



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA



RICARDO HENRIQUE ZAMBON

**É PROIBIDO COCHILAR: OS SIGNIFICADOS  
DAS PRÁTICAS CORPORAIS DO  
FORRÓ UNIVERSITÁRIO COMO  
CONTRIBUIÇÃO PARA O CURRÍCULO  
CULTURAL**

**Campinas  
2017**

**RICARDO HENRIQUE ZAMBON**

**É PROIBIDO COCHILAR: OS SIGNIFICADOS  
DAS PRÁTICAS CORPORAIS DO  
FORRÓ UNIVERSITÁRIO COMO  
CONTRIBUIÇÃO PARA O CURRÍCULO  
CULTURAL**

**Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à Graduação da Faculdade de  
Educação Física da Universidade Estadual  
de Campinas para obtenção do título de  
licenciado em Educação Física.**

**Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Ferrari Nunes**

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE A  
VERSÃO FINAL DA MONOGRAFIA  
DEFENDIDA PELO ALUNO: RICARDO  
HENRIQUE ZAMBON E ORIENTADO  
PELO PROF. DR. MÁRIO LUIZ  
FERRARI NUNES.**

---

**Campinas  
2017**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação Física  
Dulce Inês Leocádio dos Santos Augusto - CRB 8/4991

Z14e Zambon, Ricardo Henrique, 1982-  
É proibido cochilar : os significados das práticas corporais do forró universitário, como contribuição para o currículo cultural / Ricardo Henrique Zambon. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Mário Luiz Ferrari Nunes.  
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.

1. Currículo. 2. Educação física. 3. Forró. I. Nunes, Mário Luiz Ferrari. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física. III. Título.

**Informações adicionais, complementares**

**Título em outro idioma:** Sleeping is forbidden: the meanings of the corporal practices of the university forró as a contribution to the cultural curriculum

**Titulação:** Licenciado

**Banca examinadora:**

Olivia Cristina Ferreira Ribeiro

**Data de entrega do trabalho definitivo:** 06-12-2017

## COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Mário Luiz Ferrari Nunes  
Orientador

Profa. Dra. Olívia Cristina Ferreira Ribeiro  
Titular da Banca

*Dedico este trabalho  
aos meus pais, com todo  
carinho.*

## **Agradecimentos**

*Gostaria de agradecer primeiramente ao meu orientador Prof. Dr. Mário Ferrari Nunes por sua dedicação e paciência comigo durante este período em que me orientou.*

*Também gostaria de agradecer à profa. Dra. Olívia Cristina Ferreira Ribeiro, presente na banca, por participar e opinar neste trabalho dando sua honrosa contribuição.*

*Ao CNPQ por ter aceito o projeto sobre os signos e significados do forró universitário e assim, patrocinado o IC "Tá no sangue e no suor" que dá início a concepção central deste TCC.*

*A casa noturna de forró pesquisada, e principalmente, ao forró e aos forrozeiros que me proporcionaram viver este mundo dançante, sem eles esta pesquisa não seria tão prazerosa.*

*As minhas três irmãs, e aos meus três sobrinhos, e a minha sobrinha. Eles sempre foram meus motorzinhos para continuar, querer ser exemplo para meus sobrinhos e minha sobrinha, me ajudou a querer sempre mais, portanto, estar onde estou hoje, na UNICAMP.*

*A minha mãe, que mesmo sem ter ido à escola, e talvez sem entender ao certo os motivos, sempre me incentivou a ler. A toda sua inventividade, a sua alma de criança capaz de se divertir com as coisas mais simples.*

*A meu pai, que sempre se orgulhou de mim. Por sua determinação e coragem, por ter pegado um ônibus para o desconhecido, saindo de perto de seus familiares, fora de seu estado, na esperança de encontrar um lugar melhor para sua esposa e filhas.*

*Com o tempo aprendi que o que tenho de mais bonito em mim, eu aprendi com meus pais.*

ZAMBON, Ricardo Henrique. *É Proibido Cochilar: Os significados das práticas corporais do forró universitário como contribuição para o currículo cultural*. 2017 Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2017.

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tencionou colaborar com a democratização dos saberes proposta pelo currículo cultural da Educação Física. Traz os significados do forró universitário de Campinas, para que o docente em ação na escola tenha elementos que o auxiliem na elaboração de um currículo que atenda às diversas práticas culturais, colaborando com a justiça curricular. Sabemos que em uma escola a escolha de seu currículo é uma decisão política, pois se trata de um campo de disputa no qual grupos sociais tentam consolidar seus conhecimentos e visões de mundo. Utilizamos a etnografia participante a partir da perspectiva de um etnógrafo pós-moderno, adotando a posição de um *flâneur*. As observações foram realizadas em quatro momentos diferentes em uma casa noturna de forró universitário em Campinas. Os *shows* analisados foram escolhidos com o propósito de observar as formas de regulação da cultura dos forrozeiros, conforme o público participante. Foram selecionados eventos com um cantor carioca, um nordestino, um trio paulistano e uma banda paulista, popularmente conhecida. O forró universitário investigado é uma das intercessões da multiculturalidade existente no Brasil. A visão de multiculturalidade usada aqui, parte dos estudos culturais, campo no qual o fragmento “multi” refere-se à noção de multiplicação, ou seja, uma multiplicação cultural. Sua prática possui códigos e linguagens de forma singular, dentro de uma cadeia de representações. Apesar de estarem em constante transformação, alguns saberes são dominantes e determinam a permeabilidade do sujeito no grupo, a aceitação e a recusa pelos demais praticantes.

***Palavras-chave:*** Educação Física, Currículo, Forró Universitário, Estudos Culturais

ZAMBON, Ricardo Henrique. *It is Forbidden to Sleep: The meanings of the corporal practices of the university forró as contribution to the cultural curriculum*. 2017 Course Completion Work (Graduation) - Faculty of Physical Education. Campinas State University. Campinas, 2017.

## **ABSTRACT**

This work of conclusion of course intended to collaborate with the democratization of the knowledge proposed by the cultural curriculum of the Physical Education proposed by Neira and Nunes (2006; 2009a and 2009b). It brings the meanings of the university forró of Campinas, so that the teacher in action in the school has elements that help him in the elaboration of a curriculum that attends the diverse cultural practices, collaborating for the curricular justice. We know that in a school, choosing a curriculum is a political decision because it is a field of contention in which social groups try to consolidate their knowledge and worldviews. We use participant ethnography from the perspective of a modern post ethnographer. In this case, in the view of MacLaren (2000), adopting the position of a flâneur. The observations were made at four different times in a nightclub forró university in Campinas. The analyzed shows were chosen with the purpose of observing the ways of regulating the behavior of the forrozeiros and changing the profile of the participating public. Events were selected with a Carioca singer, a Northeasterner, a trio from São Paulo and a band from São Paulo, popularly known. The university forró investigated is one of the intercessions of multiculturalism existing in Brazil. The view of multiculturalism used here, part of the studies of Stuart Hall (2003) for whom the "multi" fragment refers to the notion of multiplication, that is, a cultural multiplication. His practice has codes and languages in a unique way, within a chain of representations. Although they are in constant transformation, some knowledges are dominant and determine the permeability of the subject in the group, acceptance and refusal by other practitioners.

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

FU - Forró Universitário

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
3. CURRÍCULO CULTURAL	13
4. FORRÓ UNIVERSITÁRIO	20
4.1 - Aspectos substantivos e epistemológico da cultura	20
4.2 - Do nordeste ao sudeste	21
4.3 A desconstrução do “popular” forró universitário	26
5. CAMINHOS DA PESQUISA	27
6. O “BANQUETE DOS SIGNOS”	29
6.1 É proibido cochilar!	30
6.2 Que saudades tenho / Eu viro fruta	33
6.3 No Ceará Não Tem Disso Não	34
6.4 Me chamo forró	35
6.5 Meu forró não tem beira, não tem fronteira	37
6.6 Para todos	39
6.7 Essa má companhia	40
6.8 Mas meu forró não deixo não	44
6.9 O Xote das meninas	46
6.10 Eu gosto é de “mulé”	49
6.11 Tá no sangue e no suor	51
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
8. REFERÊNCIAS	56

# 1. INTRODUÇÃO

A escola, enquanto produção da Modernidade, organiza o currículo, determinando quais os conhecimentos devem ser transmitidos para a sociedade. Como objetivo, tenciona-se influenciara formação das gerações futuras. Com isso, compreendemos que os conhecimentos transmitidos não são neutros ou imparciais, tampouco selecionados ao acaso. A escolha do currículo escolar é uma decisão política. O currículo é um campo de disputa, onde grupos tentam consolidar seus conhecimentos e, por conseguinte, suas concepções de sociedade (SILVA, 1997).

Esse processo é constituído por mecanismos que visam a conservar a hegemoniade determinados grupos, fortalecendo os pilares que os sustentam. Propagam-se os conhecimentos e o modelo de civilização que são propagados como verdadeiros. Desta forma, naturalizam-se certas posições sociais, costumes, ideais entre outros atributos culturais. A exposição a determinado conhecimento em detrimento de outros, acabam tendenciando ou determinando o posicionamento do aluno diante da realidade, assim, influenciando visões de mundo e a construção das representações culturais (SILVA, 2000). Educação Física

O projeto de escolarização enraizado no modelo curricular hegemônico está em crise, promovido pelas novas demandas sócio-históricas (MOREIRA; CANDAU, 2003). A crítica central é que esse modelo é excludente e não favorece a construção de uma sociedade mais igualitária e justa para todos. Para criarmos uma educação nestes termos, precisamos de um currículo com conhecimentos independente de hierarquias e tradições (TORRES SANTOMÉ, 1998). Para tanto, os conhecimentos selecionados para compor o currículo devem adotar uma postura horizontal, de modo a favorecer ao aluno a compreensão dos modos como aprendeu a falar de si mesmo, do outro e das diversas formas que utiliza para decodificar distintas realidades. Nesse currículo tanto os conhecimentos presentes em sua vida, no seu entorno - a cultura local e popular como os mais distantes ou os hegemônicos que os envolvem podem estar na escola, sem distinção entre o certo e o errado, o bem e o mal, como proposto no currículo cultural<sup>1</sup> de Educação Física.

Na disciplina de Educação Física, significa dizer que não deveriam existir, brincadeiras, danças, esportes, lutas ou ginásticas que tenham mais importância ou atenção

---

<sup>1</sup> Trata-se da denominação de uma proposta curricular de Educação Física, na qual são tematizadas as práticas corporais presentes na cultura dos diversos grupos sociais (NEIRA; NUNES. 2006; 2009)

quando relacionadas entre si. Ao vermos a educação como um ponto de justiça social, devemos dar pesos iguais as diferentes culturas existentes em nosso território (NEIRA, 2014). Deste modo, podemos reduzir as desigualdades existentes, expandindo o conhecimento sobre as diversas práticas culturais, contribuindo assim para um aprendizado que tencione desconstruir representações que, muitas vezes, afastam o outro, visto como ameaça, como diferença<sup>2</sup>.

A fim de colaborar com a construção de planos de ensino que potencializem um currículo nos termos desejados, é fundamental alguns elementos que façam com que o aluno problematize o modo como fala de si e do Outro, assim como da sociedade em geral, para atuar de forma efetiva no debate público, influenciando e potencializando novas formas de dizer e atuar em sociedade.

Assim, colaborando com a noção de currículo cultural, pesquisamos em sites de buscas e bibliotecas sobre signos e significados de experiências corporais, que pudessem auxiliar o professor de Educação Física a elaborar seu plano de ensino, de modo a incluir no currículo o conhecimento acerca das práticas corporais, sobretudo as locais. O resultado dessa busca foi a notável escassez de informação. O que se observa é a ausência de inúmeras práticas corporais que não possuem nenhum ou pouco espaço nos meios de comunicação de massa, mas que fazem parte das atividades de uma comunidade ou região. Essas ausências nos motivaram a investigar uma delas: o forró universitário<sup>3</sup> (FU).

O forró é uma dança originária da região nordeste, típico da cultura brasileira. Em meados dos anos 1990, no contexto da expansão das formas de governo neoliberais e, com isso, de mercadização das práticas corporais<sup>4</sup>, o forró chamou a atenção dos universitários da

---

<sup>2</sup> A concepção de diferença usada aqui, parte da palavra *Différence* segundo as ideias do filósofo francês Jacques Derrida, que usa essa palavra pela primeira vez em seu texto "Cogito et histoire de la folie". Essa concepção consiste em conceitos (significados) de igualdade e diferença, que estão dentro de um sistema ou uma cadeia. Onde eles se referem ou se reconhecem por meio de uma trama sistemática de diferença, em outras palavras, sabemos que algo "é" quando sabemos o que ele não "é". A *différence* atua no local, resistindo ao fluxo homogenizante da globalização (HALL, 1997).

<sup>3</sup> Não sabemos ao certo o local que ele nasceu, se em Caraíva BA, Itaúnas ES ou no sul baiano. No entanto, existe um consenso entre os autores, que é no estado de São Paulo que ele ganha força, por meio dos jovens de classe média (ALFONSI, 2007).

<sup>4</sup> Abordaremos mais sobre a mercadização das práticas corporais adiante.

região sudeste, que implementaram os floreios<sup>5</sup>. Esses movimentos derivam das influências de outros ritmos como rock' roll, samba, reggae entre outros. Também agregaram mais instrumentos, além dos tradicionalmente usados pelos trios de forró como, triângulo, zabumba e sanfona. Pode-se dizer que nesse híbrido de tendências emergiu o FU (ALFONSI, 2007).

O FU produz significados, modula identidades, regula seus sujeitos e forma valores. Estas produções são chamadas por Simon (1995) de "tecnologias culturais". São artefatos que visam estruturar os processos de produções semióticas<sup>6</sup> existentes em uma determinada prática. Enquanto tecnologia cultural, o FU é amplamente divulgado entre os estudantes de maneira geral..

Para 'jogar luz' sobre essa prática, realizamos uma pesquisa de cunho etnográfico em um espaço cultural, no qual o FU ganha destaque. Trouxemos à tona aspectos substantivos<sup>7</sup> e epistemológicos<sup>8</sup> que compõem o forró universitário, para, com isso, analisarmos as condições de existência do seu processo de significação, bem como as formas de regulação de seus sujeitos. Deste modo, acreditamos que a maior compreensão desta prática corporal possibilite ao docente de Educação Física uma ampla gama de conteúdos culturais para tematiza-los de forma consistente e crítica no âmbito das aulas este componente curricular, reconhecendo as identidades culturais subjacentes e as produções simbólicas decorrentes.

### **3. CURRÍCULO CULTURAL**

Os estudos sobre o currículo surgiram inicialmente nos Estados Unidos, alinhados ao processo de industrialização e massificação da escolarização e como crítica ao modelo de escolarização vigente. Naquele momento, a teoria curricular surge de forma expressiva com

---

<sup>5</sup> Os floreios são giros do cavalheiro ou da dama, podem ser movimentos de braço ou pernas de acordo com o estilo da dança. Estes movimentos são realizados durante a dança, dentro do mesmo ritmo, sem sair do compasso musical. O par realiza movimentos que se diferenciam da dança usual, por formar figuras com braços ou pernas e conectá-las, retornando ou não a forma inicial da dança. Existem várias formas de florear (ALFONSI, 2008).

<sup>6</sup> Este termo proposto por Simon tem como objetivo destacar as práticas centradas na formação e regulação do significado e da imaginação. Tais significados não são apenas específicos de expressão simbólica e textual, mas abrangem, também, as formas pelas quais estes significados são inseridos ao sistema (SIMON, 1995).

<sup>7</sup> Aspectos substantivos é o termo cunhado por Hall (1997) para mostrar o lugar da cultura no plano concreto, ou seja, quando falamos das instituições, sobre as relações culturais e sua forma de organização.

<sup>8</sup> Aspectos epistemológicos é o conceito empregado para descrever a influência da cultura no posicionamento do indivíduo, em relação a seu conhecimento conceitual sobre os aspectos do mundo (HALL, 1997).

livro *The curriculum* (1918) de John F. Bobbitt. A proposta curricular de Bobbitt era conservadora. Buscava igualar o sistema educacional ao industrial por meio do modelo de organização administrativa elaborado por Frederick Taylor. Contemporâneo a Bobbitt, Dewey produz em 1902 o livro *The child and the curriculum*, nessa produção Dewey estava mais preocupado com criação da democracia do que em produzir futuros trabalhadores. Com a produção de Dewey, que se destacava pelo foco na importância atribuída às experiências das crianças e jovens, as duas principais linhas teóricas curriculares da época emergem para a sociedade (SILVA, 2005). Embora os dois autores criticassem o modelo clássico dominante da época, Bobbitt com um viés mais tecnicista e Dewey em uma perspectiva mais progressista, devido à sua aceitação entre empresários e políticos, as teorias de Bobbitt tiveram maior repercussão no cotidiano educacional.

Na tentativa de alinhar os conceitos de Bobbitt com os de Dewey, Ralph Tyler lança um livro em 1949<sup>9</sup>, que consolida a teoria de Bobbitt, incorporando de modo pouco reflexivo alguns pontos das ideias de Dewey, como selecionar objetivos de ensino com base nas necessidades das crianças. Tyler sistematiza a teoria curricular e, naquele momento, domina o cenário curricular estadunidense influenciando as teorias de diversos países, inclusive o Brasil, pelas quatro décadas seguintes. Tyler foca na organização e no desenvolvimento. Assim como pensado por Bobbitt, para Tyler o currículo é uma questão essencialmente técnica. Na Teoria Tyleriana o currículo deve ser elaborado com o objetivo de responder quatro perguntas; 1. Quais objetivos educacionais a escola deve atingir?; 2. Quais experiências escolares o aluno deve passar para obter tais objetivos?; 3. De que forma organizar as experiências necessárias?; 4 - Como saber se os objetivos estão sendo atingidos?. As quatro perguntas elaboradas por Tyler correspondem à divisão tradicional educacional: 1 currículo, 2 e 3 ensino e instrução e finalmente a 4 que seria a avaliação (SILVA, 2005).

A Educação Física no Brasil, neste período, pautava-se nas teorias europeias de ginástica. Até o início do século XX, a disciplina era restrita a algumas escolas do Rio de Janeiro. Influenciada pelo pensamento liberal, possuía uma perspectiva conhecida como Higienista. Seu currículo baseava-se na aquisição de hábitos de higiene e saúde, valorizando o desenvolvimento físico e moral, práticas realizadas para criar as identidades saudáveis

---

<sup>9</sup> No Brasil, o livro foi lançado em 1974 pela editora Globo com o nome de Princípios Básicos de Currículo e Ensino.

(NUNES; RÚBIO, 2008). Já o período ditatorial brasileiro teve forte influência tyleriana. Após seu surgimento, no final da década de 1940, as teorias curriculares de Bobbitt, ampliadas por Tyler, dominaram o cenário nacional brasileiro por quatro décadas, seus desdobramentos ainda estão presentes nos dias de hoje.

Com a mudança na teoria curricular, há também, uma mudança no pensamento educacional. Ocorre que, tanto o modelo "tradicional", onde o professor era o principal elemento do processo, tinha a iniciativa em relação aos conteúdos; quanto ao modelo dotado na "escola nova"<sup>10</sup>, em que o aluno é o centro das questões, dão espaço para outro modelo. O de "organização racional dos meios". Esse modelo redireciona o processo. Desta forma, os sujeitos dos modelos anteriores passam a ser um simples executante de um projeto educacional automatizado e mecanizado que eram realizados por especialistas capacitados e imparciais (NUNES; RÚBIO, 2008).

Na década de 1960, ocorreram algumas transformações, estimuladas pelos movimentos deste mesmo período, que influenciaria as teorias curriculares; a independência das colônias europeias, os protestos estudantis na França e outros países, protestos contra a guerra do Vietnã, o movimento feminista, a resistência à ditadura no Brasil, etc. Neste momento, críticas às concepções tradicionais e técnicas do currículo ganham força. Autores como Lois Althusser, Bowles e Gintis, Bourdieu e Passeron (SILVA, 2005), enfatizavam em suas publicações que a escola colabora com a reprodução de uma sociedade capitalista. Para eles, os conteúdos da grade curricular transmitem crenças que fazem os estudantes percebê-las como boas, e que, as vivências sociais na escola preparam os alunos para serem bons trabalhadores capitalistas. Afirmavam, também, que o currículo existente está enraizado na cultura dominante, desta forma, as crianças das classes subalternas terão dificuldades para compreender o domínio dos códigos que são exigidos pela escola.

Os desdobramentos das transformações ocorridas na década de 1960 só foram refletir na Educação Física, com maior efetividade a partir dos anos de 1980. Vindo do currículo técnico esportivo, modelo revitalizado pela ditadura militar iniciada no Brasil em 1964, o currículo esportivizado tinha compatibilidade com "projeto de nação" da ditadura. Os conceitos deste currículo tinham em seu foco a aptidão física, para promover corpos fortes

---

<sup>10</sup> Foi um movimento de educadores no final do século XIX, que apresentava uma nova compreensão das necessidades da infância. O movimento questionava a passividade pela qual a criança estava na escola tradicional. Conhecida também como Educação Nova, a Escola Nova se fundamentou na Biologia e Psicologia. (MENEZES, 2017)

para o trabalho e o desenvolvimento do desporto, para solidificar o país entre as nações desenvolvidas. No início da década de 1980, com a entrada, de forma mais incisiva, das ciências sociais e humanas na Educação Física brasileira, a disciplina entra em uma crise de identidade (BRACHT, 1992). A entrada das humanidades permitiu uma análise crítica sobre o paradigma da aptidão física proposta pelo currículo esportivizado. Esta análise crítica do currículo vigente colaborou para que emergisse na mesma década o “movimento renovador da Educação Física brasileira”.

O movimento renovador da Educação Física brasileira, inicia fazendo críticas à falta de cientificidade da Educação Física. Entretanto, este argumento apenas atualizava o início do percurso da história da Educação Física. Desta forma, ele não rompia com aptidão física. Dividindo a cena com a cientificidade, surge o paradigma do desenvolvimento humano (desenvolvimento motor e aprendizagem motora), este sim, permitirá uma crítica mais elaborada à Educação Física.

A partir da década de 1970, em um movimento mundial, a Educação Física brasileira começa a buscar sua cientificidade, visando sua legitimação no âmbito acadêmico. Para isso, inicia um processo de qualificação de seus discentes. Alguns participam de programas de pós graduação no exterior. No entanto, um grupo busca sua pós-graduação no curso de educação aqui mesmo no Brasil. E este é o fator decisivo para que a Educação Física passe a se apropriar das discussões pedagógicas nas décadas 1970 e 1980, com muitas influências das ciências humanas, mais especificamente, da sociologia e da filosofia da educação com viés marxista (BRACHT, 1992).

Centralmente à crítica feita a aptidão física e esportiva, era alicerçada pela reflexão sobre a função social da escola, especificamente da Educação Física, que colaboravam para a afirmação de uma sociedade capitalista, marcada pela desigualdade de classes.

Após o rompimento com o currículo esportivizado, as teorias tornaram-se bem diversificadas. Porém, as práticas pedagógicas resistem à essa diversificação, em outras palavras, os paradigmas da aptidão física e esportivo ainda permanecem nas práticas e nos discursos (BRACHT, 1999).

Dentre a diversificação, podemos citar o currículo desenvolvimentista. Com base na teoria fundamentadas na psicologia do desenvolvimento e da aprendizagem, sua proposta

central é de propiciar experiências motoras nos primeiros quatro anos iniciais da criança, de modo a garantir seu desenvolvimento normal.

Não obstante, com a proposta desenvolvimentista podemos notar a teoria da psicomotricidade. Esta teoria influenciou a Educação Física na década de 1970 e 1980, e ainda está presente na Educação Física nos dias de hoje, assim como a desenvolvimentista. A crítica à essa teoria está em não atribuir para a Educação Física uma especificidade. Nessa proposta, a Educação Física está subordinada à outras disciplinas escolares, ou seja, não é levado em consideração as formas culturais do movimentar-se, fazendo do movimento apenas um instrumento, sem contexto.

Até esse momento, podemos dizer que as teorias tinham em comum uma abordagem sem um viés crítico da educação, com objetivo de fazer uma crítica a função da educação da sociedade capitalista.

No início da década de 1990, surgiram os currículos críticos, suas principais teorias na Educação Física são a crítico-superadora e a crítico-emancipatória. As teorias críticas são, de fato, o resultado da relação da Educação Física com as Ciências Humanas, somado a sua inserção da área na discussão pedagógica. De forma sucinta, a teoria crítico-superadora propunha um currículo que buscava 'jogar luz' sobre as práticas corporais, da classe dominante, de forma crítica. Em posse desse conhecimento, o indivíduo da classe dominada poderia transformar sua realidade em relação às classes dominantes. Já a teoria crítico-emancipatória trazia o conceito de emancipação. Esta teoria apontava para a tematização dos elementos da cultura do movimento. Desta forma, desenvolveria nos alunos a capacidade de analisar e agir criticamente nessa esfera. Por meio dessas duas teorias, os sujeitos conscientes ou dotados de consciência crítica, poderiam agir autônoma e criticamente, seja na esfera da cultura corporal ou do movimento. Assim, agiria de forma transformadora como cidadãos políticos (BRACHT, 1999). A crítica à essas concepções estão no distanciamento entre o campo teórico e o prático, as ideias se distanciavam da realidade vivida nas escolas.

Se nas teorias críticas o poder está polarizado entre classes dominantes e dominadas sob o enfoque econômico, para as teorias pós-críticas a concepção de dominação

está para além de dois pólos. Refletidas a partir das ideias do pós-estruturalismo<sup>11</sup>, a teoria pós-crítica se apropria do conceito de "saber-poder" do filósofo francês Michel Foucault, citado por e Nunes e Rúbio (2008). Nesta concepção, o poder é descentralizado mudando de acordo com os espaços ou situações. Desta forma, o oprimido não é oprimido o tempo todo, diante de algumas circunstâncias ele pode se tornar o opressor e vice e versa. O poder se refere ao governo das condutas dos outros. Ou seja, ele é sempre relacional. Ele não está em um dos polos da relação. O poder se exerce ancorados em formas de saber, que permitem descrever quem é o outro e assim, impor significados nas relações sociais.

Um exemplo típico, em uma aula de Educação Física, pode ser observado nas atividades esportivas. Em uma aula de futebol, os alunos tidos como boleiros<sup>12</sup>, exercem o poder sobre os demais alunos devido ao conhecimento produzido e tido como válido sobre a prática e aos discursos negativos produzidos sobre os que não são classificados como hábeis. Quando mudam de atividade, por exemplo, para a dança, os boleiros que não possuem conhecimento na dança passam a ser coadjuvantes nesta atividade. O saber-poder produzirá deslocamentos, colocando outros sujeitos no centro das ações. Isso é mais explícito na sala de aula. Em geral, os denominados habilidosos não são os alunos com bom desempenho cognitivo, sendo marcados por essa condição pelos demais colegas e professores das disciplinas que exigem outros saberes. Tanto em uma situação como em outra, há produções discursivas que definem conhecimentos, como as fases de desenvolvimento, que afirmam quem está ou não dentro da norma, estabelecida por esses saberes.

Assim, vemos que o poder<sup>13</sup> está descentralizado. Onde existir relações sociais de poder, existirá disputa por legitimação de significados. Nesta perspectiva, o poder não se restringe à luta de classes, ele está em toda e qualquer relação identitária seja ela; étnica, de

---

<sup>11</sup> O pós-estruturalismo está relacionado ao estruturalismo, um movimento desenvolvido na Europa no início do século XX. O Estruturalismo fundamentava-se no conceito de que a cultura humana pode ser entendida por meio da estrutura que é modelada pela linguagem. Desta forma, as investigações filosóficas contemporâneas negam ou transformam os princípios teóricos do estruturalismo. Assim, propondo uma desconstrução dos pensamentos tradicionais da filosofia, tais como os conceitos de verdade, objetividade e razão. No campo filosófico seus principais representantes são: Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard. (BUENO, 2017)

<sup>12</sup> Termo usado para descrever um jogador de futebol.

<sup>13</sup> O "poder" aqui usado por Nunes e Rúbio (2008) parte da concepção de poder de Foucault. Nessa visão, o poder deve ser entendido como algo que transita, em outras palavras, não está aqui ou ali nas mãos de determinados grupos ou pessoas, não podemos nos apropriar dele como um bem ou uma riqueza. O poder atua em forma de rede. Os indivíduos transitam por suas malhas, de forma a estarem sujeitos a exercerem o poder e sofrerem sua ação, são polos de transmissão do poder. Assim, o poder não está localizado de forma fixa nos indivíduos, e sim, passa por eles.

gênero, raça, de habilidades motoras, estéticas, etc. Nesta visão, o poder sempre existirá. O que está em jogo aqui são as formas de democratizá-las (NUNES; RÚBIO, 2008).

O currículo pós-crítico se fundamenta nas concepções pós-estruturalistas, pós-modernas<sup>14</sup> e pós-colonialistas e nas ideias desenvolvidas pelos Estudos Culturais, pelo multiculturalismo crítico ou intercultural, sem abandonar os elementos da pedagogia crítica, tais como hegemonia, resistência, cultura popular, etc (NEIRA; NUNES, 2009).

Nessa concepção busca-se partir em defesa das manifestações culturais dos grupos historicamente desprivilegiados por meio da sua inclusão no currículo. Dessa forma, objetiva tematizar outras práticas corporais, sobretudo as dos grupos oprimidos, sejam eles étnicos, de classe, cultura ou gênero. Ocorre que, é transmitido o conhecimento dos grupos sociais que estão no topo da pirâmide social com o argumento de que o propósito da educação é “retirar” da ignorância os indivíduos que não sabem o mínimo para ter uma cidadania plena. Portanto, é atributo da escola transmitir os conteúdos selecionados por uma minoria privilegiada, ou seja, homens e mulheres que possuem vantagens sociais, tais como econômica. Assim, fica subentendido que suas recomendações culturais, se forem aceitas, darão a seus seguidores acesso a uma cultura superior, entendida como a “verdadeira cultura” (NEIRA; NUNES, 2009).

O discurso de inserção no mercado de trabalho por meio do desenvolvimento de competências tem saído ‘caro’ para esses grupos desprivilegiados, pois apagam as culturas locais devido a uma transmissão de conhecimento unilateral. Os valores passados por meio da cultura dominante beneficiam os próprios dominantes, que apresenta como pré-condição o sucesso na sociedade capitalista, e, conseqüentemente, o desprezo e a desqualificação dos saberes locais disponíveis. Tais efeitos causam mais malefícios que benefícios às comunidades populares. As crianças e jovens não conseguem apoderar-se, devido ao choque cultural, dos conteúdos ofertados, impossibilitam sua circulação na sociedade meritocrática de consumo. Por outro lado, ao não validar seus modos de ser, os professores negligenciam as

---

<sup>14</sup> O termo pós-moderno ou pós-modernidade, tem suas principais ligações nos avanços tecnológicos, a expansão dos meios de comunicações, consolidação da indústria cultural, ao sistema capitalista e da globalização. Trata-se de um processo que marca grandes mudanças nas tendências artísticas, filosóficas, sociológicas tais como às identitárias dos sujeitos. As identidades dos sujeitos da pós modernidade, não são fechadas, normalizadoras e bem definidas. Pelo contrário, elas permanecem abertas, são marcadas pela diferença, o antagonismo está presente, produzindo diversas posições de sujeitos, ou seja, identidades que podem ser parcialmente articuladas. Se trata de identidades provisórias, elas desarticulam as identidades do passado, abrindo novas possibilidades de identidades (HALL, 2007).

culturas trazidas pelos alunos, ensinando-os a envergonhar-se de quem são, de suas identidades culturais ou simplesmente inviabilizando-as (NEIRA; NUNES, 2009). Sabemos que a inclusão do patrimônio cultural dos oprimidos acarretará a diminuição de espaço para os conhecimentos que são comercializáveis (NEIRA, 2008b).

Nem mesmo nos currículos mais conhecidos da Educação Física brasileira, estão presentes práticas corporais das culturas africanas e indígenas. Esta ‘amnésia’, um tanto quanto seletiva, está no passado e no presente de suas teorias. Os jogos, danças e lutas pertencentes a esses povos não costumam ser estudados nas escolas brasileiras ou, quando são, são tratados de forma turística. Esse dado nos leva a crer que as únicas experiências corporais válidas são as de origem europeias ou norte americanas, sendo elas tomadas como de aplicação universal (NEIRA; NUNES, 2009).

De forma localizada, pode-se constatar experiências que se propõem incluir no currículo saberes da cultura corporal não europeia, tais como: o dia de levar o brinquedo que mais gosta, oficinas para construção de brinquedos, apresentações de capoeira, festa das nações, mês do folclore, vivências das práticas corporais. Torres Santomé (1998) faz uma forte crítica a essas abordagens, pois para o autor, esses currículos trazem experiências dos grupos minoritários sem a análise de suas produções culturais, tornando-as um produto de consumo.

Desta forma, o FU é uma prática corporal que possui pouco ou nenhum espaço no currículo hegemônico. No entanto, entendendo que ele faz parte da cultura popular, ou seja, merecedor de um lugar no conteúdo curricular. Este trabalho traz elementos para que o professor de Educação Física possa tematizá-lo. E assim, conhecendo melhor seus códigos e linguagens com ênfase nos processos da cultura forrozeira, na produção de seus sujeitos e de suas relações de poder que os determinam.

## **4. FORRÓ UNIVERSITÁRIO**

### **4.1 - Aspectos substantivos e epistemológico da cultura**

Gostaria de iniciar esse capítulo fazendo uma breve introdução sobre os aspectos substantivos e epistemológico, devido a centralidade atribuída a cultura em relação a forma de organização social e a construção de seus saberes na pós-modernidade. Uma vez que o FU é

um produto da pós-modernidade e traz, em seu ‘DNA’, características econômicas e sociais do momento histórico que emerge.

A cultura<sup>15</sup> tem assumido o protagonismo em relação à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia e à disposição dos recursos econômicos e materiais. A troca cultural se intensificou por meio das tecnologias e da revolução da informação. Desta forma, uma grande parte dos recursos humanos, materiais e tecnológicos do mundo, são direcionados para estes setores. Indiretamente, as indústrias culturais<sup>16</sup> têm mediado esse processo. Podemos constatar isso quando observamos a mídia. Hoje, as mídias e os sistemas de informação são responsáveis por sustentar o movimento mundial de conhecimento, produção de bens, capital, marketing de produtos e ideias, etc. (HALL, 1997). Assim, os recursos que antes eram direcionados para as indústrias de carvão, ferro e aço, do século XIX, agora estão sendo investidos nas tecnologias de comunicação digital e nos *softwares*. Assim, transforma a cultura em um grande potencial de mercado econômico, uma forma de capitalização.

Dentro da cultura são criados saberes que só possuem sentido dentro desta mesma cultura. Uma espécie de sistema de classificação das coisas. A linguagem está intimamente ligada a este processo, pois a cultura é a soma de diversos sistemas de classificação em diferentes formações discursivas. Desta forma, a linguagem é responsável por dar significado às coisas do mundo. Os sistemas de linguagem e representação dão movimento a cultura, pois por meio deles o conhecimento é institucionalizado, modelando as práticas sociais e inserindo novas práticas a cultura (HALL, 1997). Portanto, dizer que o FU é apenas uma dança num determinado sistema discursivo ou classificatório não significa negar que ele tenha existência material, quanto ao conjunto de movimentos que o constitui como prática corporal. E sim, dizer que seu significado não é resultado de sua essência natural, mas de seu caráter discursivo dentro daquele grupo social.

## 4.2 - Do nordeste ao sudeste

---

<sup>15</sup> O termo “cultura” aplicada a este trabalho parte do conceito de cultura descrito por Hall (1997). Hall relaciona a cultura à soma das experiências passíveis de descrição pela qual a sociedade dá sentido, coletivamente, uma espécie de processo social geral. A cultura é um modo de vida global. Um padrão de organização que quando descoberto, revela a si mesmo. Descobrimos este padrão não utilizando a arte, política, economia entre outros fatores de forma isolada, mas por meio da organização geral em um caso singular. A ideia de estudar estes padrões analiticamente é observar como as inter-relações entre os fatores e este padrão, são vividas como um todo em um dado período no tempo.

<sup>16</sup> Indústria cultural é o termo usado para a produção de cultura a partir da lógica de produção industrial. Desta forma, visando produzir arte com o objetivo de obter do lucro.

O forró tem suas raízes na cultura nordestina. A palavra "forró" possui algumas versões em relação a sua origem. A mais conhecida, popularmente, é a de que ela deriva da palavra inglesa "for all". Esta versão se relaciona com a expansão ferroviária do final do século XIX, quando os ingleses vieram construir ferrovias no nordeste brasileiro. Contam que os ingleses que aqui estavam, sempre faziam festas, mas tais festas geralmente não eram abertas à população local, quando abertas, escreviam na entrada "For all" (ROCHA, 2004). Em 1982 o cantor nordestino Geraldo Azevedo em parceria com o poeta e letrista José Carlos Capinam, compuseram uma canção onde descreviam o surgimento do forró usando esta versão:

"Para todos da cidade / para todos do sertão / para os que preferem xote / samba rock ou baião / o inglês ali andava / sei se anda sei se não / botando trilhos no mundo / bem no fundo do sertão / ferrovia para todos / leva uns e outros não / [...] o inglês da ferrovia / escreveu no barracão / For all... / foi então que o pau comeu / nunca mais sentou o pó / eu só sei que o povo leu / Forró Forró Forró Forró [...]"<sup>17</sup>

Uma outra versão é de que a palavra derive da expressão africana forrobodó. No dialeto africano significa festa ou bagunça, neste caso a palavra "forró" seria uma abreviação da originária africana "forrobodó" (ROCHA, 2004).

No dicionário do folclore brasileiro de Luiz da Câmara Cascudo, lançado nas décadas de 40 e 60, o forró aparece descrito de forma caricata, com representações que perduram até os dias de hoje:

Nele tomam parte indivíduos de baixa esfera social, a ralé... A sociedade que toma parte no nosso forrobodó ou forrodança é mesclada; há de tudo. Várias vezes verificam-se turras ou banzés, sem que haja morte ou ferimentos. Fica sempre tudo muito camarada, muito bem, obrigado. (CASCUDO, 1999)

Vindo do sertão nordestino, de áreas rurais, o forró chegou às cidades por meio das rádios, dos discos e dos bailes, lugares criados para o forró (ALFONSI, 2007). Inicialmente o forró era um estilo musical, com o passar tempo foi dando nome ao lugar onde se dançava. Seus praticantes definem o forró como um nome genérico que abrange ritmos como xote, xaxado, baião, coco entre outros.

Os instrumentos que fazem parte do forró são basicamente a sanfona, triângulo e zabumba, que raramente fogem de seu compasso binário. Os músicos que tentam modificar

---

<sup>17</sup> AZEVEDO, G.; CAPINAM, J. C.. For All Para Todos. For All Para Todos. São Paulo. BMG Ariola Brasil. 1982

desta composição de instrumentos, seja por excesso ou por falta de instrumentos costuma encontrar uma certa resistência por parte do público forrozeiro do FU. Podemos dizer que, o cantor brasileiro Luiz Gonzaga foi o grande responsável por esta “sistematização”, em relação as formas como o forró se apresenta comercialmente. O FU é um "produto" da indústria cultural, sua ascensão e popularização tiveram uma intencionalidade em ser, que mistura-se com a história de seu maior divulgador, Luiz Gonzaga.

Luiz Gonzaga é o personagem fundamental na história que conhecemos como forró. No começo da década de 1930, Gonzaga saiu de Pernambuco e passou por vários estados até chegar na cidade do Rio de Janeiro, em 1939. Chegando a cidade, começou a frequentar o "Mangue", local frequentado por marinheiros, soldados, boêmios, prostitutas e músicos. Lá chegando, passou a tocar sanfona nos bares e calçadas desse bairro. Sempre em exhibições solos ou acompanhado por conjuntos, seu repertório era em geral polcas, tangos, mazurcas, valsas, xotes, foxtrotes, *blues* e sambas. O cantor e compositor mudou o repertório e começou a tocar músicas do Norte a partir de um pedido da plateia. Aqui podemos inferir os efeitos da globalização e o início do nascimento de um "produto". Um cantor nordestino tocando ritmos latinos, europeus, etc. passa a tocar ritmos nordestinos, no estado do Rio de Janeiro. Trata-se da tradução da globalização e do multiculturalismo, que resultam na hibridização cultural descrita por Hall (1997), mas falaremos sobre isso nos próximos capítulos. Luiz Gonzaga, ao ganhar certo destaque no meio musical, passa a tocar em outros bairros e também nos programas de calouros nas rádios (DREYFUS, 1996).

No programa de Ari Barroso, Luiz Gonzaga consegue um espaço e toca “No meu pé-de-serra”. Luiz Gonzaga, então, começou a tocar em programas que destacavam os repertórios regionais, tanto do interior paulista, quanto mineiro, nordestino e gaúcho. Na década de 40 o cantor ingressou como intérprete e compositor. No início, Luiz Gonzaga sofreu resistência devido a seu sotaque e à maneira nasalada de cantar. Aos poucos, Luiz Gonzaga foi agregando parceiros e tornando o ritmo cada vez mais específico a seu estilo, compôs canções que remetiam a sua infância no sertão pernambucano. Ainda na década de 1940, Luiz Gonzaga inventou o “baião”. Vale destacar que Tinhorão (1978) considera Luiz Gonzaga como um catalisador de informações já existente no folclore nordestino, pois, Gonzaga pega componentes do folclore nordestino e os estiliza. Cria uma nova roupagem, surge o baião.

A composição “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira foi gravada em 1946, marcou a ascensão do compositor nacionalmente, e o tornou popular. Luiz Gonzaga tinha o desejo de lançar a música do Nordeste nos grandes centros urbanos, popularizando assim a cultura nordestina. O baião nasceu no Rio de Janeiro, mas tem ‘DNA’ nordestino. Sem dúvidas, a posição geográfica de seu surgimento foi fundamental para a grande ascensão. Ao contrário de muitos gêneros musicais brasileiros, tais como maxixe, choro, samba, música caipira, etc. que surgiram quase que ao acaso, sem nenhuma programação, o baião foi planejado. Houve uma intencionalidade em lançar do Sul para todo o Brasil, de forma modificada ou estilizada adaptado ao gosto urbano. Tudo isso foi criação de Luiz Gonzaga (DREYFUS, 1996). Na década de 1950, Luiz Gonzaga se consagrou o “Rei do Baião”. Essa década marca o forró como fenômeno de massa, ganhando o país por meio dos veículos de comunicação como rádio e televisão (ALFONSI, 2007).

O trio sanfona, zabumba, triângulo e a roupa de cangaceiro usada pelo cantor, foram marcas que consolidaram o plano do rei do baião, em criar um produto que popularizasse a cultura nordestina. Luiz Gonzaga então, fabricou um “estilo” musical. Inicialmente atribuiu alguns nomes, tais como xamego, baião, xaxado e até forró. Porém, é pelo nome de “pé-de-serra” que seu produto caiu no gosto popular. Neste momento, o forró ganhou uma identidade mais definida, que englobava as características de cantar, vestir, dançar influenciadas pelo Rei do Baião. O conteúdo produzido pelos artistas da época, liderados por Luiz Gonzaga é a base do que chamamos hoje em dia por forró pé-de-serra (ALFONSI, 2007).

Na início da década de 1990, grupos a partir do forró pé de serra, incluíam em seus shows dois ou mais vocalistas, guitarra elétrica, baixo, bateria, teclado eletrônico, sanfona e metais (saxofone, trompete e outros). Então, o forró ganhou outros adjetivos, tais como forró cearense, estilizado, *new* forró, forró *pop*, forró moderno, forró eletrônico, etc. Este movimento emergiu no Ceará (ALFONSI, 2007). Essas classificações, que podem ser pejorativas ou positivas, dependendo do locutor, tem como parâmetro de comparação o forró pé de serra, forró de raiz ou forró tradicional, tal como Luiz Gonzaga sistematizou no final década de 1940.

Se no nordeste existia uma corrente com o objetivo de “modernizar” o forró de Luiz Gonzaga no sudeste, os jovens universitários buscavam manter o forró tal como em seu

surgimento, mantendo a zabumba, a sanfona e o triângulo, como fazia Luiz Gonzaga. Desta forma, o forró pé de serra apresentado ao público do sul seria o mais fiel à sua origem rural nordestina. O FU surgiu com a intenção de resgatar o forró pé de serra, que teria sido deturpado quando as bandas de forró eletrônico surgiram.

O adjetivo "universitário" também surgiu no início da década de 1990, quando jovens de classe média promoviam festas em faculdades e em outros locais da cidade de São Paulo. Tal público, era formado por alunos da USP, PUC-SP e por algumas escolas privadas. As festas eram 'regadas' a forró, as *playlists* escolhidas partiam de músicos como Luiz Gonzaga, Dominguinhos, Alceu Valença, Elba Ramalho. Algumas vezes, as festas tinham a participação de trios, consagrados mas, tidos como "esquecidos" pela indústria cultural, como o Trio Virgulino, o Trio Nordestino e o Trio Sabiá. A frequência e sucesso dessas festas mobilizaram o mercado cultural, como o surgimento de casas noturnas especializadas, o FU passa a ser mais uma opção de "balada" entre o público jovem, principalmente, os pertencentes à classe média (ALFONSI, 2007).

Segundo Alfonsi (2007) , no início houve uma resistência em relação ao termo "universitário" por acreditarem que o termo poderia soar preconceituoso ou excludente, também porque, não eram apenas universitários que frequentavam. Outros nomes foram tentados, como forró sudestino, remetendo ao sudeste mas não obtiveram sucesso. O que se mostrou sempre claro, foi a oposição à palavra nordestino. Isso ocorre, porque em São Paulo a conotação desta palavra é, geralmente, pejorativa quando associada a um indivíduo, assim como outros termos como baiano ou paraíba. Hoje, o termo forró universitário divide o cenário com forró pé de serra, embora atualmente o termo pé de serra seja mais utilizado e valoroso para o público forrozeiro, provavelmente por remeter à tradição.

A junção dos instrumentos triângulo, zabumba e sanfona por si só não justificam o termo universitário ou pé de serra. Outro elemento marcante para a utilização deste termo são os códigos corporais existente neste ambiente. Inicialmente usado para denominar os encontros de seus atores em São Paulo, o termo forró universitário aos poucos foi nomeando também a prática corporal. Academias e cursos de danças de salão ou exclusivamente de forró começaram a usar o nome para atrair o público. Por influência de outras danças como samba rock, bolero, samba, soltinho, etc. a prática corporal ganhou uma outra técnica, a dinâmica de sua dança começou a enriquecer. O FU foi criado para atender uma demanda, e devido a

dança de salão, ou danças específicas da dança de salão terem se apropriado do FU, é possível ouvir nas aulas e casas noturnas a aproximação do prática FU com o termo “vira-lata”. Ou seja, sem um pedigree, ou uma raça definida, pura. Por ser passível de misturas de estilos, por isso, o FU pode absorver os passos de qualquer dança, desde que se encaixe no ritmo.

### **4.3 A desconstrução do “popular” forró universitário**

O capital tem interesse na cultura de massa, e isso se deve à nova reorganização popular. A cultura popular diz respeito a forma de vida das classes populares (HALL, 2007). O FU é uma mercadoria, fruto de uma negociação entre a contenção e a resistência. Em seu processo de popularização abriu-se formas de capitalização, como shows musicais, aulas de dança em grupos ou individuais, casas noturnas, indústrias de bebida, alimentos, roupas, fonaudiólogas, etc.

Em 6 de setembro de 2005 o presidente do Brasil da época, Luiz Inácio Lula da Silva, sancionou por meio da Lei nº 11.176, o dia 13 de dezembro como dia nacional do forró, data de nascimento de Luiz Gonzaga. O forró é conhecido nacionalmente como patrimônio cultural, mas até mesmo antes disso já era conhecido como um artefato da “cultura popular”<sup>18</sup>. Para Hall não existe uma cultura popular autônoma, que não sofra influência das relações de poder e dominação cultural. Existe uma força, desigual e irregular, exercida pela cultura dominante que desorganiza e organiza a cultura popular limitando, mas dentro de limites maiores. Nesta relação existe pontos de resistência e de superação e esta é a dialética cultural, um movimento de luta e aceitação. Assim, o campo de cultura se torna um local de luta constante onde os resultados são temporários, as vitórias não são definitivas. Tendemos pensar na cultura como algo inteiro e coerente ou totalmente corruptível, quando ela é contraditória principalmente quando estão no domínio popular. A definição da cultura popular está na tensão entre a cultura popular e da elite, o que é aceito ou não aceito, o que passa por ter uma certa identificação. É uma teoria flutuante, não está passível de descrições pois de tempos em tempos ela se alterna. O lugar de um artefato cultural não está inscrito em seu interior, a posição que ele ocupa hoje pode mudar amanhã, o que está estereotipado de forma ‘ruim’ hoje, amanhã pode se tornar retrô, e estar nas mídias com nostalgia e saudosidade. O

---

<sup>18</sup> Algo é tido como popular quando a massa consome seja ela qual for o consumo, esta é a visão mais disseminada no senso comum (HALL, 2007)

fórró foi, e é visto como uma prática marginal em muitos lugares. Ele ainda carrega o estereótipo descrito na década de 1950 no dicionário do folclore brasileiro de Cascudo (1999) “*Nele tomam parte indivíduos de baixa esfera social, a ralé...*”. Rupturas culturais de hoje, podem ser úteis amanhã, alicerçando os valores de significados dominantes. Porque, sempre existe uma luta de significado ou valor de acordo com sua época. Onde, as tensões lutam para definir o que pode ser incorporado a “grande tradição” ou não pode ser incorporado, as instituições como a escola colaboram para vigiar essas fronteiras (HALL, 2007).

A tradição é um termo vital para a cultura e está relacionada as formas de articulação e associação dos elementos e não somente a insistência de se manter as velhas formas. Os elementos da tradição não são formas fixas, inabaláveis e imutáveis. Pelo contrário, eles podem ser reorganizáveis para se articular com seu tempo adquirindo novos significados. O popular tem uma ligação complexa com o termo classe, mas não são de forma alguma absolutamente relacionados, pois não existe cultura totalmente isolada, fixada com um determinismo histórico. O termo “Popular” localiza a classe que estamos falando, mas da mesma forma que a “cultura popular” não possui um conceito fixo, tão pouco podemos relacioná-los a um sujeito igualmente fixo, já que indivíduos de diversas classes se utilizam do termo (HALL, 2007). A história do FU descreve de forma clara a tensão existente entre classe dominante e dominada, o tradicional e o moderno que tange a legitimação e formação de uma cultura, ao menos um protagonismo temporário dela.

## 5. CAMINHOS DA PESQUISA

Durante três meses, observamos a casa noturna Sala de Reboco<sup>19</sup>, um espaço cultural em que há uma noite específica para o público forrozeiro.

Mas como escolher o que considerar como relevante entre tantas frases soltas e relatos colhidos na sala de Reboco? Como compreender os discursos circulantes nesses ambientes sem identificar os sujeitos que frequentam esses lugares?

Para tentar responder a essas questões, optou-se pela metodologia de pesquisa etnográfica com o espírito de um *flâneur* reflexivo, sugerido por McLaren (2000). Tal opção

---

<sup>19</sup> “Sala de Reboco” foi o nome fantasia escolhido para assegurar o sigilo do local onde a pesquisa foi realizada.

deu-se pelo fato que nesse método o objetivo do pesquisador é tentar compreender os processos sociais que conduziram a um determinado evento, além da possibilidade de descrever a realidade social vivida em um dado campo por meio de uma análise descentralizada dos relatos, entrevistas, documentos, enfim, dos vestígios observados pelo pesquisador de forma esclarecida ou ignorada pelos indivíduos-alvo. Contudo, esses dados não refletem a própria prática, pois somente são relatos e experiências interiores dos indivíduos (FLICK, 2009).

O *Flâneur* reflexivo é um etnógrafo inserido nos ambientes urbanos. Adota uma posição dentro da cultura pós-moderna na qual procura manter um distanciamento do objeto de estudo, caminhando em uma velocidade menor ao da metrópole moderna. Suas buscas objetivam o mistério da vida cotidiana que pode unir-se com a lógica da mercadoria, fruto do cenário capitalista em que vivemos.

A princípio, é um estudo com dados não estruturados. Todavia, para propiciar a interpretação dos significados das ações humanas, o etnógrafo analisa somente algumas informações de forma detalhada, ou até um único caso. Optar entre tantas possibilidades de coleta de dados e os riscos envolvidos num processo desestruturado revela a importância da habilidade do pesquisador-observador em delimitar seu problema, pois o método está subordinado à prática (FLICK, 2009).

Na montagem desse quebra-cabeça de opções, definimos que os objetos de observação seriam as formas de organização e de publicidade do espaço cultural; os comportamentos sociais dos grupos (casais e individuais); as preferências musicais e os passos coreográficos.

A pesquisa foi realizada mediante observação, sem um grupo determinado, ou estrutura específica, a procura de frases soltas pertinentes ao estudo, evidenciando os relatos das ruas através dos discursos que circulam no espaços onde são realizadas, sem a interlocução com sujeitos específicos. As impressões e descrições do local pesquisado, foram gravados em um aplicativo baixado no celular, e transcrito para um arquivo no computador no dia seguinte, desta forma, revelando um diário de campo. O espaço utilizado para a pesquisa foi a Sala de Reboco, um local que, entre suas atividades, possui uma noite específica para o público forrozeiro em uma importante região metropolitana do estado de São Paulo. A imersão neste espaço cultural foi realizada em um período de 3 meses, resultando em quatro

visitas, a fim de produzir dados referentes à: formas de organização; publicização; distribuição e ocupação dos espaços; recepção às músicas; passos coreográficos dominantes; comportamentos sociais de grupos, casais e indivíduos<sup>20</sup>.

## 6. O “BANQUETE DOS SIGNOS”

Por meio das investigações de campo foi possível elaborar descrições do espaço e das relações sociais estabelecidas nesse ambiente, trazendo à tona evidências, indícios ou fragmentos da prática do FU. Além de propiciar a análise dos modos de regulação dos sujeitos, os mecanismos de segregação e de integração; a compreensão dos meios de produzir as identidades e os significados dessa prática corporal.

Com a intenção de tornar mais compreensível os resultados obtidos nas observações, este tópico foi decomposto em subtítulos inspirados nas músicas tocadas no FU, pois revelam os discursos, costumes e os códigos do FU da Sala de Reboco.

Discutir o cangaço com liberdade / É saber da viola, da violência / Descobrir nos cabelos inocência / É saber da fatal fertilidade / Descobrir a cidade na natureza / Descobrir a beleza dessa mulher / Descobrir o que der boniteza / Na peleja do homem que vier [...] <sup>21</sup>

Nos tópicos abaixo, discutiremos alguns dos signos e significados existentes no FU. Na canção “Banquete dos signos” o cantor e compositor Zé Ramalho diz que para entender o significado de um signo<sup>22</sup> é necessário entender os valores que compõe aquele signo, como no trecho "*Discutir o cangaço [...] é saber da viola, da violência [...]*". Da mesma forma, para entendermos as práticas corporais existentes no FU é necessário entendermos os elementos que dão sentidos a prática. A escolha da música “Banquete dos signos”, não foi apenas por ser uma canção que fala sobre os signos. Ela foi escolhida também, porque seu o compositor, Zé Ramalho, mesmo não sendo visto como um cantor do tradicional forró pé de serra, é muito respeitado pelo público forrozeiro.

---

<sup>20</sup> Conforme o artigo 1º da Resolução 510/2016, parágrafo único, item VII, que manifesta que “a pesquisa que objetiva o aprofundamento teórico de situações que emergem espontânea e contingencialmente na prática profissional, desde que não revelem dados que possam identificar o sujeito”, esta pesquisa está isenta da avaliação do sistema CEP/CONEP:

<sup>21</sup> RAMALHO, José. Banquete dos signos. Força verde: Zé Ramalho. Rio de Janeiro, Epic Records, 1982.

<sup>22</sup> No item 6.4 falaremos sobre os signos e significados.

## 6.1 É proibido cochilar!

Existe no FU vários estilos de dança. Os diferentes estilos são resultados das interações culturais entre diversas práticas corporais, em especial, da dança de salão. O FU é um grande guarda-chuva que cobre estilos de forrozear diferentes, e tais estilos se multiplicam a medida que entram e contato com outras práticas corporais, se hibridizaram<sup>23</sup>. Por meio do tempo, e das interações com outras culturas o movimento de "dois pra lá dois pra cá", que caracteriza o forró, foram ganhando floreios de braço, pernas, movimentos de tronco, de quadril, etc. Nomes foram acrescentados ou modificados, na tentativa de fechar um ou mais estilos característico de determinada região. Hoje, na casa noturna pesquisada, é possível dividir os estilos, a grosso modo, em dois grupos; os dançarinos que dançam predominantemente de casal fechado ou de casal aberto. Os grupos que predominantemente dança de casal fechado costumam florear com as pernas e tronco, geralmente de corpo colado. Já os que dançam predominantemente de casal aberto giram separadamente e floream com os braços, geralmente conectados apenas pelas mãos. Para uma pessoa leiga, estes diferentes estilos não são tão fáceis de identificar, mesmo separado-os rudimentarmente em dois grupos. Porém, um forrozeiro nota não só esta diferença, um forrozeiro vê mais do que dois grupos. Os estilos de dança são uma forma de linguagem, são códigos cinéticos dentro do FU.

Todos nós estamos envolvidos na produção e interpretação de códigos da linguagem. A linguagem permite que possamos nos comunicar com as coisas do mundo, criando assim, uma representação delas. E assim, produzimos um sentido limitado de determinada interpretação deste significado. Desta forma, a linguagem é uma prática de produção e negociação de significado, por meio dela produzimos conhecimentos de forma compartilhada, isso nos permite viver uma mesma cultura em conjunto (NUNES, 2016). O FU é um espaço de produção e interpretação de códigos e linguagens. A linguagem se manifesta de várias formas, tais como: verbais (oral e escrita), visuais, musicais, corporais, cinéticas, etc. e por meio delas transmitimos e acumulamos conhecimento. Os sistemas de cultura produzem seus próprios sistemas de códigos, as práticas corporais estão incluídas neste conceito, elas produzem códigos e linguagens que estão ligadas à cultura, fazendo uma

---

<sup>23</sup> Termo será discutido mais a fundo no tópico "6.6 Para todos"

composição com as demais formas de linguagem sejam elas visuais ou auditivas, entre outras. Desta forma, como destacado por Nunes (2016) podemos dizer que o corpo é um elemento de comunicação, ele como um todo, a vestimenta, estatura, massa corpórea, movimentos, gestos, etc.

Olhando as práticas corporais, podemos verificar que o código cinético é uma forma de linguagem presente nela. Por exemplo, um drible, um floreio ou um movimento de tronco são ações motoras, são códigos cinéticos. Mesmo tendo nomes ou estéticas iguais, um movimento tem sentido próprio dentro da cultura que está inserido. Por exemplo, o floreio do forró não tem a mesma representação do que o floreio da capoeira.

Os forrozeiros se comunicam, também, por meio dos códigos cinéticos. No início na década de 1990, quando emergiu o FU, pouco se ouvia sobre estilos de dança. Com a disseminação do FU pelas regiões, cidades, municípios, distritos e bairros do estado de SP e depois pelo Brasil, as influências, em especial dos ritmos da dança de salão começaram a incorporar a prática. Partindo, inicialmente, das academias de dança de salão e dos cursos de forró, aos poucos ele foi recebendo influências de diferentes estilos de dança, da dança de salão, tais como samba, samba rock, rock, tango, bolero, soltinho, etc.

No desenvolvimento da prática, essas diferenças foram sendo sistematizadas, ganharam nomes para diferenciá-las das demais, criando fronteiras e ganharam uma certa independência. Esta independência foi tamanha a ponto de se criarem aulas específicas dos estilos produzidos. Os estilos mais conhecidos em nossa região e que são possíveis de identificar na noite de forró na casa noturna pesquisada são Forró Remelexo, Forró Roots, Forró Cooperativa Brasil e Forró Proibido Cochilar.

O forró daqui é melhor do que o teu / o sanfoneiro é muito melhor / as moreninhas a noite inteira / na brincadeira levanta pó / É animado ninguém cochila / chega faz fila pra dançar / na entrada está escrito / é proibido cochilar [...] <sup>24</sup>

A composição “É proibido cochilar” foi escolhida porque os grupos de estilos deferentes acabam disputando qual estilo é melhor, a frase “o forró daqui é melhor do que o teu” fica subentendida sempre que a questão “estilo de forró” entra em pauta. Na casa de forró pesquisada foi possível observar que os forrozeiros se identificam, e geralmente ficam próximos dentro da casa noturna. Os forrozeiros interpretam os códigos cinéticos produzidos

---

<sup>24</sup> BARROS, Antonio. É proibido cochilar. Brasil Popular: Os 3 do Nordeste. Rio de Janeiro, Sony BMG Music Entertainment, 2006.

pelas características da dança, e se aproximam ou se afastam de um grupo de acordo com sua identificação. Um outro fator que colabora para que exista uma aglomeração de estilos dentro do forró são as escolas de forró que se especializam em determinado estilo, seus alunos, ex-alunos e simpatizantes, muitas vezes ficam juntos no forró.

Os floreios produzidos em cada estilo são semelhantes aos floreios de outras danças, na maioria das vezes, retirados destas danças, é comum ouvir no discurso dos forrozeiros “*O forró é um grande ladrão, aqui nós podemos roubar os movimentos de qualquer dança. Somos como um cachorro vira-lata, uma mistura de raça.*”. Os códigos possuem significados únicos dentro da cadeia de significados que está inserido, em outras palavras, um floreio de pernas do samba trazido para o forró, é ciêticamente o mesmo, mas tem significado único dentro da cadeia de significados da cultura forrozeira. E isso ocorre em todos movimentos do FU, quando o movimento é anexado a dança ele ganhará seu próprio sentido, estabelecido nas relações, e este código será usado de forma compartilhada.

Na casa noturna onde foi realizado a pesquisa, os estilos ficam próximos, dentro do espaço. É difícil identificar qual estilo especificamente dança cada forrozeiro, principalmente quando os estilos possuem características próximas. Um indivíduo que tenha uma boa vivência no forró consegue distinguir, a grosso modo, os estilos mais presentes na noite. Essa identificação é possível porque existe uma característica em cada grupo que é marcante “predominância de floreios de pernas” e “predominância de floreios de braço”.

Os estilos Remelexo e Roots possuem influências do samba, tango e outras danças que o jogo de perna se destaque. Nesses estilos a dança é predominantemente de casal fechado, movimentam muito as pernas, deslocando-se no espaço, dão pequenos chutes, conduzindo as pernas pelos pés e o corpo pela coxa e tronco. A condução de pés e coxas são realizadas com os próprios pés e coxas do condutor. Por este motivo, o casal dança com o corpo todo colado. A condução de tronco é realizada com o braço e tronco do próprio condutor. Por estarem tão colados, as movimentações de tronco do cavaleiro refletem no tronco da dama. Nesses estilos existem floreios de braços, mas são poucos e raros.

Nos estilos Cooperativa Brasil e Proibido Cochilar, as pessoas dançam predominantemente de casal aberto, suas influências são do Samba Rock, Bolero e Zouk. A dança é predominantemente de casal aberto. Os dançarinos realizam floreios de braço, onde passam por baixo dos próprios braços, são realizado giros no próprio eixo de forma alternada,

algumas vezes simultâneas, formam figuras com os braços, fazem movimentos que parecem dar nó nos braços do casal. Produzem formas bonitas e difíceis de entender, o que estimula a curiosidade do espectador. Este grupo também dança de casal fechado, usam o tronco para conduzir o outro, embora de forma mais separada do que a dos forrozeiros da primeira descrição. Geralmente o casal encosta mais os troncos e menos as pernas, porque não costuma conduzir com os pés e coxas. Mas, inversamente ao grupo descrito anteriormente, a predominância neste grupo é de casal aberto. No estilo Proibido Cochilar as damas possuem mais autonomia em alguns floreios, movimentos próprios, característica não tão marcante nos demais estilos.

Os integrantes de cada estilo geralmente sabem a quem pertencem porque, ou fazem aula na escola de seu estilo de preferência, ou possuem em mente suas referências de dança. É difícil, até mesmo para os forrozeiros antigos, especificar exatamente o estilo que se trata determinada dança, a grosso modo ou dentro do seu sub-grupo de estilos, eles conseguem se identificar.

## **6.2 Que saudades tenho / Eu viro fruta**

Forró universitário é a junção de um estilo musical, entendido como tradicional, a uma forma de dançar. O "forró universitário" também é conhecido como “pé de serra”.

"Lá no meu pé de serra/ Deixei ficar meu coração / Ai, que saudades tenho / Eu vou voltar pro meu sertão / No meu roçado trabalhava todo dia / Mas no meu rancho tinha tudo o que queria / Lá se dançava quase toda quinta-feira / Sanfona não faltava e tome xóte a noite inteira[...]"<sup>25</sup>

A conotação forró pé de serra geralmente precede uma outra palavra “tradicional”. O nome "tradicional forró pé de serra”, hoje, é o mais utilizado pela nação forrozeira na região pesquisada. Em geral, o nome é utilizado para criar fronteiras, separar um estilo musical de outro, principalmente separar do forró eletrônico ou estilizado, como também é conhecido.

Na década de 1990, várias bandas e trios encontraram espaço para fazer seus sons, neste momento surgiram várias linhas e estilos de músicas de forró. Entre elas, está o forró eletrônico ou estilizado, bandas vindas originalmente das bandas do Ceará. Este estilo é o que

---

<sup>25</sup> TEIXEIRA, Humberto do N.; GONZAGA, Luiz. No meu pé de serra. No meu pé de serra: Interprete Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro, RCA VICTOR, 1947.

mais incomoda os forrozeiros intitulados de tradicionais, a aceitação do forró eletrônico aqui é muito baixa, talvez nula. Podemos até dizer que existe uma certa intolerância em relação ao estilo. É um forro com mais instrumentos, com acréscimo de sons eletrônicos vindos de teclados, suas batidas são mais fortes e rápidas, não necessariamente possui o trio zabumba, triângulo e sanfona em sua formação, e quando tem não estão só, sempre existem outros instrumentos. Uma outra característica é que, diferente do forró pé de serra em que suas letras falam de amor com um certo romantismo, muitas canções de sucesso do forró estilizado possuem conotação sexual explícita, com duplo sentido:

Vem meu moranguinho! / Te pego de jeitinho / Te encho de tesão! / Me deixa maluca! / Tira o mel da fruta / Me mata de amor! / Me mata de amor! / Me pega no colo; / Me olha nos olhos / Me beija que é bom! / Me beija que é bom! / Na sua boca eu viro fruta / Chupa que é de uva! / Chupa! Chupa! / Chupa que é de uva! [...]”<sup>26</sup>

Nas casa noturna pesquisada não toca forró eletrônico, é possível ouvir críticas em relação ao estilo, os forrozeiros tradicionais entendem o forró eletrônico como uma agressão ou deturpação do forró pé de serra difundido por Luiz Gonzaga. Desta forma, é possível notar uma certa intolerância em relação ao forró eletrônico.

### **6.3 No Ceará Não Tem Disso Não**

Durante a pesquisa, raras vezes, casais do mesmo gênero foram observados dançando, as poucas vezes que ocorreram foram entre o gênero feminino. Em outros espaços, principalmente os frequentados por Universitários como a Moradia<sup>27</sup> ou o próprio espaço acadêmico, onde existe a possibilidade de lazer, não é incomum visualizar a dança entre casais do mesmo gênero.

O forró possui em seu ‘DNA’ características entendidas como tradicionais, de um momento mais machista do que vivemos hoje. Quando pensamos na palavra “casal”, em geral, nos vem a cabeça indivíduos de sexo e gêneros opostos. No FU, por muito tempo isso foi inquestionável, somente seria possível dançar com um par do sexo oposto, salva uma exceção, o sexo feminino. Entre as concepções que chamo aqui como "tradicionais" podemos

---

<sup>26</sup> PIRES, Elvis; MAIA, Richardson; MELL, Rodrigo. Chupa que é de uva. Volume 6: Aviões do forró. São Paulo, MD MUSICAL. 2009.

<sup>27</sup> Lugar onde os estudantes, em geral os que tem suas residências familiares distante da universidade. Por este motivo, se hospedam/moram neste local que é oferecido pela universidade aos estudantes que não podem arcar com o custo de moradia próximo a universidade

incluir; o trio triângulo, zabumba e sanfona; a condução, que deve ser sempre realizada pelo cavalheiro<sup>28</sup>; a dama, possuindo pouca ou nenhuma autonomia durante a dança; a submissão, boas damas são as que esperam a condução do cavalheiro; o convite, cavalheiros convidam as damas<sup>29</sup> para dançar e não o contrário. Essas práticas ainda são as mais comuns no local pesquisado. Não é difícil encontrar discursos que condenem posturas que se oponham a estas práticas. Meninas que se expressam de forma mais participativa durante a dança, ou que retiram os cavalheiros para dançar, às vezes eram criticadas pelas próprias damas.

Tenho visto tanta coisa / Nesse mundo de meu Deus / Coisas que prum cearense /  
Não existe explicação [...] Vocês cá da capital / Me adesculpe esta expressão / No  
Ceará não tem disso não / Não tem disso não, não tem disso não [...] <sup>30</sup>

A música composta por Moraes (1950) e interpretada por Luiz Gonzaga já refletia a negociação na produção cultural. Quando o autor diz “No Ceará não tem disso não” compara os costumes tradicionais do nordeste aos costumes do sul. A miscigenação ou hibridização cultural é inevitável, os grupos lutarão pela legitimação dos significados mas a própria luta promove mudanças.

## 6.4 Me chamo forró

A palavra "forró" costuma gerar discussões entre os forrozeiros. Afinal, não existe um consenso, uma definição clara em relação a esta palavra. Indivíduos do mesmo grupo divergem em relação a este tema.

[...] vim da arte e da vivência / Não nasci na indecência de falar do que não é meu /  
Se dia está cinza, eu trago esperança / Trago comigo, alegria, poesia, a rima e a  
dança / Não me aperreie que eu sou um só / Do fundo da alma, Me Chamo Forró  
[...] <sup>31</sup> (OLIVEIRA, 2017)

As discussões em torno da palavra acontecem porque, assim como na canção “Me chamo forró”, grupos produzem representações diferentes para o signo forró. A representação

---

<sup>28</sup> Como pode ser chamado o indivíduo do gênero masculino no forró e na dança de salão.

<sup>29</sup> Como pode ser chamado o indivíduo do gênero feminino do forró e na dança de salão.

<sup>30</sup> MORAIS Guio de. No Ceará não tem disso não. No Ceará não tem disso não: Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1950.

<sup>31</sup> OLIVEIRA, A. Me chamo forró. A Origem O Agora E O Futuro. interpretada por: Ó do Forró. São Paulo, Outros Sentido, 2017.

está relacionada a um significado que se entende por um conceito, ideia, noção, e um significante, que é uma marca material, uma inscrição, som, letra, palavra, imagem, sinais manuais, etc. e este processo ocorre socialmente (SILVA, 1998). O processo de descrição e análise das significações que está ligada aos objetos que resultam dessa construção social, ou seja, objetos ligados aos signos “significante/significado” é chamada de semiótica.

Não existe nenhuma ligação intrínseca ou que podemos chamar de natural, entre o significante e o significado, trata-se de uma convenção social. Desta forma um signo se diferencia de outros por sua diferença dentro de uma cadeia de significação. A identidade de um signo é estabelecida dentro de um conjunto de diferenças, ou seja, entendemos o que o signo é através daquilo que ele não é. Neste caso, sabemos o que é forró por ele não ser salsa, tango, samba ou qualquer outro signo em uma cadeia infinita de significantes. Forró é um significante e grupos lutam para fechar seu significado, ou seja sua identidade. Isso implica dizer que o signo forró traz consigo um conglomerado de conceitos, os significados, e, ao mesmo tempo, tudo o que ele não é. Para fixar sua identidade, grupos culturais tentam controlar sua representação e, por isso, reforçam o tempo todo o que não querem dentro deste significante. Não à toa, diante de qualquer ameaça a fixidez de sua identidade, representantes enunciam a frase “isso não é forró, ou do forró”. Expressões que estão presentes nos debates, falas e discurso de forrozeiros e indicam as tentativas de sua regulação.

O significado nunca está representado de forma plena em seu significante. A representação não é fixa, estável ou determinada, a indeterminação é uma característica da significação (SILVA, 2017). Uma representação só adquire sentido dentro de uma cadeia diferencial de significantes, em outras palavras, a representação de algo não está ligado a uma identidade, coincidência ou correspondência deste algo ou “coisa”, e sim por representá-la, por meio de um significante, como diferente de outras coisas, e é isso que caracteriza a representação como algo indeterminado.

Todo forrozeiro tem sua própria noção do que é o “forró”, eles discursam um coletivo de adjetivos que o definem e que não o definem, tentando fechar a noção do significante “forró” a partir dos elementos que foram validados na sua cultura. Ocorre que estes adjetivos não dão conta de definir de forma plena o que é o “forró”, porque, como qualquer outro signo, “forró” é um significante aberto, que não tem uma definição única, fixa,

delimitada. Ela é passível de significação em muitas culturas, é terá outros significados dentro de cada uma delas. Não à toa, ele se transforma.

Desta forma, o forró universitário, ou forró pé de serra, ou apenas “forró” representados nesse texto, tem um determinado sentido dentro da cadeia de significação de um grupo de indivíduos na região da cidade sede da pesquisa, tendo variações até mesmo dentro próprio grupo. Em suma, com base em Silva (2017), podemos dizer que seja no local investigado ou em qualquer outro, ele terá o significado atribuído e partilhado pela cultura local, porém nunca definitivo.

## **6.5 Meu forró não tem beira, não tem fronteira**

Toda cultura tem sua própria trajetória de forma única. No decorrer do tempo ela vai se transformando, se modificando, de forma arbitrária, pois é uma produção social e envolve toda complexidade da linguagem e as relações de poder que a permeiam. Uma das etapas da produção ou perpetuação de uma cultura, envolve o processamento dos códigos que foram aprendidos por meio das gerações anteriores (NUNES, 2016). Aprendemos os códigos, modificamos, e re-transmitimos, mas, para transmitir uma cultura tentamos delimitá-la, definimos seus limites, suas fronteiras.

[...] Meu forró não tem beira não / Não tem fronteira / Meu forró na brincadeira / É da alma brasileira[...] Um forró não tem cor, não tem raça / Não tem briga e é da massa / Não tem pose e nem pirraça / Meu forró só tem amor [...] <sup>32</sup>

Tentar descrever uma cultura como aberta para todos, dar uma ideia de permeabilidade também é uma delimitação. Diferente do que é cantado na composição “Forró a Brasileira”, o FU tem fronteiras, que foram e são borradas em um processo de produção e legitimação de cultura, no qual grupos lutam para delimitar as margens do FU, e isso é muito comum dentro dos espaços sociais na contemporaneidade. Existe no meio do FU a tentativa de encontrar uma pureza, uma essência, um berço onde a cultura se encontra intocada. Entendemos isso como uma estratégia de naturalização dos grupos em sua luta pelo controle de sua significação. Esse jogo se reforça já que a prática é concebida na interseção entre dois estados brasileiros: nordeste e sudeste. O que implica dizer que se trata de aspectos

---

<sup>32</sup> CRUZ, R. Forró a brasileira. Amigo Velho. Interprete: Falamansa. São Paulo, Ponto4 Digital, 2014.

contraditórios e até ambivalentes. Afinal, neste jogo encontramos uma imensidão de fatores e componentes que poderiam ser considerados no contexto desse encontro. O cruzamento cultural de dois estados da federação, por si só, já nos fornece dados suficientes sobre uma das características marcantes da prática: seu aspecto multicultural que é potencializado por meio da atual globalização<sup>33</sup>, que afeta as diversas culturas.

As sociedades multiculturais não são algo novo, por diversos motivos, dentre os quais pelo fato do fluxo de migração ocorrer há anos, seja por guerras, cataclismas ou busca dos povos por condições melhores de vida, formando sociedades étnicas ou culturalmente mistas, enfim, não há cultura que seja pura (HALL, 1998). Os fatores históricos, em particular, os fomentados pelo último pós-Grande Guerra forneceram algumas condições para sua atual condição de existência. A história de um país colonizado, como a do Brasil, colabora com a noção de sociedade multicultural. Se pensamos em uma cultura fruto da intersecção territorial nordeste/sudeste, chegaremos a multiculturalidade que Stuart Hall (2003) descreve. Para Hall, o fragmento “multi” refere-se à noção de multiplicação, ou seja, uma multiplicação cultural, por exemplo o encontro entre duas culturas que produz uma terceira, mas podemos imaginar em uma dimensão muito maior, porque nos deparamos em nosso dia a dia com o encontro de uma diversidade de culturas que se amplia mediante as produções impetradas para o consumo pela indústria cultural (HALL, 2003).

Se somarmos os efeitos da “Globalização” a este multiculturalismo, veremos uma potencialização da noção multicultural. As pessoas estão em movimento constante, mesmo estando paradas (BAUMAN, 1999). Não precisamos sair fisicamente para viajar, os meios eletrônicos e digitais nos proporcionam isso. Como dito por Bauman (1999), podemos percorrer todo globo terrestre, por meio de cliques, sem sair de casa. Nossas TVs nos proporcionam viagens supersônicas. Com nossos controles remotos, estamos em vários lugares sem sair de nossas poltronas. Se podemos ir para outros continentes em segundos por meios dos cliques, dentro de nosso próprio país, com a facilidade do idioma e do transporte entendemos que esta globalização provavelmente influenciou na transmissão da cultura

---

<sup>33</sup> A globalização é um processo social que se intensificou no pós guerra. Neste processo as fronteiras que separam as diferentes culturas tornam-se mais permeáveis, acessíveis, transformando-as, modificando-as. Para Hall (2003), apesar da intensificação dos movimentos que tentam tanto promover a homogeneização como os fundamentalismos, a globalização potencializa a hibridização das culturas.

forrozeira. É importante lembrar que influenciar não significa determinar, o forró tem sua história própria em cada cultura que esta inserido.

O forró é fruto de outras danças e movimentos sociais. No entanto, sua condição de existência emerge na cultura nordestina. A interação do forró com os jovens universitários do sudeste potencializou sua ressignificação: o forró universitário. Este, por sua vez, como qualquer produto cultural, também apresenta outros elementos. Ele possui em sua prática movimentos do samba, rock, bolero, zouk, etc. danças de origem nacional e internacional. Diante deste olhar multicultural podemos dizer que o FU é o produto multicultural, potencializado pela globalização.

## **6.6 Para todos**

Tente se imaginar em um lugar que, ao entrar, você se depara com indivíduos do gênero masculino, feminino, loiros, morenos, negros, asiáticos, cabelos longos, cabelos curtos, cabeça raspada, com rastafari, *dreadlock*, boné, chapéu, tênis, chinelo, sandalha, sapatilha, descalço, vestido, short, saia, calça jeans, bermuda, camiseta, regata, roupas de marcas brasileiras, roupas de marcas internacionais, tatuagem, brinco, alargador, barba, alto, baixo, com pouca massa corporal, com muita massa corporal, paulistano, paulista, carioca, mineiro, cearense, paraibano, baiano, brasileiro, estrangeiro, etc. Agora, imagine algumas dessas características reunidas, de forma aleatória, em um sujeito que está em uma casa noturna no interior de São Paulo - BR, com uma banda paulistana tocando músicas nordestinas. Stuart Hall (2003) chamaria isso de hibridização cultural, para Hall a globalização acelera o processo de homogeneização cultural, pois a força das culturas hegemônicas tomam contato com as culturas que estão em todo planeta, ela permite hibridizações. O Brasil apresenta bem esse processo cultural proposto por Hall. Somos um país habitado por índios, colonizado por europeus, que trouxeram africanos para serem escravizados, incentivou-se a imigração europeia no final do século XIX e a japonesa no início do XX. Recebeu nova leva de imigrantes no pós Segunda Guerra, a ponto de ter espalhado em seu território diferentes colônias de imigrantes. Agora, recebe grupos de refugiados como maleses, congolese, haitianos, bolivianos etc. Podemos afirmar que não somos somente um grande país territorial, somos um país multicultural.

Para abordar o tema da hibridização cultural, utilizamos uma música que conta a origem do forró. É interessante esclarecer que existem algumas versões sobre a origem do forró, esta é apenas mais uma:

[...]Para todos da cidade / Para todos do sertão[...] O inglês da ferrovia / Escreveu no barracão / For all / Foi então que o pau comeu / Nunca mais sentou o pó / Eu só sei que o povo leu / Forró[...]<sup>34</sup>

A música "For All Para Todos", de Geraldo Azevedo composta em 1982, sugere que a palavra "forró" nasceu da composição entre uma palavra do idioma inglês com a do português, utilizada no Brasil. Podemos dizer que é uma mistura de duas culturas, produto da hibridização.

O hibridismo não é um conceito fechado que pode ser contrastado com os termos "tradicionais" ou "modernos", estamos falando de um processo de tradução cultural, uma obra inacabável. Hall (2003) diz que o hibridismo traz para os grupos percepções múltiplas. Toma como exemplo o Quarto Senso de Minorias Étnicas, promovido na Inglaterra em 1999, no qual parte dos entrevistados se consideravam britânicos e quando questionados se sentiam que ser paquistaneses e ingleses eram conflitantes, assim como negros e britânicos, ou asiáticos e britânicos, eles não entendiam essa condição como conflitantes. Ao trazer para o do Brasil e suas federações essa análise, é provável que nordestinos, paulistas, mineiros, gaúchos, etc. que migraram de estado e ficaram por alguns anos em contato com outra cultura, estranhem o retorno para sua cultura maternal mas, também é provável que eles se sintam pertencentes as duas federações, por exemplo baiano e paulista.

O FU da região investigada é um núcleo de hibridização. O fato de estar próximo à algumas universidades, que é um lugar que reúne pessoas de todo o país e até mesmo do exterior, reforça seu caráter hibridizador. Quando olhamos para os jovens do FU, não vimos semelhança etária em relação aos jovens que vemos circulando nas universidades, mas vimos semelhanças estéticas, nas roupas, chinelo, bermuda, shorts, mini-saia, tênis, calças, camisetas, regatas, roupas largas, etc.

## 6.7 Essa má companhia

---

<sup>34</sup> AZEVEDO, G.; CAPINAM, J. C.. For All Para Todos. For All Para Todos. São Paulo. BMG Ariola Brasil. 1982

A música “Xote Universitário” descreve um dos estereótipos que marcam os forrozeiros.

[...] Mudar de repente / Meu comportamento / Tão escandaloso / Casar com uma virgem / Que nem minha tia / Não me envolver / Com essa má companhia / Que não se penteia / Frequenta a cadeia / E lugar perigoso [...] <sup>35</sup>

Na época em que a música foi produzida, por volta de 2007, era comum ver indivíduos utilizarem artefatos característicos do reggae. Elementos como dreadlocks<sup>36</sup>, tatuagens, descalços, roupas mais leves e largas, compunham a cena das praias, especificamente no litoral sul fluminense. Nessa caracterização, quando essas pessoas estavam em algum lugar que tocasse forró, eram denominadas de caiçaras. No entanto, quando encontradas no forró da cidade, sede da investigação, eram vistas como pertencentes ao movimento *reggae*. Essa condição fez com que os grupos, embora distintos, criassem uma boa relação. Na década de 2010, era comum acontecer grandes eventos chamados de “*Forreggae*”. Nestes, intercalavam-se trios de forró e *reggae* em uma maratona de pelo menos 12 horas de música.

Eles poderiam até ser os mesmos, caiçaras ou regueiros, mas, lá, também eram forrozeiros, consumiam as mesmas coisas que todos, bebidas, danças, conversas, etc. O que ocorria era o uso de adjetivos para marcar os indivíduos que não se pareciam com o que lhes era familiar, eles - os “Outros”, faziam parte do mesmo grupo - “nós”. O “nós” e o “outro” são identidades criadas por um conjunto de informações e características reunidas pelos próprios indivíduos, que tomam como critério de seleção a “diferença”, o que os difere, em outras palavras, nos familiarizamos com o que se assemelha a nós e estranhamos com o que se difere. A familiaridade - “nós”, e o estranhamento - “outro”, aumenta ou diminui à medida que exista mais elementos de um, do que do outro, dentro do conjunto de informações e características inseridas em uma identidade.

As identidades delimitam territórios marcando fronteiras, desta forma, criam representações simbólicas e classificam as relações sociais (WOODWARD, 2000). Dentro de

---

<sup>35</sup> NETO, A. Xote universitário. Essa é pra vocês. Interprete: Falamansa. São Paulo. DECKdisc, 2001

<sup>36</sup> Dreadlocks é um estilo de tranças geralmente usadas no cabelo, seu adepto mais conhecido é sem dúvida o cantor de reggae Bob Marley, que contribuiu singularmente para emersão do reggae para o mundo, e também dos deadlocks. (COUTINHO, 2009)

uma determinada identidade são demarcadas as fronteiras que distinguem os que são ou não pertencente a ela. As noções que delimitam os limiares entre as identidades são claras, pelo menos para os que lutam pela legitimação de sua identidade, por exemplo, na história sobre forrozeiros e *reggaeiros* descritas acima, os forrozeiros ou “nós”, tinham identidades diferentes das “deles”: os *reggaeiros*. Essa relação de identificação, entre “nós” e “eles”, pode não ser tão clara para uma terceira identidade. A questão é que o fato de serem de um grupo, não lhes retira o direito de fazerem parte de outros, assim como todos que estão no forró e que simultaneamente se identificam com outros círculos além dos de forró, como no grupo familiar, do reggae, da praia, do surf, do skate, dos motociclistas, etc.

Criam-se estereótipos e reforçam-se os já existentes sobre nós mesmos. Silva(1998) teoriza sobre os riscos da criação do estereótipo. O processo de estereotipização minimiza, generaliza e homogeneiza o Outro. O estereótipo é dado por um conjunto mínimo de signos, de forma superficial. Desta forma, é resumida toda a complexidade do Outro em um grupo de características rasas. Quando utilizado, os estereótipos poupam os sujeitos do cansativo processo de tratar com as nuances e profundidades do Outro. O estereótipo é o resultado da abdicação de um árduo compromisso, pois, por um lado, o Outro impõe que você encontre meios para entendê-lo, por outro, este meio é limitado a um racionamento de signos onde reina a noção de minimizar o conhecimento epistemológico. É neste impasse que o Outro, enquanto diferença, é fixado.

No relato do diário de campo abaixo, é possível observar essas características:

“Por todo salão existem grupos e pessoas diferentes entre si, as diferenças vão da genética a cultura, brancos, negros, asiáticos, tatuagens, altos, baixos, como mais ou menos massa corporal, de velhos, novos, de rastafári, de dreadlocks, brincos, alargadores nas orelhas, lenços na cabeça, barba, cabelos longos, regatas, camisetas, bermudas, tênis, chinelos, descalços, carecas e essas características se combinam das mais variadas formas como um loiro de rastafári, asiático barbudo, mulheres e homens com grandes tatuagens pelo corpo, etc...” (Fonte: Diário de campo, 09/04/2017).

Algumas das características como tatuagens, brincos, alargadores, etc. talvez hoje, não causem tanto estranhamento quanto na época assinalada acima, mas, colaboram para a criação de estereótipos. O estereotipo é uma forma de representação (SILVA, 1998). Assim como discutido anteriormente a respeito da palavra “forró” o processo de relacionar o significado a um significante, a significação ocorre socialmente, sem que se perceba os códigos sociais que são passados aos sujeitos da cultura.

A noção de identidade a partir da diferença é trazida aqui pela lente de Derrida (1995). Por meio das incertezas do processo de significação que desestabilizam a relação entre significante e significado que contribuem de forma única no preenchimento de lacunas existentes. Segundo Derrida, o significado nunca está representado de forma plena em seu significante, e assim, a representação como um processo e produto não é fixa, estável ou determinada. A indeterminação é uma característica tão importante quanto a representação para caracterizar a significação. O sentido da representação se faz dentro de uma cadeia diferencial de significantes, em outras palavras, a representação de algo não está ligado a uma identidade, coincidência ou correspondência deste algo ou "coisa" e sim por representá-la, por meio de um significante, como diferente de outras coisas, e é isso que caracteriza a representação como algo indeterminado.

A representação ganha sentido por meio dos discursos que a modulam e a fazem circular. Silva (1998) usa os conceitos de Foucault, para destacar que o discurso não deve ser entendido apenas como registro ou reflexo de objetos que, primordialmente, os antecedem, mas como formas sistemáticas de produzirem os objetos de que faltam. O discurso não só representa as coisas que já existem, ele cria coisas, outros tipos de coisas, fazem algo além de simplesmente o designarem.

Assim são construídas as representações culturais. Elas não são somente signos que remete às coisas dos quais falam. São reconstruções que apresentam algo mais, algo próprio dentro de uma determinada cultura, tem seu próprio caminho, criam seus próprios sentidos e que não são menos reais do que uma interação física, e por parecer tão real e ser real, produzem seus efeitos de verdade.

O estereótipo nada mais é do que uma forma de representação de algo dentro da cultura, de uma forma superficial descrevemos o outro. O FU, assim como diversas práticas que se constituem a partir das margens da sociedade, sofre, muitas vezes, com o bombardeio da estereotipização, sendo subjugado, minimizado. Pensando na prática do FU dentro da cultura, muitas vezes não é levado em consideração a complexidade das construções sociais, o que dificulta a compreensão do "Outro", outra prática, outra cultura, outro estilo de vida, que não é melhor ou pior, apenas diferente. É valoroso para a sociedade que estas práticas sejam aprofundadas e compreendidas como expressão e criação da identidade do sujeito. De modo resumido, podemos dizer que a estereotipização contribui para que a representação seja

representada do modo que interessa a grupos que têm o poder de representar. O que aqui se anuncia é que as formas como aprendemos a falar do Outro é dependente do processo de significação e da fixação da representação. Não é necessário dizer que o forró, enquanto representação apresenta diferentes formas de ser falado. E isso não é diferente do forrozeiro.

## 6.8 Mas meu forró não deixo não

Na composição de João Leocádio da Silva “Forró de sangue novo” o compositor descreve a importância que o forró tem na vida do forrozeiro. A música é vista como um dos hinos do público:

[...]...meu amor brigou comigo / Eu já sei qual a razão / Ela não gosta de forró / Já eu gosto de montão / Se não mequer no forró / Se não me quer / Eu arranjo outra mulher / Mas meu forró não deixo não...[...]<sup>37</sup>

Na canção, quando questionado sobre qual seria a escolha do personagem, caso pedissem para que ele escolhesse entre deixar o “forró” ou ficar com seu “amor”, enfaticamente o sujeito da canção diz que trocava de “amor” mas não deixaria o “forró”. Para os forrozeiros isso parece ser uma escolha clara, de certa forma óbvia, tamanha a importância dada ao “forró”.

Durante a pesquisa, confirmamos a importância que o FU tem para os praticantes, mas também, refutamos a noção adquirida empiricamente de que a beleza física seria capaz de concorrer, equiparadamente, com a importância centralizadora existente no “saber” da dança. O conhecimento sobre a prática corporal da dança é a principal “moeda de troca” dentro do FU, as relações de poder são reguladas pelos indivíduos que dominam os passos da dança, os floreios complexos, as conexões entre um passo e outro. Este recorte de campo relata o que pode ser observado:

[...] a grande maioria das pessoas dançando aos pares revezando seus movimentos ora com corpo colado, ora com floreios de pernas e de braço... Ao redor dos indivíduos que estavam dançando havia outro grupo, mas este de espectadores, pareciam aguardar sua vez de dançar, em pé, olhando para as pessoas dançando, algumas vezes, eram surpreendidos por um convite para dançar... Algumas pessoas que estavam as margens, de frente para pista estavam acompanhadas, aparentemente por amigos ou conhecidos, mas os diálogos eram curtos, muitas vezes inexistente. Foi possível observar que o diálogo não era algo central no que move estes indivíduos para o FU... Os cavalheiros ou damas que floreavam mais, que

---

<sup>37</sup> SILVA, J. Forró de sangue novo. O beijo que você me deu. Interpretes: Trio Virgulino. Manaus - MA. Candeiro Discos, 1999.

conectavam mais um floreio ao outro, ou que pareciam corresponder a dança em sintonia com o parceiro, quando não tiravam as pessoas para dançar eram frequentemente tirados para dançar, independente do gênero...”(Fonte: Diário de campo, data).

Os indivíduos que dominam a prática colaboram com a regulação de forma direta ou indireta do comportamento dos demais, ou seja, “ eu chamo ou não alguém para dançar de acordo com o conhecimento que ela demonstra na pista” ou me comporto de uma determinada maneira para poder dançar mais.

[...] Os casais costumam ficar separados e sem manter um contato contínuo. Mãos dadas, permanecerem abraçados ou se beijando costuma afastar os convites para dançar. Quem não frequenta continuamente o espaço pode não perceber ou identificar os casais, mas, eles estão lá, só estão separados...[...] (Fonte: Diário de campo, 09/04/2017).

Em um outro recorte do relato de campo é possível observar que o conhecimento da dança rompe com barreiras estereotipadas, criadas socialmente.

"Independente da beleza estética, massa corpórea, roupa, etnia, gênero ou qualquer outra característica que possa ocasionar um afastamento do outro, se a dama ou cavalheiro dançam bem eles não param de dançar! Ora convidam, ora são convidados para dançar...”(Fonte: Diário de campo, 09/04/2017).

Em um dos shows observados, mais especificamente o show de uma banda conhecida nacionalmente, até pelo público que não frequenta o FU, foi possível notar que a beleza física e estética, inclui o indivíduo na prática, mas não o "sustenta" por lá, em outras palavras, as pessoas bonitas (a partir de um padrão de beleza estabelecido socialmente), eram chamadas para dançar, mas se não correspondessem ao mínimo de conhecimento necessário da prática, eram esquecidas, não eram chamadas novamente, ou ficavam longos períodos sem dançar, já as que correspondiam minimamente, tornavam a ser convidadas para dançar. Essa parte da observação foi uma das surpresas da pesquisa, constatamos um equívoco da imagem frequente da prática, na qual a beleza estética impõem-se diante de qualquer outra condição. A beleza ‘abre portas’ no forró, mas não é uma garantia de êxito.

Desta forma, fica claro que o conhecimento da prática é o saber mais notório do FU, capaz de regular os comportamentos, borrando as margens das identidades para que dança possa fluir, transitar pela cultura, sendo priorizada no espaço. No relato acima, quando nos deparamos com a centralidade da dança, questionamos o caráter inclusivo, acolhedor, que muitas vezes é dado ao FU. Como qualquer prática social, o FU da região investigada é inclusivo, desde que se saiba dançar, caso contrário a inclusão não vai acontecer.

## 6.9 O Xote das meninas

Por meio da linguagem produzimos conhecimentos de forma compartilhada. Isso nos permite viver uma mesma cultura em conjunto, mas elas não são fixas e universais, cada grupo produz sua própria linguagem e as modifica dentro de cada cultura, algumas vezes ela se assemelha a linguagem de outras culturas, mas seu sentido por completo é único dentro de cada uma. Todos estamos envolvidos na produção e interpretação de códigos da linguagem. A linguagem permite que nós possamos nos comunicar com as coisas do mundo, percebê-las, criar significações e, assim, novas representações delas. A produção de sentidos é constante. Porém, um sentido limitado pelas suas condições de existência, visto que a linguagem das práticas corporais é uma prática de produção e negociação de significado modelada pelos contextos e relações de força em que acontecem (NUNES, 2016).

No forró, isso não é diferente. Os forrozeiros se comunicam além das falas, por meio de gestos, posições que ocupam na pista de dança, roupas, olhares e por seus comportamentos em grupos ou sozinhos. Conhecer seus códigos favorece a inclusão dentro no grupo, na cultura. Quem conhece os códigos percebe logo quem é do forró ou não é.

No FU, por exemplo, não é comum retirar as pessoas para dançar que aparentam estar juntas, que sejam um casal, mas não é algo impeditivo. Os códigos e linguagens da noite no FU são acompanhados de discursos morais tais como:

”[...]determinada roupa indica que você sabe dançar, se quer dançar mais evite ficar nessa ou naquela posição, se não quiser que os forrozeiros (as) confundam sua intenção evite isso ou aquilo, etc[...]” (Fonte: diário de campo, 12/03/2017)

A linguagem se manifesta de várias formas, tais como verbais (oral e escrita), visuais, musicais, corporais, etc. elas podem vir em *combos* também. Nas frases soltas descritas acima, um forrozeiro local perceberia visualmente, por meio dos códigos produzidos na cultura do forró, qual a atitude seria mais acertiva.

Nunes (2016) discorre sobre a produção dos códigos nas práticas corporais. O autor diz que os signos são responsáveis por organizar esta informação, mas que eles não são únicos, fechados, apesar de muitas vezes pensarmos e usarmos eles como tal. Os signos têm seu sentido e significado dentro de uma cultura, que pode se assemelhar a outras ou se

distanciar. Essa organização ocorre de forma arbitrária, por imposição da própria cultura, podemos constatar isso nas diferenças de linguagens e de práticas corporais, portanto o significados das "coisas" não estão nas “coisas” e também não estão nas palavras mas não percebemos isso por nascermos dentro da cultura onde grande parte das produções já foram realizadas, recebemos boa parte da informação.

Um indivíduo que vai pela primeira vez no FU se depara com um ambiente desconhecido, que muitas vezes se mostra igual a outros, mas aos poucos vai notando que determinado comportamento, gesto, fala, roupa, etc. tem um sentido ou uma importância naquele espaço.

[...]Toda menina que enjoa da boneca [...] Meia comprida não quer mais sapato baixo / Vestido bem cintado não quer mais vestir simão / Ela só quer / Só pensa em namorar [...]<sup>38</sup>

Na música "Xote das meninas" de Luiz Gonzaga em parceria com Zé Dantas, os compositores descrevem os códigos que relacionam o gênero, local, roupas e desejos na década de 1950, data da composição da música. Trata-se de um estilo musical do forró, o “xote”. Em um trecho da música, o cantor diz que a "menina" não quer mais usar sapatos baixos, se ela estivesse no FU da região investigada, nos dias de hoje, provavelmente dançaria pouco, ela não seria reconhecida pelos participantes como uma forrozeira, os convites para dançar seriam reduzidos. Esta relação reflete a particularidade de um código dentro de cada cultura, uma vestimenta semelhante em épocas e lugares diferentes tem significado distintos, mesmo quando falamos de culturas familiares, semelhantes, como a do forró. A prática do FU nos revela significados específicos dentro da cadeia de significados da cultural local.

"A roupa usada influencia na participação, meninas usam rasteirinha (calçado sem salto), camiseta, regatas, short, bermuda, saia ou vestido, não costumam carregar bolsas e quando carregam geralmente são pequenas, fácil de amarrar na cintura para dançar. Uma dama que não corresponda a uma dessas roupagem é vista como alguém de fora, que "não conhece o forró"... De todos os trajes, a troca da rasteirinha pelo salto alto pode ser considerado a maior indicação de que a dama não conhece a prática neste local, não é forrozeira." (**Fonte:** Diário de campo, 12/03/2017)

Então, quem vier para o FU lócus desta investigação e quiser dançar, a leitura de seus códigos indica que as mulheres devem vir de sapatilhas ou de um calçado sem salto.

---

<sup>38</sup> GONZAGA L.; DANTAS, J. Xote das meninas. Xote das meninas. Interpretado por: Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1953.

Os significados das coisas são construídos pelo sistema de representação e fixados por códigos que fazem uma relação entre nossos conceitos e a nossa linguagem, por exemplo quando ouvimos uma música, no caso um forró, a palavra nos vem a cabeça, se vemos pessoas dançando, também pensamos na palavra “forró”, ao menos as que tiveram algum tipo de contato com a dança. Os códigos são resultados de convenções sociais fixadas por meio das relações. Podemos dizer que as instituições, como a escola, colaboram bastante para a produção e disseminação de determinados códigos. A festa junina/julina, por exemplo, é um típico exemplo de disseminação de um conjunto de códigos realizado pela escola. Sua transmissão ocorre todos anos em praticamente todo o território nacional. Se ouvirmos um arrastapé, como é conhecido no forró as músicas tocadas durante a festa junina/julina, é provável que as pessoas se lembrem das quadrilhas, roupas e comidas típicas da festa.

Mesmo a escola transmitindo os códigos das festas juninas/julinas em todo Brasil, e por mais que elas se pareçam, devemos lembrar que a cultura das festas junina/julinas tem sua própria trajetória. As culturas produzem seus próprios sistemas de códigos. As práticas corporais, enquanto artefatos culturais, estão incluídas neste conceito. Elas produzem códigos e linguagens que estão ligadas às culturas nas quais estão inseridas. Contribuem para compor com as demais formas de linguagem do local as características e os modos de pertencimento de um dado grupo. Nesse bojo se inserem elementos da culinária, das formas de educar, de andar, seus mitos, contos e ações sociais como escutar música, conversar etc. Não à toa, no FU esses elementos se integram para que os sujeito interajam, como pode se notar diante dos dados produzidos na pesquisa.

"Os indivíduos que querem dançar ficam na margem da pista de dança, de frente para pista, se estiverem acompanhados conversam, geralmente, de lado. Se mantém olhando para a pista, evitam segurar na mão bebidas ou objetos. Conversar de frente para uma pessoa, longe da pista de dança, segurando algum objeto, indica que esta pessoa não está disponível para dançar." (**Fonte:** Diário de campo, 09/04/2017)

Um forrozeiro é capaz de ler os o códigos, como os relatados acima e tomar a decisão de fazer ou não o convite para uma dança. No FU investigado, as pessoas se aproximam para convidar para uma dança, tocam na outra pessoa ou estendem o braço, pedindo a mão. Se o convite for aceito o casal dança até que a sequencia musical acabe, ou seja, se o músico emendar cinco músicas, o casal dançará as cinco. Relatos oriundos de Itacaré - BA indicam que os convites para dançar são feitos à distância, por meio do olhar. A

dança pára quando a música acaba, independente do número de músicas que o trio de músicos emende durante a mesma seleção musical (Fonte: diário de campo).

Podemos inferir que um forrozeiro de Itacaré poderia passar ‘maus bocados’ no FU investigado e vice-versa. Afinal, o corpo é um elemento de comunicação, assim como tudo o que a eles está subordinado como, a vestimenta, estatura, massa corporal, penteados, cor da pele, dos cabelos, gestos, etc. tratam-se dos códigos biológicos descritos por Nunes (2016) e, como tais, possuem sentidos diferentes em cada cultura.

## 6.10 Eu gosto é de “mulé”

As bebidas mais presentes no forró são a cerveja, a jurupinga, a água e catuaba. A água é de longe a bebida mais consumida. Esse dado indica que a centralidade da dança nessa cultura seja a grande justificativa para o seu consumo, pois, os forrozeiros perdem muito líquido durante os bailes do FU. A catuaba, por sua vez, é a bebida que marca a identidade dos praticantes. Em algumas festas a bebida é vendida não apenas em doses, mas, também, em garrafas fechadas.

A Catuaba é uma bebida brasileira derivada de um vegetal de mesmo nome. É conhecida no norte e nordeste como um revigorante sexual, em especial, para indivíduos do gênero masculino. É preparada com ramos, casca de raízes e folhas de diversas plantas (SILVA, 2004). Alguns dos seus fabricantes chegam a patrocinar eventos de FU. É comum encontrar banners e propagandas nos forrós que divulgam o produto. Na década de 1970, uma bebida preparada com uma mistura de plantas e diversos ingredientes, com função afrodisíaca, ganhou uma música: “Chá Cutuba”. A letra foi escrita por Humberto Teixeira e, em 1977, deu título ao álbum de Luiz Gonzaga, ganhando visibilidade na voz do cantor.

[...]É chá forte, chá do Norte, chá cutuba/De raiz, decabriúva e catolé/Com caroba, piqui doce e macaúba/Que é porrete em dor de quengo e mal de ré[...]Por um litro bem medido em cabacinha/Dei a casa, dois garrote e o quintal chei de galinha/Valeu o sacrificio que o diga Nazaré[...]Pra lhe ser franco eu bebo desse chá/Mas não tolero chá, eu gosto é de mulé[...]<sup>39</sup>

Na música, o preço que Sandoval paga pelo Chá Cutuba chama a atenção. Ele troca um litro de Chá Cutuba por uma casa, dois garrotes, um quintal cheio de galinha e se mostra satisfeito pois a bebida resolve seu problema. Este trecho reforça a representação do

---

<sup>39</sup> TEIXEIRA, H. Chá Cutuba. Chá Cutuba. interpretado por: Luiz Gonzaga. São Paulo, RCA Camden, 1977.

homem viril e masculino. Mesmo este estereótipo não estando tão presente no discurso do forrozeiro, ele é, muitas vezes subentendido no meio.

A relação da bebida com a sexualidade está presente no forró, na música, na história, ao longo dos anos ou no próprio rótulo da bebida, que em uma de suas marcas mais vendidas traz a imagem de um homem nu, segurando duas mulheres nuas no colo. Em uma outra marca de Catuaba, consumida pelos forrozeiros, traz no rótulo a imagem de um homem e uma mulher semi-nus. Os dois casos nós remete ao vigor sexual preterido na canção.

Durante as observações notamos uma nova roupagem na garrafa de Catuaba. Ela estava sendo vendida em garrafas de *long neck*, envasamento característico das cervejas. Usualmente, a catuaba era vendida em doses ou garrafas de 600ml. A estrutura física da bebida é um fator que influencia na aquisição do produto, e este tipo de estética é muito utilizado em bebidas consumidas em festivais de músicas e casas noturnas (FERREIRA, 2013), locais que possuem um grande aglomerado de jovens. Fica claro que a intenção é a de produzir algo atrativo ao público jovem, cuja característica favorece maior consumo.

A estratégia de mudança de embalagem, utilizada para atrair os consumidores, atente a uma lógica de sedução inventada para suprir as necessidades de consumo geradas na sociedade contemporânea. Bauman (1999) diz que para sobreviver na mata densa, escura e desregulamentada do mercado econômico, são criadas estratégias de produção de desejo e sedução, com o objetivo de atrair potenciais consumidores e afastar concorrentes. Essa ideia de produção de desejos se encaixa na engrenagem da globalização, pois cria um ciclo que alimenta o mercado de lucros ou crescimento econômico e o mantém ativo.

Segundo Bauman (1999), vivemos em uma sociedade de consumo. Quando pensamos nisso não nos vem a ideia de seres humanos ou seres vivos que consomem, e sim, uma ideia que dialoga com nossa sociedade predecessora, dos produtores, a sociedade moderna, da industrialização. Naquele momento a sociedade se engajava em produzir e recrutar exércitos de mão de obra. Hoje, ela prioriza o papel de construir consumidores. Os forrozeiros de hoje, vivem essa condição pós-moderna de efemeridade e volatilidade das coisas e da vida (HERVEY, 2009). Sofrem as mesmas influências que as demais pessoas da sociedade, são consumidores e estimulados à consumir. O FU não escapa disso. Para eles também existe uma indústria do desejo pensando em atraí-los para as diversas marcas e, assim, remodelar as formas de pertencimento (HALL, 1997).

Na sociedade descrita por Bauman como líquida, os consumidores são diferentes das demais sociedades. Consumidores são acumuladores de sensações. Desta forma, o desejo não deseja satisfação, "o desejo deseja o desejo", ao menos o consumidor ideal deve ser assim (BAUMAN, 1999). Assim como em uma indústria, os empresários precisam de funcionários disciplinados e obedientes, em uma sociedade de consumo é necessário consumidores ávidos e pré-dispostos a consumir, para tanto, precisam ser seduzidos. Toda essa sensação trazida pela busca do consumo vem disfarçada de livre desejo, de livre opinião e escolha. O consumidor sente como se estivesse no comando, sem perceber que já foi selecionados pelo mercado como seus interesses foram produzidos.

O forró, enquanto uma cultura inserida nos tempos do consumo, possui seu próprio mercado. Indústrias trabalham para criar o desejo de compra do forrozeiro, seja por uma garrafa de catuaba, sandalhas ou sapatilhas, aulas em grupo ou particulares da dança, o último lançamento da banda musical - sucesso do momento ou por um vídeo nos meios digitais, mostrando o quanto é vantajoso pertencer a este grupo, à esta cultura. Mesmo que os grupos formulem formas de resistência, a influência da globalização é constante, e para alguns avassaladora. Ela 'arrasta' tudo que está passível ao seu contato, e, nesse caso, por meio dos próprios forrozeiros.

## 6.11 Tá no sangue e no suor

"Tá, tá no rebolado da morena / Tá, tá aonde canta o curió / Tá, tá no calor da brincadeira / Meu forró tá na poeira / Tá no sangue e no suor[...]"<sup>40</sup> (AMORIM, 2001)

O forrozeiro existe, sobretudo, no imaginário popular. Durante a pesquisa foi esta frase que mais ecoou em nossos pensamentos. O forrozeiro é um produto dos discursos que o modelam e determinam sua posição de sujeito. Nas redes sociais é comum ouvir frases que sugere um certo essencialismo, algo que ligue a cultura a algo nato, que está dentro das pessoas, genético, como o "sangue" e o "suor", cantado na música de Petrucio Amorim. Isso ocorre porque dentro do forró são criadas identidades culturais, que são anexadas, internalizadas, e em determinado ponto este processo, vira um senso comum e faz com que

---

<sup>40</sup> AMORIM, P. No sangue e no suor. No sangue e no suor. Interpretado por: Chico Salles. Rio de Janeiro, Rob Digital, 2001.

surja um *status* de essência, de um sujeito que nasceu com aquela cultura internalizada, apenas aguardando para ser despertada.

Para Hall (2003), as identidades culturais são constituídas por meio das relações, não só pelas identificações semelhantes mas, também, pelas diferenças, que a constitui. Toda identificação é constituída por meio do comparativo entre o que são em relação ao que não são, e desta forma são formados seus limites. A identidade individual negocia com o universal, modificando seu entorno, pois a identidade universal emerge da individual de cada um. Partindo desse sentido, o universal é vazio, inexistente, pois precisa das negociações individuais para se formar.

As identidades modernas, como as do homem universal, de aspecto branco, cristão, heterossexual etc. estão sendo descentradas, fragmentadas e isso provoca uma crise de identidade. A identidade só passa a ser vista a partir do momento que é identificado algo que foge do que é visto como estável, central ou padrão, a partir de então, quando isso não ocorre é identificado uma crise para que ela seja reorganizada. Desde o século XX, dentro do contexto cultural, os conceitos de sexualidade, gênero, etnia, nacionalidade que eram entendidas no passado como pontos sólidos de afirmação para o indivíduo social vem sofrendo mudanças estruturais que abalam a criação da identidade do sujeito.

No FU, as crises que abalam as fronteiras podem ser observadas nos diálogos, nas redes sociais, frases manifestando o descontentamento com a hibridização cultural que não poupa o FU, e isso é inevitável. Como qualquer prática de significação, o que se vê no FU são constantes tentativas de delimitar sua fronteira, como podemos perceber mediante as falas comumente enunciadas nas redes sociais dos diversos grupos de forrozeiros:

"lutamos para manter o forró pé de serra como está" / "é difícil vestir a camisa da nossa cultura quando existe tanta coisa de má qualidade" / "estão jogando fora a cultura do forró pé de serra" (**Fonte:** Diário de campo, 09/04/2017)

O que estas frases fazem é tentar delimitar a linha que separa o forró de outras culturas, que são entendidas como ameaça à cultura do FU. No entanto, seus comentadores esquecem a própria condição de existência do FU - um híbrido cultural

Em suas análises sobre as concepções de identidade, Hall (2003) identifica três concepções de identidade do tempo. O sujeito do Iluminismo, centrado, dotado de razão, sua consciência advinha de um núcleo interior, que se manifestava pela primeira vez no

nascimento e se desenvolvia a partir dali, mesmo sendo para sempre, essencialmente a mesma. Este centro essencial era a identidade do sujeito, ela era vista como uma concepção individualista. A segunda identidade é o sujeito sociológico, que emerge no mundo moderno, devido à complexidade que o indivíduo deste período começava a despontar, as conclusões eram de que o núcleo essencialista identitários não eram autônomos ou auto-suficientes, sua formação dependia das relações sociais deste indivíduo, de relações com pessoas que eram importantes para ele, mediadores de valores, sentidos e símbolos da cultura. Mesmo sua identidade sendo formada pela relação do "eu" com a sociedade, ele possui um "eu real", que seria um núcleo ou uma essência, que é modificado e adaptado o tempo todo em contato com outros mundos culturais, internalizando símbolos e significados, tornando os parte de "eu". Neste caso a identidade sutura o sujeito à estrutura.

Por último destaca a do sujeito pós moderno. Esta, abala qualquer ideia de uma característica fixa, padronizada, estável. Ele é identificado não apenas por uma identidade, mas, por várias, às vezes contraditórias em si mesma. Nosso processo de identidade tornou-se algo provisório, variável e problemático. Fruto dos processos de significação, que, como vimos, é sempre indeterminado e fruto das relações sociais este sujeito pós-moderno acaba não tendo uma identidade fixa, essencial e permanente. O sujeito define sua identidade de acordo com os espaços e as relações sociais que estabelece. E isso caracteriza sua instabilidade e transitoriedade.

A questão é que temos sujeitos pós-modernos com concepções essencialista, e mesmo se entendendo como pertencentes a vários grupos, se identificando com diversos indivíduos, dentro de determinado grupo ele imagina fronteiras e tenta defendê-las, como se o que estivesse em xeque fosse suas próprias fronteiras. O que de certa forma não deixa de fazer sentido. Afinal, manter aquela cultura é manter um porto seguro, uma estrutura norteadora e estabilizante de si mesmo. Esta é, sem dúvida, uma das características contraditórias das identidades da pós-modernidade. Quando o sujeito se sente com uma identidade única, que o acompanha desde o início, algo que vem de "sua essência" é porque construiu uma imagem estabilizada, uma narrativa que o conforta sobre o seu eu (HALL, 2003).

Para Hall (2003), os indivíduos do mundo pós-moderno são anti qualquer concepção essencialista ou de identidade fixa na sociedade. Mas se as identidades não são mais fixas e nem essências por que essa visão essencialista e estabilizadora sobre a essência

do FU ainda existe? Esta metamorfose de identidade que Hall descreve em três períodos se misturam. Ela não ocorre de forma linear no tempo. Dentro do mesmo grupo é possível identificar resquícios das concepções de identidades nos discursos, presentes nos relatos em redes sociais e músicas dos próprios sujeitos do FU, que tentam delimitar a identidade do forrozeiro, e também corroboram com o caráter contraditório das identidades da pós-modernidade. Existe um debate acerca das questões relacionadas ao caráter essencialista e fixo do FU locus da investigação que nega tudo o que não é entendido como algo incluso na identidade do "forro universitário" ou "pé de serra". Os sujeitos que participam do FU sentem a necessidade de fechar uma identidade forrozeira, que normatize e estabilize seus sujeitos.

## **7. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O conjunto de dados reunidos nessa pesquisa subsidiam o professor de Educação Física a construir currículos alinhados a problemática da sociedade multicultural. Por meio desta pesquisa, pudemos verificar em locus, em uma casa noturna de FU, ou seja, no plano concreto onde a cultura acontece, observar sua forma de organização.

Desta forma, por meio da contribuição trazida por este trabalho, o professor de Educação Física poderá tematizar o FU de forma mais profunda, propondo uma abordagem que amplie o olhar do aluno para além de uma abordagem meramente motora, biológica ou turística (TORRES SANTOMÉ, 1998), como é comum acontecer com os temas da cultura popular brasileira. Abordando assim, os códigos e linguagens cinéticos existentes na prática corporal, a existência de diferentes estilos dentro da mesma casa noturna de forró; as linhas musicais que emergiram a partir da popularização do forró realizada com grande colaboração de Luiz Gonzaga, tais como suas abordagens romantizadas ou sexualizadas; como são compostos os casais, suas características de gênero mais comuns; alguns dos signos e significados que são compartilhados pelos forrozeiros, e que são campos de luta e legitimação de conhecimento, assim como o próprio nome "forró"; a diversidade cultural e a hibridização de seus sujeitos; algumas das forças que regulam os sujeitos, tais como a importância da prática da dança para os forrozeiros; os códigos sociais, como roupas que transmitem aos forrozeiros a percepção de que o sujeito conhece ou não o espaço; os saberes existentes no

FU, e qual é o conhecimento mais notório, entre outros aspectos substantivos e epistemológicos.

Componentes dá prática corporal que criam fronteiras, que fazem com que os sujeitos da prática se reconheçam e se diferenciem. As lutas e negociações existentes que buscam legitimação, seja ela por hegemonia cinética, dos movimentos da dança, ou seja, de forma epistemológica, quando existe uma intenção de legitimar seu conhecimento em torno do significante “furró”. Códigos que fazem com que os praticantes se diferenciem em relação a alguns estilos existentes e a possibilidade de produção de mais estilos. Também a influência que a cultura tem no posicionamento do indivíduo, em relação a seu conhecimento conceitual sobre os aspectos do mundo, em outras palavras os aspectos substantivos e epistemológicos (HALL, 2007).

Desta forma, constatamos que o FU da região pesquisada, produz de forma única sua própria relação de signos e significados, constrói fronteiras, reúne e produz os sujeitos pós-modernos hibridizados, constrói representações, tem seu saber mais notório no conhecimento da “dança”, sobretudo de forma prática, utiliza dos códigos e linguagens para construir o conhecimento de forma compartilhada, sofre influência da globalização e está na identidade de seus participantes.

Os pontos observados não são únicos, absolutos, verdadeiros ou inquestionáveis. Eles valem apenas para o FU da casa noturna pesquisada. Entretanto, são pontos de instabilidade, de conflitos e negociações que podem ser observados em outros trabalhos ou outras práticas. São intersecções que podem se aproximar ou distanciar-se das práticas em outros espaços de FU. Pontos que podem ser comparados, desta forma, colaborando também com a visão de diferenças locais, estaduais e internacionais do FU, pois, o FU figura em alguns países da Europa como Portugal, Alemanha, Inglaterra, França, Holanda, Irlanda, etc. locais onde brasileiros foram ministrar aulas de FU e hoje, participam ou realizam diversos festivais de furró.

O subtítulo encontrado no item resultado/discussão “Está no Sangue e no Suor” ironiza, ataca os discursos que circulam dentro do espaço forrozeiro. Este discurso é usado tanto para unir grupos quanto para se distanciar, algumas vezes de forma intolerante, inferiorizando o “Outro”. Muitas vezes ele é usado com a conotação de uma raça pura, uma essência forrozeira. Não existe sangue ou suor forrozeiro! Sangue e suor são componentes

fisiológicos, assim como não existem características futebolísticas, ginásticas, rítmicas, seja para o basquete, para a musculação ou para o samba ou em qualquer outra prática corporal. O que se percebe é que existem fatores mais ou menos densos ou porosos, que favoreçam a fixação ou fragmentação de sentidos dessa ou daquela prática corporal.

Mesmo assim, partindo dessa reflexão, permitimo-nos dizer que ser forrozeiro é maior do que um fator fisiológico. Ser forrozeiro está na identidade, que é produzida discursivamente na cultura. Não está na genética, não é uma condição hereditária, ser forrozeiro é um processo de identificação, uma escolha influenciada em maior ou menor grau para o sujeito.

## 8. REFERÊNCIAS

ALFONSI, D. A. **Para todos os gostos: um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró**. 2008. 145f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BAUMAN, Z. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BRACHT, V. **A Educação Física e aprendizagem social**. Porto Alegre: Magister, 1992.

BUENO, S. F.. Da teoria crítica ao pós-estruturalismo: breves apontamentos para uma possível confrontação entre Adorno e Deleuze. **Educ. rev.**, Curitiba, n. 56, p. 149-161, June 2015. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-40602015000200149&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602015000200149&lng=en&nrm=iso)>. access on 12 Dec. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.39699>.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 1999.

COUTINHO, C. L. R. A estética negra em Salvador (1996–2005). **XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza**, 2009.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo. 1996. 1a ed. 349 p.

FERREIRA, M. G. **O uso de tintas especiais em embalagens para bebidas como estratégia de marketing**. 2013. 32f. Monografia (Especialização em Embalagem e produção) - Departamento Acadêmico de Desenho industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

FLICK, U. **Introdução à Pesquisa Qualitativa**.3ª ed. Porto Alegre: Artmed Editora S.A., 2009.

HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**.Tradução de Aldelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro: Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HARVEY, D. 2009. **Condição pós-moderna**. 18a Ed. São Paulo: Edições Loyola

MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. **Política de cotas raciais, os "olhos da sociedade" e os usos da antropologia: o caso do vestibular da Universidade de Brasília (UnB)**.Horiz. antropol., Porto Alegre , v. 11, n. 23, p. 181-214, June 2005 .

MCLAREN, P. O etnógrafo como um flâneur pós-moderno: reflexividade crítica e o pós-hibridismo como engajamento narrativo. In: MCLAREN, P. **Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio**.Porto Alegre: Artes Médicas, p. 82-116, 2000.

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Verbetes Escola Nova. **Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil**. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<http://www.educabrazil.com.br/escola-nova/>>. Acesso em: 21 de nov. 2017.

MOREIRAA. F.; CANDAU, V. M. Educação escolar e cultura(s): construindo caminhos. **Revista Brasileira de Educação**, n. 23, p. 156-168, maio/ago. 2003.

NEIRA, M. G. e NUNES, M.L.F. **Educação Física, currículo e cultura**. São Paulo: Phorte, 2009 a.

\_\_\_\_\_. **Praticando Estudos Culturais na Educação Física**. São Paulo: Yendis, 2009b.

NUNES, M.L.F. Educação Física na área de códigos e linguagens. In: NEIRA, M. G.; NUNES, M.L.F. (Orgs.). **Educação Física Cultural: escritas sobre a prática**. 1ª ed. Curitiba: CRV, v. 12, p. 51-72 2016.

NUNES, M. L. F. e RÚBIO, K. O(s) currículo(s) da Educação Física e a identidade dos seus sujeitos. **Currículo sem fronteiras, Mangualde, Portugal**, v. 8, n. 2, p. 55-77, jul./dez. 2008.

ROCHA, J. M. T. Forró eletrônico, forró universitário. In: **Festival do Folclore**.40.,2004, Olímpia. Anuário. ano 31, n.34, p.62-71.

SILVA, A. J. DA. Estudo botânico e químico da catuaba (Erythroxylaceae Catuaba do Norte). **Revista Brasileira de Farmacognosia**, v. 14, n. 1, p. 67-77, 2004.

SILVA, T. T. **Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Autêntica. Belo Horizonte: 1997.

\_\_\_\_\_. A poética e a política do currículo como representação. Caxambu: **21ª REUNIÃO ANUAL DA ANPED**, 1998. Disponível em: <<http://smeduquedecaxias.rj.gov.br/nead/Biblioteca/Formação%20Continuada/Curr%C3%ADculo/POÉTICA%20E%20A>>

[%20POLÍTICA%20DO%20CURRÍCULO%20COMO%20REPRESENTAÇÃO.htm>](#).

Acesso em: 15 mai. 2017.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular** – os sons que vêm da rua. Rio de Janeiro. Educação Tinhorão. 1976. 1a ed. 190 p.

TORRES, Santomé J. **Globalização e interdisciplinaridade: o currículo integrado**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

TURA, M. DE L. R. **O olhar que não quer ver: histórias da escola**. Petrópolis: Vozes, 2000.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2000.

WHITE, E. **O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 48, 2001.