seja voltar à pergunta, ou perguntas, que uma vez deram origem ao projeto e à pesquisa, e ponderar até que ponto foi possível contribuir de maneira substantiva ao conhecimento sobre o tema. No meu caso, o interrogante sobre os tipos de identificações que surgem em torno à cultura brasileira no contexto da migração de brasileiros em Los Angeles não encontrou resposta imediata. Pelo contrário, foram camadas de sentido que em cada evento, aula e conversa iam sendo descobertas e novamente interpretadas no momento da escrita. Como é frequente nos estudos migratórios, toda pesquisa por mais aprofundada e completa, padece da limitação de estar associada a contextos específicos que mudam com o tempo. Desde que voltei de Los Angeles, pelo contato que mantenho com meus entrevistados, vejo mudanças que impactam consideravelmente nas minhas reflexões. Novas atividades, eventos e disputas surgem e se dissolvem. Considerando que as cenas culturais mudam, os processos de identificação construídos sobre, através e a partir delas exigem também uma reflexão em relação a sua qualidade cambiante.

A discussão sobre etnicidade me forneceu elementos para pensar como os entrevistados e entrevistadas se definem a si mesmos e a outros. Entendendo que estas identificações se baseiam principalmente nas experiências compartilhadas no mundo do trabalho, deixando a origem nacional ou regional num segundo plano. Considerei imperativo pensar as identidades étnicas de maneira interseccional: são as interações entre classe social, gênero e raça, em contextos específicos, que informam as experiências das mulheres e homens entrevistados. As relações de gênero exibiram um impacto tão considerável nas trajetórias, possibilidades laborais e projetos migratórios, que exigiram ser pensadas como princípios estruturadores da migração, tanto no período prévio como posterior à chegada destes sujeitos aos Estados Unidos (ASSIS, 2011; HONDAGNOU-SOTELO, 2003; BRAH, 1996).

Como foi proposto a partir do capítulo 3, gênero como relação social nos permite pensar em dinâmicas de poder específicas (SCOTT, 1986) em função dos contextos, das dinâmicas de trabalho e das ideias e representações que os atravessam e dotam de sentido. Os estereótipos sobre as/os brasileiras/os influenciam e se manifestam em diversas dimensões da vida destes sujeitos, ora de maneira positiva, ora de forma

negativa. No que diz respeito às ocupações, ideias sobre o Brasil e o povo brasileiro alimentam demandas específicas, criam expectativas sobre aquilo que será consumido e sobre as pessoas que o oferecem. Tentei destacar esta problemática especialmente no caso das mulheres que trabalham em *shows* de samba, para compreender de que maneira negociam, neutralizam ou lidam com estigmas e ideias pré-estabelecidas sobre as brasileiras. Isto também foi observado no que se refere à demanda por homens negros em espetáculos de percussão e capoeira, enfatizando aqui a existência ocasional da exigência de não-brasileiros devido à sua reputação negativa.

A imagem da mulata (CORRÊA, 1996) surge como uma construção simbólica que atravessa diversas facetas da vida das entrevistadas. Por uma parte, esta figura não aparece tensionada ou problematizada por parte das mulheres não-brancas, é apropriada como um símbolo nacional (inclusive fazendo referência à *Globeleza*) e como um elemento comum ao carnaval, ao Brasil, e cuja presença define o samba. O caso de Anita expressa com especial força a influência da estética corporal derivada desta imagem. A excepcionalidade desta mulher foi a inovação e negociação do gênero dentro do espaço do samba, conseguindo manter-se aí através da adoção da figura masculina do malandro. Como Malher e Pessar (2006) explicam, entender as geografias a partir do gênero permite pensar as caracterizações e agências desde a dimensão corporal passando por espaços regionais, nacionais até continentais. No caso das mulheres que dançam samba, dediquei especial atenção às maneiras nas quais interagem com os estadunidenses. As relações de poder se concretizam em disputas no uso e acesso ao corpo da dançarina. Desenvolvem-se regras sobre distâncias físicas, formas de olhar, de como dançar e de trato com os clientes que buscam neutralizar os elementos negativos que frequentemente surgem nas apresentações de samba.

Como indicam Piscitelli, Assis e Olivar (2011), Sandoval-Sánchez (1999) e Anthias (2012), as geografias como maneiras de perceber, caracterizar e interpretar o mundo relacionam-se intimamente com atributos de gênero. O Brasil, o Rio de Janeiro, o Nordeste, são locais imaginados a partir de elementos estéticos icônicos e caracterizações destes espaços, e dos homens e mulheres neles inseridos. As imagens se desdobram em estéticas raciais, comportamentos e atitudes (desejo e apetite sexual; mulheres brincalhonas, sorridentes, dispostas). Muitas destas ideias são formas atualizadas de imaginários coloniais (MALHEIROS; PADILLA, 2014) que articulam raça, idade,

gênero e etnicidade num processo de exotização que tange especialmente às mulheres brasileiras (PICITELLI, 2008, p. 269). Entendo a apropriação de imagens e estereótipos por parte das/os brasileiras/os como formas de negociação e performatização do gênero e da diferença, na conquista e ocupação de nichos econômicos. É a partir de um reconhecimento e entendimento destes imaginários da sociedade de destino que se ganha acesso e controle sobre algumas ocupações (MACHADO, 2008). Como Hallow (2016) e Clifford (1997) defendem, estes mediadores culturais possuem um conhecimento específico ao qual busquei acessar. Uma expertise sobre as maneiras nas quais estes imaginários circulam, como se efetivam na demanda do público estadunidense e os limites da negociação a partir dos diversos contextos.

A compreensão das percepções e evocações das geografias exigiu repensar as formas com as quais os “Brasis” são caracterizados perante o público. Tentei destacar de que modos se mobilizam evocações do clima (cálido, tropical), práticas (dançar até cair de cansaço, mexer o corpo), geografia (a praia, a calçada de Copacabana, a vista do Corcovado) e sensações (conexão com o Orixá e os elementos da natureza). Estes são os subsídios para a construção de locais específicos definidos a partir do tempo e do espaço, e que acompanham o processo de “apresentação” de um produto cultural. Os artificios usados para trazer e inserir o tempo neste processo são diversos, podem ser focados nos dias de carnaval, nas distantes origens da África, ou evocando o tempo em que a capoeira era proibida. A contribuição a este tipo de historicidade e de bagagem cultural – como foi o a peça de teatro de Zumbi – reforça a posição dos agentes, no caso o Centro Cultural Brasileiro, como uma voz autorizada no conhecimento e comoditização destes produtos culturais. No caso da peça, o formato, o valor do ingresso, as roupas, a música, a caracterização do Candomblé, tudo fez parte do processo de definição do produto, ou seja, da sua autenticidade e da sua novidade.

As temporalidades trazem também referências a formas de sentir atemporais. Como comentava Bela em relação a música dos Orixás apresentada na entrevista da rádio, trata-se de uma canção que os escravos cantavam na viagem ao Brasil. Por outro lado, há casos nos quais há um esforço declarado de recriar no público formas de sentir próprias de outro tempo. O show de Noel Rosa, por exemplo, teve um delicado processo de resenha histórica e de caracterização do clima de época no qual o compositor foi inserido. A apresentação de *Samba Association* no LACMA teve breves introduções de cada música que

explicaram a conexão das canções com a inflação, a ditadura, a moeda cruzeiro. Quando a banda Forró L.A. toca no festival de réveillon da cidade de Los Angeles, introduz as músicas de Luiz Gonzaga descrevendo a seca, a migração e a saudade. A ressignificação de Carmen Miranda realizada por Samanta e Ana Grazzia foi talvez uma das expressões mais claras da seleção e reinterpretação de símbolos a partir dos quais se olha e interpreta a própria trajetória. O sucesso atual delas só é possível graças à ousadia de Carmen Miranda quando ingressou em *Hollywood*, no começo do século XX.

Como afirma Maia (2009) na sua leitura de Bhabha, os estereótipos funcionam na ambivalência, na impossibilidade de significação plena. Nesse sentido, se abrem espaços de negociação, ocultamento e manipulação de elementos estéticos e comportamentais por parte daqueles que realizam as atividades culturais. No capítulo 5 estruturei a discussão a partir dos mediadores culturais para conseguir destacar a agência destes sujeitos. A capacidade de uma mediadora ou mediador não se reduz à seleção de traços, símbolos e histórias que contribuam àquilo que é vendido. Trata-se da competência de negociar pertencimentos, questionar e definir autoridade, por vezes manipulando expectativas sobre a identificação racial e a origem nacional.

Analisei em detalhe casos, como o de Mariano e Sarah, nos quais a identificação racial como negros lhes permite uma aproximação distinta às suas atividades, que são entendidas como bagagem cultural dos escravos negros e da população negra no Brasil. De maneira comum aos não-brasileiros, eles mobilizam credenciais relacionadas ao tempo e aprendizado no Brasil. Apela constantemente a um nível subjetivo de sensação, sentimentos e experiências pessoais que constituem sua vinculação com as danças Orixás e o samba reggae. A narrativa de Mariano, em especial, ganha destaque pela discussão de apropriação cultural (histórica e atual) por parte dos “brancos” da cultura e da música africana, ao mesmo tempo que expressa discursos ligados ao processo de reafricanização da Bahia (AGIER, 2001; PINHO, 2002).

Os casos de Bela e Luz desafiam ainda mais a identificação racial e a capacidade de ocupar posições poderosas ligadas a atividades que invocam necessariamente um passado africano. Questionadas por serem brancas e estadunidenses, elas explicam suas posições a partir do plano individual, experiências espirituais e religiosas, trajetórias acadêmicas, e da aprovação das Mães de Santo que lhes dão consultoria. As viagens frequentes destas autoridades religiosas a Los Angeles renova e faz pública esta aprovação, ao mesmo tempo em que as viagens

de estadunidenses à Bahia reforçam o exotismo do Brasil. Nas cenas culturais em Los Angeles, estas duas mulheres se colocam como tradutoras quando recebem “os convidados” brasileiros, e transformam-se em interpretes culturais nas (pouquíssimas) ocasiões em que “explicam” as danças Orixás. Não se trata somente de traduzir palavras ou termos, senão de explicar movimentos, práticas e significados. Seu capital social e econômico as coloca em uma posição privilegiada para gerar e manter estas circulações transnacionais de pessoas, danças e rituais.

Apesar das limitações da abordagem de economia étnica em relação a algumas questões deste trabalho, acredito que foi um caminho interessante para caracterizar os laços sociais que existem entre as entrevistadas e entrevistados. A preferência de contratação de brasileiras a partir de noções de autenticidade nos *shows* de samba, a rejeição de brasileiros por reputação negativa e o sucesso das mulheres cantoras entendido a partir do caráter profissional são algumas das maneiras nas quais se manifestam as formas de reconhecimento. Em Los Angeles uma carreira como artista é considerada um grande sucesso de talento e, especialmente, de profissionalismo. A longa trajetória é e representa este caráter profissional, o aprendizado de como fazer *business* à maneira estadunidense, ser levada a sério e, em grande medida, a integração social. Identificações como *trabalhadores* e *profissionais*, e seus respectivos adjetivos que expressam e mobilizam valores como responsável, criterioso, pontual, “conhecido” (Alexander, 2006), estruturam grupos cujas fronteiras são porosas em relação a raça, nacionalidade e regionalismo, porém estritas em relação às maneiras de trabalhar. Talvez a principal contribuição de minha pesquisa seja chamar a atenção para a importância do mundo do trabalho, de maneira ampla, nestes processos de definição de identidades étnicas em contraposição ao conteúdo cultural (ROOSENS, 2000) que caracteriza às atividades.

A diferenciação entre estabelecidos e *outsiders* (ELIAS, SCOTSON, 2000) ganhou realidade nestes adjetivos e caracterizações e foi particularmente expressada pela temporalidade. Os *outsiders* são os “recém-chegados”, vistos com desconfiança pelo risco de prejudicar os termos nos quais funciona o mercado cultural, as trajetórias e nichos econômicos. Pela falta de conhecimento, profissionalismo e a ansiedade em ganhar dinheiro, os que “estão chegando agora” cobram menos, não sabem sambar nem tocar música, e abusam da origem nacional como fonte de autenticidade e vantagem étnica. Esta desconfiança e distância em relação aos “recém-chegados” abre um espaço valioso para outros

latino-americanos. Estas pessoas ingressam nos nichos econômicos criando uma proximidade com os brasileiros que resulta excepcional quando comparado com pesquisas da região de Boston (SALES, 1999; MARTES, 2003; ASSIS, 2011).

As circulações e laços transnacionais entre a cidade de Los Angeles e os diversos “Brasis” no Brasil se criam, atualizam e concretizam de diversos modos. Entre eles, nas trajetórias biográficas dos mediadores, na visita de “convidados” que vêm dar aulas e *workshops*, nas roupas de baianas compradas por Luz para suas estudantes, nas fantasias e músicas trazidas do mais recente carnaval. Mas também nestas evocações das histórias, acontecimentos e sensações que buscam ser transmitidas nos espetáculos e eventos. Assim, há uma configuração específica de locais, cidades e regiões através de informações e símbolos utilizados para caracterizá-las. A agência dos mediadores e mediadoras se destaca neste sentido. O uso do português, a seleção de roupas, as anedotas sobre artistas e músicas, são elementos articulados e ressignificados de maneira a caracterizar o Brasil que está sendo colocado em cena.

A abordagem da etnografia multi-situada contribuiu à definição de espetáculos, shows e aulas como unidades de análise das formas nas quais o Brasil é encenado. Durante um ano naveguei por diversos espaços da cidade de Los Angeles “acompanhando” pessoas e shows, podendo observar e registrar uma multiplicidade de cenas, os câmbios e as continuidades. Ao mesmo tempo, esta metodologia me habilitou a compreender que muito do que está sendo feito num momento e espaço determinados nos Estados Unidos está intimamente conectado e ganha sentido a partir de locais e práticas no e do Brasil. As diversas cenas alimentam sentidos de brasilidades definidos a partir das evocações previamente mencionadas e relacionados com diversos momentos históricos e espaços geográficos. Trata-se de processos de identificação fluidos, múltiplos e hibridizados (AGIER, 2001; CANCLINI, 2001), cujas negociações e disputas giram ao redor de oportunidades econômicas, trajetórias e capacidades de definição de autenticidade.

Uma vez terminado meu estágio em Los Angeles, voltei para o Brasil e senti que, ao longo desse ano nos Estados Unidos, havia voltado frequentemente ao Brasil. Sem sair de Los Angeles tinha a impressão de conhecer o Rio de Janeiro da década de 1930, a aridez e hostilidade do sertão que nunca visitei, as intermináveis noites de ensaio das escolas de samba em São Paulo e a intensidade de um terreiro na Bahia. Quando cheguei a Florianópolis lembrei das propostas e explicações das minhas

entrevistadas e entrevistados, e percebi que voltei ao Brasil havendo experienciado diversas maneiras de me sentir brasileira, por ao menos alguns momentos.

7. Referências Bibliográficas

ABRAHAMSON, Mark. **Global Cities**. Oxford University Press, 2004.

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Mana**, v.7, n. 2, p. 7-33, 2001.

ALEXANDER, Jeffrey. **The civil sphere**. USA: Oxford University Press, 2006

AMELINA, Ana. Searching for an appropriate research strategy on transnational migration: the logic of multi-sited research and the advantage of the cultural interferences approach. **Forum qualitative social research**, v. 11, n. 1, p. 1 – 14, 2010

ANTHIAS, Floya; MEHTA, Nishi. The intersection between gender, the family and self-employment: the family as a resource. **International Review of sociology**, v. 13, n. 1, p.105-113, 2003.

_____. Transnational mobilities, migration research and intersectionality. Towards a translocational frame. **Versita**, v. 2, n. 2, p. 102-110, 2012.

APPADURAI, Arjun. **The social life of things: commodities in cultural perspective**. Cambridge: Cambridge University Press. 1988.

ASSIS, Gláucia. Estar aqui, estar lá... uma cartografia de vida entre o Brasil e os Estados Unidos. Textos... NEPO 41. 2002

_____. **De Criciúma para o mundo: Rearranjos familiares dos novos migrantes brasileiros**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

_____. O jogo identitário dos emigrantes criciumenses nos EUA: entre Criciúma e Boston. ZANINI, Maria (Org). **Por que ‘Raça’?** Breves reflexões sobre a questão racial no cinema e na antropologia. Santa Maria: Editora UFSM, 2007, p. 205-275.

_____. Gender and migration from invisibility to agency: the routes of Brazilian women from transnational towns to the United States. **Women’s studies international**, forum 46, p. 33-44, 2014.

ASSUNÇÃO, Viviane. **Onde a comida “não tem gosto”**: estudo antropológico das práticas alimentares e imigrantes brasileiros em Boston. 2011. Tese (Programa de Pós-graduação em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

BAILEY, Benjamin. Language and negotiation of ethnic/racial identity among Dominican Americans. **Language in Society**, v. 29, n. 4, p 555–582, 2000.

BARTH, Fredrik. **Los grupos étnicos y sus fronteras**. México: Fondo de cultura económica, 1976.

BELELI, Iara. **Marcas da diferença na propaganda brasileira**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2005

_____. Corpo e identidade na propaganda. **Revista Estudos Feministas**, v.15, n.1, pp. 193 – 215, 2007.

BESERRA, Bernardete. A latinidade na experiência dos imigrantes brasileiros em Los Angeles. In BRAGA, Elza (Org.) **América latina – transformações econômicas e políticas**. Fortaleza: Editora UFC, 2003. p. 234-250.

_____. **Brasileiros nos Estados Unidos - Hollywood e outros sonhos**. Fortaleza: Editora UFC, 2005

_____. Sob a sombra de Carmen Miranda e do Carnaval: brasileiras em Los Angeles. **Cadernos Pagu**, v. 28, p. 313-344, 2007.

_____. The reinvention of Brazil and other metamorphoses in the world of Chicago samba. **Vibrant - Virtual Brazilian Anthropology**. v.8, n.1, p. 117-145, 2011.

_____. Samba in Chicago. Escaping hegemonic multiculturalist boundaries. **Latin American Perspectives**. v.39, n. 3, p. 106-119, 2012.

_____. Brazilian dancers and Samba in Chica go: in the limits of the other expectations. **Raximhai**, v. 10, n. 1, 2014

BHABHA, Homi. **Nation and narration**. London: Routledge. 1990.

_____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BOCAGNI, Paolo. Exploring migrant's affective ties at a distance: is "multi-sited" ethnography enough? Center on migration, citizenship and development. **Working papers**, n. 72, 2010

BOGAN, Vicki; DARITY, William Jr. Culture and entrepreneurship? African American and immigrant self-employment in the United States. **The journal of socio-economics**, n. 37, p. 1999-2019, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro e Lisboa: Bertrand Brasil e Difel, 1989.

_____. **A produção da crença** - Contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Editora Zouk, 2001.

_____. **A distinção**: Crítica social do julgamento. Porto Alegre – São Paulo: Zouk Edusp. 2006.

_____. O camponês e seu corpo. **Revista de Sociologia e Política**. v. 26, p. 139-141, 2006.

BRAH, Avtar. **Cartographies of diaspora**. Contesting identities. Gender, racism, ethnicity series. London and New York: Routledge and Taylor & Francis Group, 1996.

BRAH, Avtar; PHOENIX, Ann. Ain't I a woman? Revisiting intersectionality. **Journal of international women's studies**, v. 5, n. 3, p. 74-86, 2004.

BRETTELL, Caroline. Immigrant women in small business: biographies of becoming entrepreneurs. In: **Handbook of research on ethnic minority entrepreneurship**: A co-evolutionary view on resource management. Ed. Léo-Paul Dana. Great Britain: MPG Books, 2007. p. 83-99

BRIGHTWELL, Maria Das Graças. On the move and on the making: Brazilian culinary cultures in London. **Canadian journal of Latin American and Caribbean studies**, n. 37, v. 74, p. 51-80, 2012.

_____. “Economia da saudade”: comida e memória no cotidiano de brasileiros em Londres. In: XI Encontro nacional da ANPEGE, 2015. **Anais...** 9-12 out. 2015.

BRUBAKER, Roger. **Ethnicity without groups**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theater Journal**, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1998.

CAPUANO, Adriana. O caminho sem volta – classe social e etnicidade entre os brasileiros na Flórida. In: MARTES, A; FLEISCHER, S. (Orgs.) **Fronteiras cruzadas** – etnicidade, gênero e redes sociais. São Paulo: Paz e terra, 2003. p. 115-137.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: etnografia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

_____. **Routes**: Travel and Translation in the late Twentieth Century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

COIMBRA DE SÁ, Natalia. **Espectáculos culturais brasileiros na cidade de Nova York**: múltiplas perspectivas. Tese (Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

COLLEMAN, Simon; HELLERMAN, Pauline. **Multi-sited ethnography**: Problems and possibilities in the translocation of research methods. New York: Routledge, Taylor & Francis, 2011.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, v. 7, n.7, p. 35-50, 1996.

CURRID, Elizabeht; WILLIAMS, Sarah. The geography of buzz: art, culture and the social milieu in Los Angeles and New York. **Journal of economic geography**. v. 10, n. 3, p. 423-451, 2010.

DA MATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco. 1986.

_____. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco. 1997

DAVIS, Darién. Before we called this place home: precursors of the Brazilian community in the United States. In: **Becoming Brazuca**. Brazilian immigration to the United States. JONET- PASTRÉ, Clémence; BRAGA, Leticia (Eds). Harvard University, 2008. p. 25-56.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Estabelecidos e outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

FALZON, Mark-Anthony. **Multi-sited ethnography**. Theory, praxis and locality in contemporary research. England: Ashgate, 2009

FEATHERSTONE, Mike. **Consumer culture and postmodernism**. Los Angeles: SAGE, 2007

FELDMAN-BIANCO, Bella. Saudade, imigração e a construção de uma nação (portuguesa) desterritorializada. **Revista Brasileira de Estudos Populacionais**, Campinas, v.1, n. 9, p. 35- 49, 1992.

FRANGELLA, Simone. Afro-Brazilian culture in London: images and discourses in transnational movements. **Portuguese Studies**, v. 29, n. 1, p. 78-93, 2013.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic**: Modernity and double consciousness. Cambridge: Harvard University, 1993.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. **Culture, power, place**: Explorations in critical anthropology. Carolina do Norte: Duke University Press, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALLOW, Arnaud. Full participation and ethnographic reflexivity: an Afro-Brazilian case study. **Journal for the study of religious experience**, n.2, p. 7-24, 2016.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

HONDAGNEU-SOTELO, **Pierrete**. **Gender and U.S. Immigration. Contemporary trends**. University of California Press, 2003.

HONNETH, Axel. **Freedom's right**. The social foundations of democratic life. Columbia University Press, 2014

HUGHES, Karen. Pushed or pulled? Women's entry into self-employment and small business ownership. **Gender, Work and Organization**. v. 10, n. 4, p. 434-454, 2003.

JESUS, Sonia Melo de. Protagonistas de um Brasil imaginário: faxineiras brasileiras em Boston. In: **Fronteiras cruzadas**: etnicidade, gênero e redes sociais. MARTES, Ana Cristina; FLEISCHER, Soraya (Orgs.). São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 99- 115.

JIMENEZ, Thomas. **Replenished ethnicity**: Mexican Americans, immigration and identity. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2010.

KERBER, Alessandro. Carmen Miranda e as representações da nação brasileira nos anos 30: a legitimação do nacionalismo. **MÉTIS: História & Cultura**, v. 1, n. 1, p. 135-147, 2002.

KLOOSTERMAN, Robert; RATH, Jan. Immigrant entrepreneurs in advanced economies: mixed embeddedness further explored. **Journal of Ethnic and Migration Studies**. v. 27, n. 2, p. 189-201, 2001.

KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **The social life of things: commodities in cultural perspective**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p 64- 91.

KWONG, Caleb. et al. Nascent entrepreneurial activity within female ethnic minority groups, **International Journal of Entrepreneurial**, v. 15, n. 3, p. 262-281, 2009.

LEVENT, Tuzin; MASUREL, Enno; NIJKAMP, Peter. Diversity in entrepreneurship: ethnic and female roles in urban economic life. **International Journal of Social Economics**. v. 30, n. 11, p. 1131-1161, 2003.

LIGHT, Ivan; GOLD, Steven. **Ethnic economies**. California: Academic Press, 2000

_____ et al. Internal ethnicity in the ethnic economy. **Ethnic and racial studies**. v. 16, n. 4, p.581-597, 1993

LOFSTROM, Magnus. Labor Market assimilation and the self-employment decision of immigrant entrepreneurs. **Journal of Populations Economics** - Special issue on marginal labor markets, v. 15, n. 1, p. 83-114, 2002.

MACHADO, Igor. Sobre os processos de exotização na imigração internacional brasileira. **Revista de Antropologia**, São Paulo (USP), v. 51, n. 2, p. 699- 773, 2008.

MAIA, Suzana. Sedução e identidade nacional: dançarinas eróticas brasileiras no Queens, Nova York. **Revista Estudos Feministas**, n. 17, v. 3, p. 769 -797, 2009.

MALHEIROS, Jorge; PADILLA, Beatriz. Can stigma become a resource? The mobilisation of aesthetic–corporal capital by female immigrant entrepreneurs from Brazil. **Identities: Global studies in culture and power**, p. 1- 19, 2014.

MAHLER, Sarah; PESSAR, Patricia. Gendered Geographies of Power: Analyzing Gender Across Transnational Spaces. **Identities: Global Studies in Culture and Power**. v. 7, n 4, p. 441-459, 2001.

_____. Gender Matters: ethnographers bring gender from the periphery toward the core of migration studies. **International Migration Review**. v. 40, n. 1, p. 27-63, 2006.

MARCUS, George. **Ethnography through thig and thin**. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

_____. Multi-sited ethnography: five or six things I know about it now. In: COLEMAN, Simon; HELLERMANN, Pauline. (Orgs.) **Multi-sited ethnography**. Problems and possibilities in the translocation of research methods. New York: Routledge. Taylor & Francis, 2011. P. 16-34.

MARGOLIS, Maxine. **Little Brazil**: imigrantes brasileiros em Nova York. São Paulo: Papiros, 1994.

_____. Brasileiros no estrangeiro: a etnicidade, a auto-identidade e o “outro”. **Revista de Antropologia**, São Paulo (USP), v. 51, n. 1. p. 283 – 302, 2008.

MARROW, Helen. To be or not to be (Hispanic or Latino). Brazilian racial and ethnic identity in the United States. **Ethnicities**, SAGE Publications, v. 3, n, 4, p. 427-464.

MARTES, Ana Cristina Braga. **Brasileiros nos Estados Unidos**: um estudo sobre imigrantes em Massachusetts. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. Raça e etnicidade – opções e constrangimentos. In: **Fronteiras cruzadas**: Etnicidade, gênero e redes sociais. MARTES, Ana Cristina Braga; FLEISCHER, Soraya (Orgs.). São Paulo: Paz e Terra, 2003. p.73-98.

_____; RODRIGUEZ, Carlos. Afiliação religiosa e empreendedorismo étnico: o caso dos brasileiros nos Estados Unidos. **RAC**, v. 8, n. 3, p. 117-14, 2004.

_____; FAZITO, Dimitri. Solidarity and social networks – Economic sociology of international migration and the Brazilian case. **Economic Sociology - The European electronic newsletter**, v. 11, n 3, p. 43 – 53, 2010.

MENDRAS, Henri. **Sociedades camponesas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MIRA, Maria Celeste. **Entre a beleza do morto e a cultura viva** - Mediadores da cultura popular na São Paulo da virada do milênio. São Paulo: FAPESP, 2016.

MONTAGNER, Miguel. Pierre Bourdieu, o corpo e a saúde: algumas possibilidades teóricas. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 11, n. 2, p. 515-526, 2006.

NEE, Victor; SANDERS, Jimmy; SERNAU, Scott. Job transitions in an immigrant metropolis: ethnic boundaries and the mixed economy. **American Sociological Review**, v. 59, n. 6, p. 849-872, 1994.

OLIVEIRA, Antônio. Um panorama da migração internacional a partir do censo demográfico de 2010. **Revista Internacional de Mobilidade Humana**, n 40, p. 195-210, 2013.

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

PADILLA, Beatriz. O empreendedorismo na perspectiva de gênero: uma primeira aproximação ao caso das brasileiras em Portugal. **Revista Migrações** (Número temático: “Empreendedorismo Imigrante”), n. 3, p. 191-215, 2008.

PÉCOUD, Antoine. What is ethnic in an ethnic economy. **International Review of Sociology**. v. 20, n 1, p 59-76, 2010.

PINHO, Osmundo. Deusa do Ébano: a construção da beleza negra como uma categoria nativa da reafirmação em Salvador. XXVI Encontro Anual da ANPOCS (GT17) Relações raciais e etnicidade, 2002.

PINHO, Patrícia. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

PICISTELLI, Adriana; ASSIS, Gláucia; OLIVAR, José. Gênero, sexo, amor e dinheiro: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil. Revista Pagu/ Núcleo de Estudos de Gênero. UNICAMP, 2011.

_____. Sexo tropical em um país europeu: migração de brasileiras para a Itália no marco do “turismo sexual” internacional. **Revista Estudos Feministas**. v. 15, n. 3, p. 717-744, 2007.

_____. Atravessando fronteiras: teorias pós-coloniais e leituras antropológicas sobre feminismos, gênero e mercados do sexo no Brasil. **Contemporânea**, v.2, n. 2, p. 377-404, 2013.

PONTES, Luciana. Mulheres brasileiras na mídia portuguesa. **Cadernos Pagu**. v. 23, p. 229-256, 2004.

PORTES, Alejandro; YIU, Jessie. Entrepreneurship, transnationalism, and development. **Migration Studies**, v. 1, n. 1, p. 75-95, 2013.

POUTIGNAT, Phillips; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**: seguido de grupos étnicos e seus limites de Frederik Barth. São Paulo: UNESP, 1998.

RAMOS-ZAYAS, Ana. Between “cultural excess” and racial “invisibility”: Brazilians and the commercialization of culture in Newark. In: **Becoming Brazuca**. Brazilian immigration to the United States. JOUET-PASTRÉ, Clémence; BRAGA, Leticia (Orgs.). Cambridge: Harvard Press David Rockefeller Center for Latin American Studies, 2008. p. 271-287.

REINA, Fábio; et al. A gênese do habitus e a construção da hexis corporal de bailarinos e jogadoras de futebol e suas implicações nos diferentes campos de atuação. **Revista Íbero-Americana de Estudos em Educação** (UNESP), v. 8 n. 4, p. 786- 795, 2013.

REIS, Rossana; SALES, Teresa. **Cenas do Brasil migrante**. São Paulo: Boitempo, 1999.

RESENDE, Rosana. Brasileiros no sul da Flórida – Relatos de uma pesquisa em andamento. In: **Fronteiras cruzadas: Etnicidade, gênero e redes sociais**. MARTES, Ana Cristina Braga; FLEISCHER, Soraya (Orgs.). São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 139- 155.

RIBEIRO, Gustavo. O que faz o Brasil, Brazil: jogos identitários em São Francisco. In: **Cenas do Brasil Migrante**. REIS, Rossana; SALES, Teresa (Orgs.) São Paulo: Boitempo, 1999. p 45-87.

ROBERTS, Shari. The lady in the tutti-frutti hat”: Carmen Miranda, a spectacle of ethnicity. **Cinema Journal**, v. 32, n. 3, p. 3-23, 1993.

ROOSENS, Eugeen. The primordial nature of origins in migrant ethnicity. In: **The anthropology of ethnicity: Beyond ethnics groups and boundaries**. VERMEUTEN, Hans; GOVERS, Cora (Orgs.). The Netherlands: Het Spinhuis, 2000. p. 81 – 103.

SANDOVAL-SÁNCHEZ, Alberto. José. **Can you see? Latinos on and off Broadway**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999.

SANSI, Roque. **Fetishes and monuments - Afro-Brazilian art and culture in the twentieth century**. Oxford: Berghahn Books, 2007.

SANSONE, Livio. **From Africa to Afro: use and abuse of Africa in Brazil**. Amsterdam, Dakar: Sefis Codesria, 1999.

_____. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **Mana**, v. 6, n. 1, p. 87-119, 2000.

_____. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador: EDUFBA/Pallas, 2003.

SALES, Teresa. **Brasileiros longe de casa**. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. Identidade étnica entre imigrantes brasileiros na região de Boston, EUA. In: **Cenas do Brasil migrante**. REIS, Rossana; SALES, Teresa (Orgs.) São Paulo: Boitempo, 1999. p. 17-45.

SEGATO, Rita. Two ethno-racial paradigms: Brazil and the U.S. **Série Antropologia**. Universidade de Brasília, 1998. p.2-20.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analysis. **The American Historical Review**. v. 91, n. 5, p. 10530-1075, 1986.

SILVA, Sandra. Patrimonialização, cultura e desenvolvimento. Um estudo comparativo dos bens patrimoniais: mercadorias ou bens simbólicos? **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**, (PPG-PMUS Unirio MAST) v. 5, n.1, 2012.

SILVA, Reijane. **O sertanejo além-mar**: identidade regional e imigração goiana na república da Irlanda. Tese (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

SHAW, Lisa. The celebritisation of Carmen Miranda in New York, 1939–41. **Celebrity Studies**, n.1, v. 3, p. 286-302, 2010.

SCHPUN, Mônica. Carmen Miranda, uma *star* migrante. **Revista de Antropologia**, São Paulo (USP), v. 51, n. 2, p. 451-471, 2008.

SPOONER, Brian. Wavers and dealers: the authenticity of an oriental carpet. In: **The social life of things**: commodities in cultural perspective. APPADURAI, Arjun (Org.). Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 195-235.

STERLING, Cheryl. Women-space, power, and the sacred in Afro-Brazilian culture. **The global south**, Special issue: Latin America in a Global Age, v. 4, n. 1, p. 71-93. 2010.

_____. **African roots, Brazilian rites**. Cultural and national identity. New York: MacMillan, 2012.

TELLES, Edward. Racial ambiguity among the Brazilian population. **Ethnic and Racial Studies**, v.25, n. 3, p. 415-441, 2002.

THÉBAUD, Sarah. Gender and entrepreneurship as a career choice: do self-assessments of ability matter? **Social Psychology Quarterly**, v. 73, n. 3, p. 288-304, 2010.

VELOSO, Mariza. O fetiche do patrimônio. **Habitus**. v. 4, n. 1, p. 437-454. 2006.

VOLARY, Thierry. Ethnic entrepreneurship: a theoretical framework. In: **Handbook of research on ethnic minority entrepreneurship**. A co-evolutionary view on resource management. LÉO-PAUL, Dana. Great Britain: MPG Books, 2007. p 30-42.

WALDINGER, Roger; ALDRICH, Howard. Ethnicity and entrepreneurship. **Annual Review of Sociology**. v. 16, p. 111-135, 1990.

WATERS, Mary. **Ethnic options**: Choosing identities in America. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1990.

_____. **Black identities**. West Indian immigrant dreams and American realities. United States: Russel Sage Foundation, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WIMMER, Andreas. The Making and unmaking of ethnic boundaries: a multilevel process theory. **American Journal of Sociology**, v. 113, n. 4. P. 970 – 1022, 2008

YOUNG, James. **Cultural appropriation and the arts**. Australia: Blackwell, 2008.

ZHOU, Ming. Revisiting ethnic entrepreneurship: convergencies, controversies, and conceptual advancements. **IMR**, v. 38, n. 3, p. 1040-1074, 2004.

ZONG, Jie; BATALOVA, Jeane. **Brazilian immigrants in the United States**. Migration Policy Institute. Spotlight. 13 Jul. 2016. Disponível

em: <http://www.migrationpolicy.org/article/brazilian-immigrants-united-states>. Acesso em: Jul.2017.

8. ANEXO

Roteiro de entrevista.

Apresentação

Olá, meu nome é Magali e estou trabalhando na UCLA, fazendo uma pesquisa sobre artistas brasileiros ou que trabalham com cultura brasileira. Conheci tua proposta/grupo no espetáculo XXXXXXXXXX e gostaria de fazer uma entrevista contigo. A entrevista esta dividida em duas partes. A primeira é focada na tua trajetória, o tempo que você faz esta atividade, como você apreendeu, quando você chegou aos Estados Unidos. A segunda é mais pessoal, vou perguntar a tua opinião sobre shows, espetáculos, sua experiência como mulher / homem, sendo estrangeiro / não sendo brasileiro. Também podemos conversar sobre outras experiências que você teve, o que mais me interessa é conhecer tua opinião. A entrevista é completamente anônima, teu nome será modificado e você pode, em qualquer momento, entrar em contato comigo e pedir para retirar tua entrevista do estudo ou partes dela.

Demográfico:

Primeiro vou te perguntar alguns dados básicos que pergunto para todos meus entrevistados, para não ficar perguntando depois.

Quantos anos você tem? Quando você veio para os Estados Unidos? E quantos anos você tinha quando veio? No total há quanto tempo que você mora aqui? Em Los Angeles?

Primeiro bloco:

Você está casada / casado? Tem filhos? Teu companheiro / a é brasileiro? Você tem algum documento estadunidense? Visto? Green card? Cidadania?

Como você se identificaria racialmente? E quando tem que preencher o censo?

De que lugar do Brasil você é? Nasceu onde?

Como é tua relação com tua atividade? Você conheceu aqui? No Brasil? Se foi no Brasil, desde que idade? Você vem de uma família de... (dançarinos, músicos, artistas, compositores)? Como foi tua relação com esta atividade?

1.

Bom, vamos começar. Então esta entrevista é bem focada na tua trajetória.

De que você trabalha? Qual é seu emprego? (Aprofundar no caso da resposta não ser a atividade brasileira) esse é seu principal ingresso? (perguntar sobre o ingresso em relação a outro emprego e ao grupo familiar)

Você diria que se dedica tempo integral ou parcial a esta atividade?

Como você definiria sua atividade?

Como tua atividade se relaciona com o Brasil? ou com a cultura brasileira? Você diria que tem que se adaptar ao mercado em Los Angeles? Se sim, como? O que precisa ser mudado? O que é esperado?

2.

O que sabe normalmente o americano sobre o Brasil e sobre sua atividade? Existem ideias ou expectativas que os clientes ou o público tem em relação ao Brasil? e em relação às brasileiras e brasileiros?

Quem são teus clientes? São brasileiros ou americanos? O que quer o cliente? Pelo menos a maioria que te liga? Eles sabem o que eles estão contratando?

Obs: no caso dos artistas. Você acha que a demanda por tuas obras é relacionada à cultura brasileira ou as referências brasileiras? Ou é mais orientada pela tua proposta pessoal?

3.**Brasileiros imigrantes primeira geração:**

Como começou tua história? Como você chegou aqui aos EUA? Você já tinha a vontade de sair do Brasil? os EUA era um destino desejado?

Como foi o começo, quando você apenas chegou? Logo começou a trabalhar nesta atividade?

- Teve outro emprego antes de se dedicar a esta atividade? Qual?
- Você já sabia falar inglês antes de vir?

- Conhecia alguém aqui? Ou veio com alguma recomendação? Alguém que conhecia alguém?

4.

Se tivesse que avaliar sua trajetória nesta atividade, como você me explicaria como chegou onde está hoje? Que é necessário para ter sucesso?

Você já trabalhou com outros artistas? Fez algum show? Colaboração? É frequente chamar outras pessoas? Ou que te chamem?

Você tem preferência de trabalhar com alguém? É por amizade, ou como você escolhe com quem trabalhar? Existem shows, atividades ou pessoas que você evita? Porque?

Obs: no caso de SdE e Projeto L.A.: que pessoas participam da bateria? O que elas buscam? Há predominância de brasileiros?

Adicionar no caso de não-brasileiros:

Como você conheceu a cultura brasileira? Como você me explicaria sua relação com sua atividade?

Viajou alguma vez ao Brasil? quantas vezes? Como foi a experiência? Você já (tocava música, bateria, dançava) antes de ir? Falava português? Qual foi a tua principal motivação para viajar ao Brasil?

Segundo bloco

5.

Você sentiu em algum momento preconceito? Ou sofreu discriminação? Em que situações? Por parte de que pessoas?

Você acha que teve a ver com o fato de ser brasileira/o? ---- Você acha que teve a ver com o fato de NÃO ser brasileira/o?

Como funciona a questão da raça aqui nos Estados Unidos? É diferente que em outros lugares? Você acha que a raça ou aparência física tem alguma importância ou influência aqui? E no Brasil?

Você acha que para as mulheres é mais fácil conseguir emprego em algumas atividades? e para os homens? Será que tem preferência?

6.

Você diria que há um grupo de brasileiros? (se utiliza a palavra comunidade explorar): como você descreveria essa comunidade? Há coisas que fazem ou organizam juntos?

Existem ou existiram eventos “brasileiros”? Quais? Você frequentava? (no caso de “noites brasileiras” em bares e clubes) Em que locais? Sempre teve? Como você os descreveria? Ainda tem? Quem organizava?

7. (concorrência e diferenças)

O que tem seu (grupo, banda, show, exibição, proposta) que outros não tem? Você considera seu empreendimento exitoso? Que é necessário para ter sucesso em Los Angeles? Quais são os erros ou faltas mais comuns?

Existe concorrência entre (grupos, bandas, artistas, produtores, festivais)? Como você descreveria esta concorrência? Quais são os aspectos positivos e negativos disto?

7.

Há alguma outra experiência, lembrança ou evento que você gostaria de compartilhar comigo? Alguma coisa que você acha importante é que eu não te perguntei?

Material da peça de teatro Zumbi dos Palmares organizada pelo Centro Cultural Brasileiro

*What would you do for your freedom?
Beginning in the early 1500's an estimated 4.9 million Africans
were captured and brought to colonize Brazil
during the Atlantic Slave Trade.
In 1605, a free republic was formed,
30 thousand strong made up of African runaways,
army deserters and Native Americans
flourished on the North East coast of Brazil,
under the rulership of GANGA ZUMBA.
This place was called PALMARES.
During the years that Palmares flourished, they endured
and put down upwards of 40 violent and relentless attacks,
but bested the Portuguese by Zulu tactics.
Namely, the Bullhorn Formation.
Palmares stood strong and was undefeated for 89 years.
In 1694, Palmares was eventually suppressed.*

~SING THE CHORUS ALONG WITH US~

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
Parente de quiçamba na cacunda.
Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)
Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
Parente de quiçamba na cacunda.
Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)

CHORUS:

Ê, chora, chora gongo, é dévera, chora gongo chora,
Ê, chora, chora gongo, é cambada, chora gongo chora.

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
Parente de quiçamba na cacunda.
Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)

CHORUS

Ê, chora, chora gongo, é dévera, chora gongo chora,
Ê, chora, chora gongo, é cambada, chora gongo chora.

*It is an honor to present to our community this labor of love.
We are blessed for everyone who came together
and offered their time, talent and energy in the midst of busy lives
and schedules to tell this very important story.*

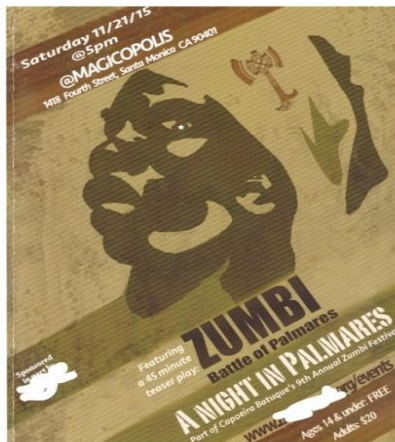
*To everyone involved in this production,
we wish to give you a heartfelt THANK YOU...we appreciate you,
we honor you, we are very grateful for you. Thank you for trusting
and believing in us. Thank you for your immense donation of SELF!*

*To everyone who came to support this work,
please consider this more as a workshop, not the full play.
We are developing a full play for a potential February 2016 tour.
We would love to hear from you; what you loved and
what maybe didn't work so much for you. We are open to feedback.
We want to tell this story and to do that,
we need to make sure we are heard,
received & understood by our audience.
Kindly e-mail bbcc@brasilbrasil.org with your feedback.*

*As you can imagine, we need to raise funds
for this production to survive and grow.
It is also very important to us that everyone gets paid for their
work and efforts as we move forward with a full play.
To keep telling this story, we are starting a KICKSTARTER campaign.
If you are moved by this teaser/workshop performance,
please share, spread the word, and donate. We cannot
do this alone...it really does take a village!
This is our Quilombo....our Palmares....Help us rise!*

www.bbcc.org

Ganga Zumba.....Maurice Shaw
Zumbi.....Charles Williams
Bush Captain.....
Exu's.....Phillipos Haile, Jelani Ticum Lateef, Philip Hernandez
Dandara.....Felicia Onyi Richards
Luanda.....Jahanna Blunt
Mae De Santo.....
Governor.....Peter Lownds
João.....Ben Turner
Theodoro.....Drew Love
Female Warrior.....Kara Mack
Elder Woman.....Dana Maman
Portuguese Soldiers.....John Brooks, Rob Stokes & Anas Sahibi
Palmares Children.....Jayna Howard, Fiji Chambaret,
Luccas Fantozzi, Leland Fantozzi, Grace Brown,
Lumas Diesner, Sinner Diesner, Ivy Marcum,
Xavier Marcum, Willow Vergara, Amara Vergara,
Kennedy Love, Logan Davis, Daniel Baud & Jaia Santo
Singer.....Dana Maman
Musicians.....Kahlil Cummings, Zoi Do Nascimento,
Avila Santo, Anas Sahibi, Christian Baud & Dana Maman
Director: Judith Scott
Produced by:
Associate Producer: Maurice Shaw & Earl Cole
Writer: Chandler Evans
Story by: Chandler Evans, Maurice Shaw &
Researcher/Dramaturg: Peter Lownds & Judith Scott
Musical Director: Kahlil Cummings
Choreographer: &
Rehearsal Manager: John Brooks
Lighting Designer: Norman Scott
Costumes: & Sanni Diesner
Graphics:)
Spears handmade by: Manfred Kohnlein
Tribal Body Markings: Amir Magal
Sponsored by



Material do show *Noel Rosa: a celebration,***Conversa de Botequim (Noel Rosa/Vadico)**

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
 Uma boa média que não seja requentada
 Um pão bem quente com manteiga à beça
 Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
 Feche a porta da direita com muito cuidado
 Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
 Vá perguntar ao seu freguês do lado
 Qual foi o resultado do futebol

Se você ficar limpando a mesa
 Não me levanto nem pago a despesa
 Vá pedir ao seu patúio
 Uma caneta, um linteiro
 Um envelope e um cartão
 Não se esqueça de me dar palitos
 E um cigarro pra espantar mosquitos
 Vá dizer ao charuteiro
 Que me empreste umas revistas
 Um isqueiro e um cinzeiro

Telefone ao menos uma vez
 Para três quatro, quatro, três, três, três
 E ordene ao seu Osório
 Que me mande um guarda-chuva
 Aqui pro nosso escritório

Seu garçom me empresta alguns linteiros
 Que eu deixei o meu com o bicheiro
 Vá dizer ao seu gerente
 Que pendure esta despesa
 No cabide ali em frente

Tavern Talk (translation by Peter Lownds)

Mr. waiter, hurry please and bring me a nice cup of coffee that hasn't been reheated, a very hot roll with lots of butter, a napkin, and an ice cold glass of water. Close that door on the right very carefully because I'm not disposed to being exposed to the sun. Go ask your other customer the result of the soccer match.

If you keep cleaning this table, I won't get up or pay the bill. Tell your boss I need a fountain pen, an envelope and a card. Don't forget to bring me a toothpick and a ciggy to scare away the mosquitoes and ask the guy at the cigar stand to lend me a magazine, a lighter and an ashtray.

Call three-four-four-three at least once and demand that Sr. Osorio send an umbrella over here to "our office." Mr. waiter, please lend me some money, cause I left mine with the bookie. Go tell your manager to hang the bill out front on the hat-rack.

& Brazilian Heart Music presents**"Noel Rosa, a Celebration"****Music**

Feitico da Vila (Noel Rosa/Vadico, 1934)
 Tarzan, o Filho do Alfaiate (Noel Rosa/Vadico, 1932)
 Não Tem Tradução (Noel Rosa, 1933)
 Palpite Infeliz (Noel Rosa, 1935)
 Meu Barracão (Noel Rosa, 1933)
 Três Apitos (Noel Rosa, 1933)
 Filosofia (Noel Rosa/André Filho, 1933)
 Conversa de Botequim (Noel Rosa/Vadico, 1935)
 Até Amanhã (Noel Rosa, 1932)
 O Orvalho vem Caindo (Noel Rosa/Kid Pepe, 1933)
 As Pastorinhas (Noel Rosa/João de Barro, 1934)
 Pierrot Apaixonado (Noel Rosa/Helton dos Prazeres, 1935)
 Último Desejo (Noel Rosa, 1937)
 Com Que Roupa (Noel Rosa, 1929)
 Fita Amarela (Noel Rosa, 1932)

Musicians

Mitchell Long (Guitar)
 (Percussion)
 Peter Lownds (Actor/Poet/Translator)
 (Vocal/Production/Art)
 ? (Dancer)
 Mariana Leite (Acress)

A special thank you to Dolores & David Mead who co-produced this show with me. Thank you, Patrícia Leão (Brazilian Nites), Daniela Demetrio (Ubatuba Açaí), Sérgio Mielniczenko (KXLU/KPKK), Maggie LeFique, Ali Alexa (KPKK), Marcia Argolo, Marilice Jacob, Mi Medrado, Peter Lownds, Mitchell Long, Ana Laidley, Simon Carroll, Jenny Manno, Mariana Leite, Leo Bondani, Gia Trovela, Carlye Archibeque & Jim Fleck (Beyond Baroque) and Neal Barbera.

Peace and Joy!

PROGRAM**"Noel Rosa, a Celebration"**
by**& Brazilian Heart Music**

Sunday . September 20 . 2015
 (6:30pm & 8pm)

Beyond Baroque

681 Venice Blvd. Venice, CA 90291

Noel Rosa (1910-1937), singer/songwriter, is considered one of the inventors of the modern samba, who died in Rio de Janeiro, at 26 years of age, leaving a body of work so definitive and prolific that he is revered today as the poetic genius of the Golden Age of Samba. The show condenses Noel's repertoire of more than 250 songs, with some of the most important hits recorded by the artist and covered by a multitude of talented successors, including Tom Jobim, Elis Regina, Ivan Lins, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, and Djavan, among many others.

"(...) To sing his neighborhood, his city, and his country. To portray the characters that walk by, to focus in the episodes that he witnesses, to grasp the spirit of all, this is Noel Rosa's destiny, poet and chronicler. More a chronicler than poet, especially in 1931, because almost all of his released songs have a chronicler taste. Of Brazil and its absurdities, its folk, its contradictions." *Noel Rosa, a Biography, 1990 by Carlos Didier and João Máximo*

"Noel is a formidable guy who influenced my life and determined my passion for Brazilian music. He talks about things that exist, like the bar, Maria, sugar cane alcohol, average folks. It's a very authentic thing, very Brazilian." *Tom Jobim*

"Brazilian Heart, a Celebration" was created in 2012 to pay homage to inspiring Brazilian singers and composers.

2012 - Elis Regina @ Brasil Brasil Cultural Center
 Featuring: Antonio de Sant'Anna, Bill Brendle, Leo Costa, Mitchell Long, and Jorge Vismara.

2013 - Clara Nunes @ Brasil Brasil Cultural Center
 Featuring: Samba Society - Beto Gonzalez, Simon Carroll, Emina Shimamuki, Kana Shima, Dana Maman, William Shimizu, Fabiano do Nascimento, Fabio Santanna, and Bobby Easton.

2014 - Maria Bethânia @ CAP Studio
 This show was supported by a KICKSTARTER project and co-directed by Marcia Argolo and Marilice Jacob.
 Featuring: João Pedro Mourão, Mitchell Long, Felipe Braga, Flavio Medeiros, Kana Shima, Simon Carroll, and Isaías Elipes.

Guessing Who We Will Be Celebrating Next in 2016?

Looking for Funding and Sponsors, if interested please contact: brazilianheartmusic@gmail.com

Material do show *Brazilian women: a celebration* organizado por Katrina.

The script for "Brazilian Woman, A Celebration" was developed by *Katrina Johnson* in collaboration with Mariana Goulart, Mariana Leite, and Deborah Edler Brown.

A very special thank you to
DOLORES & DAVID MEAD
for their generous support.

Thank yous: Ana Gazzola, Ana Barreiro, Ana Laidley, Carla Hassett, Caro Pierotto, JP Mourão, Kana Shimanuki, Marcia Argolo, Maria Alice Jacob, Mariana Leite, Mariana Goulart, Deborah Edler Brown, Sonia Santos, Jorge Vismara, Junior & Magali Lindenbergh (Soul Brasil), Rodrigo Serzedelo (Cali4fun), Carlye Archibeque & John Gillingham (Beyond Baroque), Maggie LaPique, Gloria Arjona & Sérgio Mielniczenko (KPFK), Andresa (Planeta Brasil), Daniela Demetrio & Miriam (Ubatuba Açaf), & Neal Barbera.

Peace and Joy,

"Brazilian Heart, a Celebration" was first created in 2012 to pay homage to inspiring Brazilian singer-songwriters.

Elis Regina @ Brasil Brasil Cultural Center/2012
Clara Nunes @ Brasil Brasil Cultural Center/2013
Maria Bethânia @ CAP Studio/2014
Noel Rosa @ Beyond Baroque/2015

2017

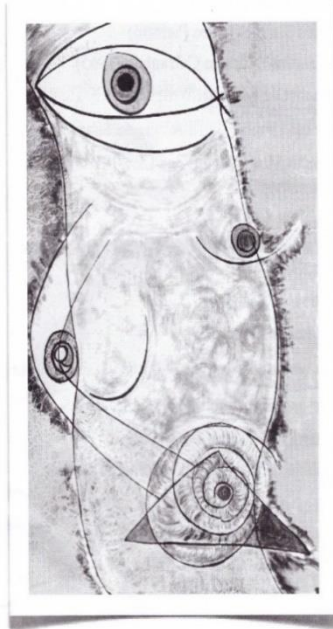
Consider becoming a Co-Sponsor of the
6th "Brazilian Heart, a Celebration."
Contact: brazilianheartmusic@gmail.com

This show is dedicated to
Cida Randal Johnson and Eve Elting

Illustration: *Grávida (Pregnant),*

and
Brazilian Heart Music
present
the
5th Brazilian Heart, a Celebration

"Brazilian Woman,
A Celebration"



26 . February . 2016

Beyond Baroque

681 Venice Blvd. Venice, CA 90291

PROGRAM

- Poem** Cora Coralina, Poet/1889-1985
- Song** Ô Abre Alas (Chiúnhua Gonzaga/1847-1935)
- Song** Sem Calor (Carla Hassett)
- Quote** Clarice Lispector, Writer/1920-1977
- Poem** Deborah Edler Brown
- Song** Ovelha Negra (Rita Lee/1947)
- Song** Never Ever (Ana Gazzola/Mira Haimovich)
- Quote** Tarsila do Amaral, Painter/1886-1973
- Report** Info from Brazilian Senate 2013
- Song** Onze Fitas (Fátima Guedes/1958)
- Song** Mistureba (Kátia Moraes & Bill Brendle)
- Quote** Adélia Prado, Poet/1935
- Song** Mais Simples (Caro Pierotto)
- Song** Mentiras (Adriana Calcanhoto/1965)
- Quote** Rachel de Queiroz, Writer/1910-2003
- Song** Criola (Sonia Santos & Angela Suarez)
- Song** Sonho Meu (Dona Ivone Lara/1922 & D. de Carvalho)
- Poem** Mariana Leite
- Song** Estrada do Sol (Dolores Duran/1930-1959 & T. Jobim)
- Song** Dunas (Rosa Passos/1952)
- Song** Clareana (Joyce Moren/1948)
- Song** Breve Encontro (Kana Shimanuki & Julian Le)
- Song** Beijinho no Ombro (Valeska Popozuda /1978)
- Poem** Martha Medeiros, Poet/1961
- Song** Mania de Você & Baila Comigo (Rita Lee/1947)
- Poem** Cecília Meireles, Poet/1901-1964
- Song** Cantoras do Rádio (L. Babo, J. De Barro & A. Ribeiro)

CAST

Ana Barreiro (drums/percussion) is originally from Minas Gerais and attended Berklee College of Music on a Latin American scholarship. She recently moved to Los Angeles, where she earned a Masters Degree in Jazz Studies at USC.

started singing and playing guitar as a child in Rio Grande do Sul. She began her professional career in Porto Alegre. After moving to Rio in 1983, she toured nationally with pianist Luis Carlos Vinhas. Ana released three solo albums and an homage CD to The Bee Gees. She also recorded three albums and a DVD with Sonia Santos. This 2016 she will be releasing URB ANA, an album of her latest compositions.

(AKA Aninha Malandro) grew up in the cradle of Samba – Estação Primeira de Mangueira, in Rio de Janeiro – where her father was a well respected musician and her mother one of the first “passistas.” She is the founder and choreographer of the groups SambaMotion and Malandro N’ Motion.

Caro Pierotto, also from Rio Grande do Sul, released her debut album in 2011 with Marbela Band. In 2013 she released *Volta ao Mundo*. The album, a mix of Bossa Nova and Contemporary World Pop made it to the American Grammys and became a favorite at KCRW.

Carla Hassett moved from São Paulo to Chicago as a child. She began music lessons at six and, at 19, started performing with local bands. Since moving to LA, she has toured with Billy Idol, Sergio Mendes, and Gary Sinise. In her 4th album, *Blue*, coming out this year, Carla draws from her childhood memories and the sounds of Brazil.

Deborah Edler Brown is a poet, journalist, author, and teacher. She was born in Rio de Janeiro and raised in Pittsburgh. Her mother, Ana Edler, helped found the first theater school in Bahia in the 1950s. Deborah has two poetry chapbooks, several awards, a non-fiction book, and a variety of journals and anthologies to her name.

JP Mourão is from São Paulo and holds a Bachelor degree in Music from UNICAMP. He released his first CD with “Off to Farofa” band in 2015. JP has been playing with Japanese pianist Keiko Matsui, among others.

Kana Shimanuki was born in Canada to a Brazilian mother and Japanese father. After years of piano recitals, musical theater, and choral concerts, she shifted to jazz. Kana is currently signed with an independent label and has released her first album in Europe.

She began her singing career in Rio de Janeiro in the 80s with the band O Espirito da Coisa. She has performed or recorded with top Brazilian acts like Sergio Mendes, Airto Moreira, Elba Ramalho, Oscar Castro-Neves, and Rita Lee. In 1996, Katia released her first CD in the US, *Ten Feet and the Sun*, with the band Brasil Nuts. She has gone on to release four more CDs and an EP. Katia has been the recipient of several awards and nominations for both her singing and her songwriting. She is the heart of Brazilian Heart Music.

She was born in São Paulo and studied Theatre Arts at UNICAMP. She has acted under several acclaimed directors and participated in various national theatrical tours. In 2010 Marianna relocated to Los Angeles to attend UCLA. Since then, she has worked in commercial ads, feature films and short movies. In 2013 she starred in her first feature, depicting Rio’s Bossa Nova era.

Mariana Leite founded the IVO 60 Theater Company, where she worked for over 10 years, presenting popular comedies throughout Brazil. As an art educator, she trained young apprentices on the outskirts of São Paulo. She currently resides in Los Angeles where she founded the storytelling group As Marianas. She also does voice over projects and stage plays.

She is from Rio de Janeiro, where she started her career in the 70s, recorded her first three albums, and was featured in soap opera theme songs for TV Globo. In the 80s, Sonia embarked on an international tour and ended up moving to LA. Here, she released two solo albums: *Sorte* and *Bossa, Ballads, and Boleros*. She also recorded three albums and a DVD with Ana Gazzola. Her new solo CD, entitled *Criola*, will be out in 2016.

Folheto de um dos festivais de cinema, um jantar de bossa nova, o show de Noel Rosa e panfletos oferecendo aulas de samba e noites de samba em uma churrascaria brasileira.

