



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

VALTER MARTINS VIANA

“O PESSOAL DA DANÇA”:
o aprendizado do forró nas academias de João Pessoa

Orientador: Prof. Dr. Ninno Amorim da Silva

João Pessoa
2024

VALTER MARTINS VIANA

“O PESSOAL DA DANÇA”:
o aprendizado do forró nas academias de João Pessoa

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação do Curso de
Ciências Sociais (Bacharelado), da
Universidade Federal da Paraíba, para
obtenção do grau de bacharel em Ciências
Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Ninno Amorim da Silva

João Pessoa-PB
2024

VALTER MARTINS VIANA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Ciências Sociais
(Bacharelado), da Universidade Federal da
Paraíba, para obtenção do grau de bacharel em
Ciências Sociais.

Aprovada em: 07 de maio de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ninno Amorim da Silva - DCS
(Orientador)

Prof^ª. Dr^a. Luciana de Oliveira Chianca - DCS
(Examinadora)

Prof^ª. Dr^a. Liria de Araújo Moraes - DAC
(Examinadora)

Catálogo na publicação

Seção de Catalogação e Classificação

V614o Viana, Valter Martins.

"O PESSOAL DA DANÇA": o aprendizado do forró nas
academias de João Pessoa / Valter Martins Viana. - João
Pessoa, 2024.

78 f.

Orientação: Ninno Amorim da Silva.

TCC (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Forró. Transformações. Dança. Aprendizado. I.
Amorim da Silva, Ninno. II. Título.

UFPB/

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar meus agradecimentos começando pelo meu orientador Ninno Amorim. Para além deste trabalho, suas orientações ajudaram no meu processo de formação enquanto pesquisador. Gostaria de agradecer a banca examinadora, Líria e Chianca, pela disponibilidade para avaliação deste trabalho. Um agradecimento mais que especial a dona Maria Martins, vulgo dona Neta, minha mãe. Sem dúvidas, se não fosse pela senhora, seu incentivo e “puxões de orelha”, este trabalho não seria possível.

Para continuar, gostaria de agradecer aos meus interlocutores. Os meus professores e colegas das aulas, com certeza me ensinaram muito mais do que passos de dança, sou grato por isso.

Prestar minha gratidão a alguns amigos que me apoiaram durante todo o processo acadêmico. Obrigado Dany e Silvana pelas minhas estadias em sua casa durante minhas viagens de ida e volta da Bahia. Obrigado senhor Antonio Marcos pelo apoio dado durante o início desta trajetória e por ter me convencido a fazer um curso superior. Um agradecimento aos meus amigos João, Toninho e Hygia pela estadia em sua casa, e em especial para o João por me aturar desde o início do curso. Obrigado à Stephanye e Ângela Maria por me socorrerem nos momentos de aperreio. Também agradeço a Alan pelas boas risadas e cafês desestressantes junto à Thainá, grato pelo apoio. E gratidão a Marília pelas boas conversas/fofocas.

Agora reservo um agradecimento à Aninha ou como a chamo, dona Ana. Quando me faltam palavras para expressar, te digo, obrigado por ter aparecido. Sem dúvidas você foi de grande importância nesta reta final.

Peço desculpas se esqueci alguém pela fraqueza na memória. Agora tá na hora de afinar a rabeca, puxar o fole e bater no pandeiro que o forró vai começar.

RESUMO

Este trabalho busca apresentar os processos sociais envolvendo o ensino do forró-dança nos ambientes das academias. Para isto, é apresentado o processo de transformação do forró junto às modificações na dança ao abordar três vertentes deste gênero, o forró “tradicional”, eletrônico e universitário. Com o propósito de demonstrar esse processo, é feita uma revisão bibliográfica do processo histórico do forró no intuito de melhor abordar os fenômenos relacionados a este processo, são apresentadas algumas questões sociais associadas aos valores e tradições presentes no forró junto ao processo de aprendizado em diferentes espaços e grupos sociais envolvendo a prática. Isso leva ao objetivo desta pesquisa que é o processo do ensino do forró-dança nas academias de dança a dois, onde se ensina o estilo de dança universitário. Aqui é descrita a experiência dos professores, a socialização entre as pessoas que frequentam essas aulas, a dinâmica das festas e a experiência do pesquisador. A partir destes pontos, é apresentado como funciona o processo de sociabilidade no ambiente das escolas de dança.

Palavras-chave: Forró. Transformações. Dança. Aprendizado.

ABSTRACT

This work seeks to present the social processes involving the teaching of forró dance in academies. For this purpose, it presents the process of transformation of forró along with the changes in dance by looking at three strands of this genre, “traditional” forró, electronic forró and university forró. In order to demonstrate this process, a bibliographical review is made of the historical process of forró in order to better address the phenomena related to this process, some social matters associated with the values and traditions present in forró are presented along with the learning process in different spaces and social groups involving the practice. This leads to the aim of this research, which is the process of teaching forró-dance in two-person dance academies, where the university dance style is taught. It describes the experience of the teachers, the socialization between the people who attend these classes, the dynamics of the parties and the experience of the researcher. Based on these points, the process of sociability in the dance school environment is presented.

Keywords: Forró. Transformations. Dance. Learning.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. CAPÍTULO 1. O FORRÓ E SUA TRAJETÓRIA: vertente “tradicional”, eletrônico e universitário.....	19
1.1. Tradicional.....	20
1.2. Eletrônico.....	26
1.3. Universitário.....	31
1.4. Amarrando as ideias.....	35
2. CAPÍTULO 2. O FORRÓ-DANÇA.....	37
2.1. O forró-dança: códigos e corporeidade	37
2.2. Aprendizados do forró-dança: <i>intuitivo e sistematizado</i>	46
2.2.1. Tradicional.....	46
2.2.2. Eletrônico.....	48
2.2.3. Universitário.....	49
2.3. Fazendo um fechamento.....	52
3. CAPÍTULO 3. O APRENDIZADO DO FORRÓ-DANÇA NAS ACADEMIAS EM JOÃO PESSOA.....	54
3.1. Os professores de forró nas academias de dança.....	54
3.1.1. Professores de fora do nordeste.....	54
3.1.2. Professores nordestinos.....	55
3.1.3. Duplas de professores e atuação profissional.....	56
3.2. Os aprendizes de forró nas academias.....	60
3.3. As festas de forró nas academias.....	64
3.4. A experiência do pesquisador como aluno de forró nas academias.....	65
4. Considerações finais.....	73
5. Referências.....	76

Introdução

O forró passou por um processo de transformação que resultou em uma diversidade de vertentes musicais, formas de dançar e aprender os passos. Podemos citar o forró “tradicional”¹, eletrônico e universitário como fruto desse processo. O intuito deste trabalho é observar as transformações do forró por meio de uma pesquisa de campo focada no processo de aprendizado do estilo das academias de dança. O forró nas escolas de dança passou por um processo de construção, agregando passos de outras tradições de dança, principalmente da dança de salão (Almeida, 2005 e Pereira, 2011). Em outros contextos, para além das academias de dança a dois, o aprendizado da dança acontece por meio da socialização entre dois indivíduos. Porém, os espaços das academias apresentam uma forma diferente desse processo. Aqui se diferem as técnicas de dança, o modo de aprendizado, o local onde se aprende, as formas de socialização e as motivações que levam as pessoas para esses espaços.

Os passos do forró praticados nas academias passaram por uma padronização. Em sua constituição, foram agregados elementos de outros estilos de dança. O método de aprendizado segue uma forma específica. Diferente do ambiente das festas, no contexto das academias, esse processo apresenta uma série de peculiaridades fruto da dinâmica de ensino-aprendizagem. O professor de dança transmite técnicas, comportamentos e passos próprios desse meio (Pereira, 2011). Dessa forma, o dançarino tem uma construção de conhecimento diferente do que é apresentado em outros locais relacionados à dança.

O forró é uma manifestação cultural que surgiu no nordeste do Brasil, mas que se disseminou para outras regiões do país e para o exterior. Trata-se de um fenômeno que se manifesta com um gênero musical que apresenta vertentes (tradicional, eletrônico e universitário), uma forma de dança a dois abraçada com estilos diferentes e como forma de festa. O forró, enquanto manifestação nordestina, está ligada à tradição e à vivência das pessoas desta região, um elemento cultural de identificação que se manifesta em um contexto próprio de valores e tradição. Entre os nordestinos, a prática do forró se torna mais intensa durante os festejos juninos e seu surgimento está relacionado às classes baixas. No entanto, devido ao processo de popularização, quando praticado em outros espaços geográficos e por outras classes sociais, assume uma outra configuração sociocultural.

A palavra “forró” pode ser utilizada para denominar festa, dança e música. Este termo vem de *forrobodó*, o que pode significar “bagunça, confusão, festa popular, arrasta-pé”, um

¹ O termo “tradicional” no forró é utilizado para se referir a um formato específico de se fazer o forró, a tradição Gonzaguiana. No entanto, antes de Gonzaga e sua popularização promovida por este artista e contemporâneo a ele, a música nordestina hoje conhecida como forró, assumia e assume, uma variedade de formatos em sua musicalidade.

sinônimo para festa no geral (Alfonsi, 2007). Vale salientar que o termo *forrobodó* tem sua origem no continente africano².

A pesquisa realizada para este trabalho tem como objetivo principal estudar os processos de aprendizagem do forró no ambiente das academias de dança em João Pessoa-PB. Para alcançar este propósito, foi necessário conversar com professores e proprietários de academias de dança que ensinam forró, dialogar com os alunos, analisar os processos de socialização no ambiente da academia e mapear os locais onde acontecem festas de forró incentivadas pelas academias. Este último objetivo foi o ponto no qual não pude me aprofundar devido ao tempo limitado que tive para realizar a pesquisa de campo.

Me refiro às pessoas do meu campo, assim como descrito no título deste trabalho como “o pessoal da dança”. Este é o termo utilizado pelas pessoas que não pertencem a este grupo para identificá-los. Os músicos, proprietários de bares e o público das festas, reconhecem este grupo por este termo. Vale salientar também que o forró-dança e seus fenômenos é a ótica de observação deste trabalho. Desta forma, quando me refiro à dança, falo sobre a dança no forró.

A primeira questão que motivou este trabalho está relacionada aos benefícios que a dança pode proporcionar, não só físicos, mas também psicológicos. Além da aceitação da autoimagem corporal e melhora nas relações sociais, esta prática possibilita a socialização, a comunicação, a expressão de sentimentos através do movimento.

A escolha do gênero aconteceu devido ao sentimento de identificação que possa vir a existir entre seus praticantes, pois como o forró teve sua origem no nordeste, é possível identificar elementos de regionalidade (Silveira, 2009) e valorização da prática entre seus dançarinos nordestinos. Também há uma motivação pessoal para a escolha do tema, pois como praticante do forró isto também me gera o sentimento de pertencimento.

Outra motivação foi a possibilidade de aprofundar o conhecimento sobre o tema. A execução dessa pesquisa enriquece o arcabouço de informações sobre o fenômeno e produz mais uma interpretação sobre o forró, algo que pode servir como fonte para outras pesquisas. Para analisar a sociabilidade, utilizo a visão de George Simmel (1970) sobre o fenômeno das relações dentro da metrópole. Dentro desse contexto, o indivíduo tem uma forma de vida condicionada por uma excessividade de estímulos que cobra uma quantidade diferente de consciência. Isso se diverge do contexto das pequenas comunidades com estímulos habituais de menor intensidade.

² Autores como Jack A. Draper III (2014), relacionam a origem ligada ao termo “*For All*” (para todos), vindo de operários ingleses que vieram trabalhar nas ferrovias. No entanto, essa origem é improvável, pois forrobodó estaria ligado à formação da manifestação enquanto festa, tendo uma origem anterior ao que foi afirmado por Draper III e ao início das obras das vias férreas no Brasil.

Na vida urbana, as qualidades individuais são regidas pelo utilitarismo, o que provoca em seus habitantes uma falta de profundidade nas relações interpessoais em seu cotidiano (Simmel, 1970). Com isso, Pereira (2011) afirma que o ambiente das academias de dança proporcionam relações mais profundas e pessoais, algo como nas interações encontradas nas pequenas comunidades.

Outro ponto para interpretação do fenômeno foi o conceito das técnicas corporais de Marcel Mauss (1950). Em sua obra, o autor analisa diferentes formas na execução de funções específicas do corpo, levando em conta a cultura, a geração, a idade e o sexo. Conclui-se que as técnicas do corpo têm diversas variações e especificidades a depender desses elementos. É observado que elas são aprendidas socialmente e incorporadas por meio das regras vigentes na construção do *habitus*, no qual cada indivíduo tem uma relação particular com seu corpo a partir de sua posição social. *Habitus* para Mauss é o processo de incorporação das técnicas corporais a partir da vivência em seu cotidiano por meio da socialização. Dessa forma, é algo que vemos na dança de salão quando observamos suas técnicas, aprendizados e códigos sociais relacionados. Sendo assim, as técnicas corporais são transmitidas através da imitação de um agente “bem-sucedido” naquele contexto, no caso das academias de dança, o(a) professor(a).

Para abordar a construção do comportamento dessas pessoas, utilizo o conceito de processo civilizador, de Norbert Elias (1982). Elias afirma que este processo acontece por meio da incorporação de padrões comportamentais e de conduta. Isto funciona como uma espécie de regulador social que indica o que é ou não permitido fazer. Este processo produz um ser “civilizado”, com o indivíduo controlando seus impulsos conforme as regras de etiquetas sociais. Existe uma pressão da sociedade no sujeito desde o seu nascimento para que se torne “civilizado”, com isso o indivíduo passa a se autorregular para não cometer ações socialmente condenadas, no intuito de manter a harmonia social. Assim, algo que passa de uma regulação externa para uma regulação interna (autorregulação). Na dança das academias isso também acontece, pois o indivíduo interioriza uma conduta ideal do dançarino, caracterizando esse processo.

Produzido na estrutura da sociedade, o forró tem implicações no plano material e imaterial como habilidade humana empregada socialmente. Este gênero e estilo de dança, como elemento da cultura popular, faz parte de um conjunto de símbolos e significados que funciona numa dinâmica de constante transformação (Arantes, 1981). A “cultura” neste trabalho consiste em algo particular entre as sociedades, uma totalidade acumulada de padrões e símbolos que atribuem significado para a experiência humana. Então, nesse sentido, algo que faz sentido dentro de um determinado contexto simbólico como elemento particular em

cada grupo (Geertz, 2022).

Dessa forma, quando me refiro aos conceitos de *habitus* (Mauss, 1950), de processo civilizador (Elias, 1982) e de cultura (Geertz, 2022), falo das formas que os indivíduos se manifestam em um determinado contexto sócio-cultural. Esses conceitos são manifestos neste trabalho para falar das particularidades da ação humana e sua construção social.

Para elucidar a questão das tensões relacionadas ao erotismo na dança, Michel Foucault (1988) descreve como o sexo se torna alvo de repressão através do discurso de poder na sociedade, atribuindo a ele uma relação negativa, reduzindo-o ao regime binário de interdição e renúncia ao próprio ato, afirmando que não é permitido ou até que não exista. Algo que funciona no sentido do biopoder do próprio Foucault (1974-1979). Esse poder se vale de técnicas disciplinares com procedimentos reguladores que se concentram na gestão da vida. Podemos identificar esse processo em instâncias como a escola, a família e o próprio Estado, que exercem essa função de regulador. Para isso existe um controle e regulação em uma “renúncia” de si. Com isso, ações como o toque e o abraço são “demonizadas” socialmente. Nesse sentido, a dança oferece uma forma de interação mais íntima, não interditando a sensibilidade tátil (Falkembach, 2019). Isso acontece, pois a materialidade do corpo é colocada de lado e sua superfície relacionada ao toque é utilizada como comunicador entre os sujeitos, em uma elaboração do saber de si e do outro, sem a aversão ao toque.

Maura Penna (2007) identifica elementos que compõem a regionalidade nordestina. Segundo a autora, a regionalidade se baseia na divisão geográfica, nas práticas em comum, nas experiências do cotidiano, nos elementos simbólicos da cultura e, por fim, na autoatribuição do sujeito, ou seja, no sentimento de pertencimento. Penna utiliza em sua análise elementos simbólicos em uma interpretação a partir da teoria de Pierre Bourdieu. Esses elementos se constituem com a separação “nós” e “eles”, no qual a semelhança constituem o “nós”, enquanto os elementos de particularidade se constituem como diferença, resultando no “eles”. Nesse caso, o nordeste se caracteriza como elemento de representação “nós”, com base na região e na semelhança de práticas relacionadas a vivências e o sul (ou outras regiões) se consiste no “eles”, com base no que é particular e/ou diferente.

De acordo com Silveira (2009), a regionalidade é um elemento fruto de uma construção que começa como reação a processos econômicos e ideológicos no século XIX, frutos da modernização e formação social do Brasil. Esse pensamento se estabelece por volta da década de 1920, encabeçado por Gilberto Freyre, e na década de 1950, com a discussão política aprofundando a articulação do espaço regional junto a uma economia de mercado. O espaço regional aparece em oposição a outra identidade de natureza espacial, no caso do nordeste, em oposição ao sul. Na formação do Estado nacional (século XIX), acontece uma

reorganização econômica com o fim da escravidão. Essa redefinição das forças produtivas e relações sociais resultam em mudanças na base espacial. À vista disso, o desenvolvimento histórico-econômico implicou o desenvolvimento desigual das regiões com grande concentração de capital no Sul do país, isto devido a sua relação bem sucedida com a economia externa. Devido a isto, o processo capitalista periférico brasileiro se desenvolveu ainda mais desigual, com relações e estruturas específicas de classe dentro de um mesmo espaço, separando o país em regiões “atrasadas” e “modernas”. No entanto, o discurso regionalista sugere, como contraponto desse fenômeno, a busca por autovalorização a partir de uma noção física, espacial e subjetiva. Dessa forma, o regionalismo foi uma reação da classe dominante do chamado “Norte” à perda de seu espaço para o Sul (Silveira, 2009).

Assim como descrito por Marilena Chauí (2007) a respeito da construção dos símbolos de nacionalidade, o que aconteceu no regionalismo foi uma elaboração mítica do espaço nordestino a fim de criar uma unidade. Neste caso, a criação de um sertão mítico, tem como base uma ideologia integralista, com o mito fundador como caráter central uma noção de história teológica ou providencialista que molda toda a noção de origem.

Ao focar no forró, é possível encontrar elementos da regionalidade devido a sua origem nordestina. O que nos leva a uma questão abordada pela obra de Norbert Elias, “Os Estabelecidos e os Outsiders” (2000). Os elementos que caracterizam a diferença entre grupos (estabelecidos e outsiders), são construídos para manutenção do poder de um grupo social sobre o outro. Esse processo acontece com uma população estabelecida que associa a outro grupo características de inferioridade moral vinculadas a particularidades físicas ou culturais. Ao mesmo tempo, por conta da falsa associação entre virtude e suas características físicas, o grupo estabelecido é reafirmado em uma posição de superioridade e legitimidade. Este elemento resulta na separação social que pode acontecer de forma territorial, como visto com os grupos praticantes de um determinado gênero de forró.

Durante a pesquisa, também utilizei uma visão sobre os aspectos ritualísticos do ambiente pesquisado. Para essa ótica, será utilizado a obra de Van Gennep (1909), “Os Ritos de Passagem”, no qual o ritual se caracteriza como elemento que marcam etapas de um ciclo ou estado da vida. O autor afirma que os estágios da vida em sociedade consistiriam em uma dialética de ritos e cerimônias, repetição e inauguração. Esses estágios marcados por etapas de separação (com estrutura ou aspecto de um determinado período da vida a ser superado), margem (período de preparação, aprendizagem, suspensão e transição visando um novo estágio da vida social) e agregação, no qual o indivíduo é agregado de fato a uma nova ordem ou *status* da comunidade.

Dentro dessa mesma linha de interpretação sobre os rituais, o conceito de

“Liminaridade” utilizado por Victor Turner, em “O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura” (1974), será utilizado. A liminaridade (elemento correspondente ao período de margem de Van Gennep) é um período de ambiguidade do sujeito, uma transição social e cultural. Este período marca uma determinada condição, lugar ou *status* para outra. Nessa condição, o sujeito não possui uma posição determinada, geralmente se encontrando em um estado de passividade e subserviência. Pode-se comparar essa condição ao neófito, um sujeito sem *status*. Nesse período, lhe é passado novos elementos culturais correspondentes a seu futuro papel na sociedade. Sugiro que se encontram nessas condições de liminaridade formando *communitas*, ou seja, uma comunidade de pessoas que estão em processo de transição dentro de um determinado contexto de aprendizagem de determinados códigos.

A respeito da construção de papéis de masculinidade e feminilidade no forró utilizo a teoria de Le Breton (2007). O conceito de corporeidade na dança aqui é visto como algo construído simbolicamente a partir da interação com outros indivíduos na sociedade (Le Breton, 2007) e, nesse sentido, essa relação produz elementos e qualidades em relação ao corpo. Além disso, aspectos morfológicos seriam fruto da experiência humana na sociedade (a construção do masculino e do feminino seria um exemplo desse processo), fazendo com que as pessoas produzissem comportamentos específicos³.

Para a execução da pesquisa, a construção dos dados partiu da observação em um contato direto e prolongado com as pessoas presentes no processo de ensino-aprendizagem do forró-dança. Para isso, participei das aulas de dança e compartilhei da experiência de aprendizado junto a outros alunos. Assim, meu próprio processo de aprendizagem, junto a observação, se tornou base para a construção e interpretação das informações. O meu “olhar”, como descrito por Cardoso de Oliveira (1996), foi sensibilizado pela teoria existente sobre o fenômeno na construção de uma visão antropológica.

O interesse pelo tema surge por meio de um projeto de extensão conduzido pelo Observatório de Políticas Culturais na (ObservaCult/UFPB), do qual participei na equipe executora. O contato com textos e problemáticas ligadas à cultura popular, à dança e ao próprio forró foram relevantes para a escolha do tema do Trabalho de Conclusão de Curso. Em função disso, a pesquisa foi realizada na cidade de João Pessoa-PB.

No que concerne à metodologia, consiste na investigação com base etnográfica e uma análise antropológica. A imersão no campo me fez ter contato direto, prolongado com os interlocutores junto a um compartilhamento de experiências dentro da organização social, econômica e política do espaço pesquisado. Nesse processo, a construção dos dados

³ É importante salientar que essa percepção acontece no mesmo sentido do processo civilizador (Elias, 1939) e das técnicas do corpo (Mauss, 1950), no sentido que é socialmente construído.

aconteceu a partir das observações e das minhas próprias experiências em uma abordagem prática e metodológica (observação participante). Como o foco da pesquisa é o forró nas academias de dança, a minha vivência como aluno contribuiu na produção dos dados, confrontando teoria e realidade na experiência da pesquisa. De acordo com Peirano (2014), o refinamento da disciplina não acontece apenas na abstração, mas confrontando teoria e realidade da pesquisa de campo. A teoria confronta novos dados e a pesquisa de campo se configura como uma bricolagem intelectual. Dessa forma, teoria e método se mesclam nas etapas da pesquisa acontecendo simultaneamente.

Segundo Cardoso de Oliveira (1996), é possível separar a produção do conhecimento antropológico em três elementos principais: Olhar, Ouvir e Escrever. Olhar e Ouvir estão relacionados ao processo de pesquisa de campo, com o estudioso vivenciando o campo sensibilizado pela teoria. É na observação e nas conversas com seus interlocutores que se constrói os dados de determinado fenômeno, um processo de “estar lá”, como afirmado por Geertz (2005). O processo de escrita, o “estar aqui”, está relacionado, não apenas a colocar no papel a experiência do pesquisador, mas também é um processo criativo. De acordo com Cardoso de Oliveira,

os atos de olhar e de ouvir são, a rigor, funções de um gênero de observação muito peculiar (i.e., peculiar à antropologia), por meio da qual o pesquisador busca interpretar (melhor dizendo: compreender) a sociedade e a cultura do Outro "de dentro", em sua verdadeira interioridade (Cardoso de Oliveira, 1996).

Fica claro que a pesquisa de campo é uma experiência corpórea. A observação de um determinado fenômeno ou grupo social envolvido não acontece apenas em uma observação distanciada, mas com a vivência física e experimentação sensorial do pesquisador. Dessa forma, minha experiência como aluno de dança foi de grande importância para construção dos dados.

Para entender essa forma de ensino-aprendizagem da dança das escolas, na execução do trabalho, frequentei o ambiente das academias como aluno, conversei com professores e alunos e observei o processo de socialização nas academias. Por essa razão, esses elementos foram a base para construção do conhecimento etnográfico sobre o campo. A escolha por esse tipo de abordagem implica a busca da produção científica a partir da experiência do estudioso em campo. Como afirma Brandão,

O trabalho de campo, a pesquisa antropológica, para mim, é uma vivência, ou seja, é um estabelecimento de uma relação produtora de conhecimento, que diferentes categorias de pessoas fazem, realizam, por exemplo, antropólogo, educador e pessoas moradoras de uma comunidade rural, lavradores, mulheres de lavradores, pequenos artesãos, professoras das escolas e assim por diante (Brandão, 2007, p. 12).

Utilizei como base a *observação participante* para construção de dados. Dessa forma,

foi necessário compreender que o comportamento humano acontece por meio de ação simbólica, uma vez que as ações humanas se manifestam numa “hierarquia estratificada de estruturas e significados” (Geertz, 1989, p.17). Com isso, a ação tem um significado a partir de um contexto, uma estrutura de códigos socialmente estabelecidos. Para além da observação, o “olhar”, como descrito por Cardoso de Oliveira (1996), as conversas (“ouvir”) se constituem em outras formas de acesso ao horizonte de significados dos participantes da pesquisa (Geertz, 1998).

Enquanto pesquisador, busquei ter em mente que ao entrar em campo me tornei agente ativo e minhas ações também terão repercussão naquele meio. Dessa forma, tive que me ater aos diálogos e comportamentos durante o processo de atuação para não comprometer a pesquisa.

As ações dos indivíduos acontecem dentro de códigos sociais pré-estabelecidos culturalmente, elemento que faz sentido de maneira particular em determinada situação ou meio social, como descrito por Geertz, em “Uma Descrição Densa: Uma Teoria Interpretativa das Culturas” (1973). Sendo assim, o comportamento humano acontece de forma simbólica dentro de uma estrutura de significados. Com isso, é necessária atenção a essas estruturas para uma melhor compreensão das ações dos participantes.

Como um dos instrumentos de registro para observações, utilizei o diário de campo. Nele tomei notas de minhas observações, impressões e diálogos. A descrição foi feita de forma interpretativa, visando o fluxo do discurso social, para salvar o que foi dito (Geertz, 1973).

No decorrer da pesquisa, elementos como as relações sociais e econômicas entre as pessoas foram levadas em conta para direcionar uma melhor forma de atuação (Brandão, 2007). Para compreender essas relações dentro do campo, passei por um período de “contaminação”, na busca por estabelecer uma relação de confiança antes da utilização de qualquer método de pesquisa. Assim que tive um melhor entendimento de como acontecem as relações sociais, escolhi a melhor forma de atuar, evitando o choque de invadir o mundo dessas pessoas com uma atitude de pesquisador logo em um primeiro momento.

A escolha dos candidatos para entrevistas aconteceu por meio de critérios qualitativos de conveniência, com base nas observações em campo. Devido ao caráter etnográfico, essas entrevistas funcionaram no sentido de conversas aprofundadas, com o objetivo de complementar ou melhorar o entendimento dos elementos observados (Beaud e Weber, 2014). Essas conversas pretenderam ter um caráter informal. Também é aconselhável ter certo nível de informações sobre o participante, além de se atentar ao seu vocabulário para que o diálogo aconteça de forma mais agradável. Durante a conversa, busquei me colocar na condição de

aprendiz, dando ênfase ao que lhe foi dito.

Utilizo o termo de “conversa” para me referir aos diálogos e entrevistas feitas em campo. Os diálogos foram registrados em caderno de campo e as entrevistas foram gravadas em áudio. As conversas realizadas aconteceram com a motivação de contemplar o que foi observado, tendo como base categorias e implicações percebidas no ambiente da pesquisa. As conversas aconteceram de forma aprofundada e a escolha dos interlocutores se deu com base em critérios qualitativos de conveniência (Beaud e Weber, 2014). Foi com essa concepção entre “olhar” e “ouvir” que busquei transformar a experiência vivida em relato etnográfico (Peirano, 2014).

Os aspectos éticos foram respeitados com a finalidade de manter a transparência. Nessa perspectiva, todos os participantes deverão estar cientes da pesquisa e seus procedimentos. Os colaboradores da pesquisa tem o seu direito à confidencialidade, consentimento livre e esclarecido, respeito aos valores culturais, religiosos, sociais, hábitos, costumes e aos direitos humanos entre outros procedimentos conforme a RESOLUÇÃO Nº 510, DE 07 DE ABRIL DE 2016, devidamente respeitados. No intuito de resguardar a identidade dos colaboradores desta pesquisa, utilizo nomes fictícios retirados de músicas de forró.

No primeiro capítulo, falo sobre os processos de transformação do gênero, abordando o forró “tradicional”, o eletrônico e o universitário. Na vertente “tradicional” seu processo acontece com a popularização através do rádio, no qual a musicalidade nordestina é disseminada. Nesse período são formuladas as primeiras nomenclaturas (na indústria fonográfica) a respeito desse gênero musical. O forró eletrônico surge como fenômeno resultante da influência da indústria cultural ligada aos meios de comunicação de massa, também em rádio. No entanto, sua popularização no meio fonográfico acontece no nordeste, diferente do gênero tradicional que sua popularização se dá nas rádios difusoras do sudeste do país. Por último, o fenômeno do forró universitário acontece no sudeste do país, esta vertente está relacionada à classe média sudestina, uma forma de praticar o forró com uma expressividade de costumes e tradições diferentes do nordeste.

Para melhor abordar essas questões, faço uma revisão bibliográfica sobre o forró ao abordar seu processo histórico e de transformação. Faço isso para explicar como surge o estilo de dança do forró universitário, foco desta pesquisa.

No segundo capítulo, apresento os conceitos relacionados ao aprendizado da dança. Em vista disso, elementos ligados à construção da corporeidade, formação do *habitus*, processo civilizador apresentado nas formas de dança envolvendo o forró serão apresentados. Nesta parte mostro as formas de aprendizado do forró-dança e suas variações que se

relacionam a cada gênero no contexto da festa. Com isso, faço uma separação entre as formas *intuitivas* e *sistematizadas* de aprendizado, no intuito de chegar a minha experiência de campo que é o aprendizado da dança nas academias.

No terceiro capítulo é apresentado o processo de ensino-aprendizagem nas academias de dança. Aqui estão descritas as percepções do campo, as experiências dos professores, a experiência dos alunos, o contexto das festas e a minha experiência como dançarino e as interpretações das narrativas apresentadas pelos interlocutores.

1. Cap. 1 – O forró e sua trajetória: vertente “tradicional”, eletrônico e universitário

Neste capítulo abordarei três possibilidades de observar o fenômeno do forró como festa e gênero musical e suas relações com a dança. No primeiro tópico abordarei o forró “tradicional”, no segundo, a vertente eletrônico/moderno e no terceiro o forró universitário. Junto a isto, também está apresentado como as diferentes vertentes do gênero se relacionam com um estilo de dança particular. É importante frisar que a metodologia aplicada neste capítulo consiste em uma revisão bibliográfica, com o foco de apresentar o processo histórico do forró e suas transformações.

Durante toda a trajetória histórica do forró, este gênero passou por transformações. Devido à migração, processo de urbanização, influência da indústria fonográfica, o gênero se disseminou e se modificou a partir de outros grupos sociais. Em seu início, o forró era produzido pelas pessoas de classe baixa nordestina, como elemento cultural relacionado diretamente às práticas e vivências dessas pessoas, algo que acontecia de forma espontânea. Ao se popularizar e se ligar a outros grupos e classes sociais, as práticas envolvendo o gênero também se transformavam. Modificações no campo da música, sociabilidade e na dança acontecem, o que resulta na variedade de vertentes e estilos de dança que existem até o momento desta pesquisa.

O presente capítulo apresenta a trajetória e o processo de formação das vertentes⁴ do forró “tradicional”, eletrônico e universitário. A formação do forró tradicional acontece como música midiática na década de 1940 através de Luiz Gonzaga, a música nordestina ganha espaço em outras regiões do país graças ao rádio e a migração de nordestinos. A vertente do forró eletrônico surgiu por volta dos anos de 1990 com a banda Mastruz com Leite, empresariada por Manoel Gurgel. Este forró buscou se modernizar em relação ao seu antecessor “tradicional”, incorporando elementos musicais do que era popular na época. Na busca por uma nova estrutura de palco, a vertente eletrônica incorporou letras romantizadas e sensualidade na *performance* de seus dançarinos. Sob um discurso de que “não se toca mais forró no nordeste”, o forró universitário surge entre os anos de 1980 e 1990. Seu público consiste em jovens universitários que, na busca por praticarem as festas de forró em Itaúnas-ES ligadas ao movimento *roots*, desenvolvem essa vertente. É importante pensar que, ao mesmo tempo em que ocorrem transformações no campo musical, a dança passa por modificações em paralelo a esse fenômeno.

⁴ Vale salientar que ao me referir ao forró enquanto manifestação musical como um todo (envolvendo forró tradicional, eletrônico e universitário) utilizarei o termo “gênero musical”. Para me referir às suas variações de forma particular as chamarei de vertentes.

2.1. Forró “tradicional”

Grosso modo, o forró representa um conjunto de músicas nordestinas fruto de uma conjuntura histórica (Costa, 2012). É possível classificar a vertente do forró “tradicional” como um gênero musical “guarda-chuva” que engloba subgêneros como xaxado, baião, xote, entre outros. A vertente do forró “tradicional” tem uma inspiração artística no nordeste brasileiro. Durante a década de 1940, o forró se popularizou, e passou a ser consumido em outras regiões do país (como no sul e sudeste). Mesmo sofrendo discriminação, o gênero musical consegue se adaptar a contextos sociais distintos, indo parar no gosto de classes sociais mais abastadas. Segundo Santos (2016), o forró carrega uma grande semelhança com a Milonga (gênero musical típico da Argentina e do Uruguai), tanto em sua popularização, quanto em suas origens e processo de formação. Na musicalidade podemos encontrar instrumentos percussivos de origem afro, como a zabumba⁵, por exemplo. A dança também é outro elemento que marca essa herança em comum. Os movimentos sensuais, posicionamento dos quadris, pernas levemente curvadas e entrelaçadas e o abraço são características de origem africana (Santos, 2016). Sua similaridade também se deve à migração italiana, que contribuiu para essa formação com a incorporação dos instrumentos de fole.

Devido à migração de nordestinos para o sudeste e, com eles, elementos de sua vivência e costumes, a popularização de sua música aconteceu com a expansão dos meios de comunicação de massa, na chamada “era de ouro do rádio”, que se iniciou nos anos 1930. Nesse contexto, as radiodifusoras se tornam um importante meio para a circulação de informação e da divulgação musical, além da grande influência cultural. Tendo como origem a região sudeste do país como fonte da indústria fonográfica, junto à imigração de nordestinos e seus artistas em busca de visibilidade, grande parte da trajetória do forró aconteceu nesta região (Silva, 2022).

Dentro dessa trajetória da indústria fonográfica, o forró passou por altos e baixos em relação a sua popularidade. Isso como resultado da concorrência com outros movimentos e novidades musicais ligadas ao processo de urbanização. O gênero teve como grande disseminador o artista Luiz Gonzaga, que começou sua produção musical na década de 1940. Não só como aquele que popularizou a música nordestina, o músico foi responsável por consagrar um formato de se tocar o gênero, atualmente conhecido como tradição gonzaguiana.

No livro “Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga” de Dominique Dreyfus (1996), a

⁵ Na etnomusicologia, o instrumento é chamado de “o zabumba” por se tratar de um tambor. No entanto, utilizarei “a zabumba” pois é o termo utilizado pelos interlocutores da minha pesquisa.

autora relata a vida, a carreira e a trajetória de Gonzaga, desde sua infância até sua ascensão nas rádios do Rio de Janeiro. A relação do artista com a música popular começa em Exu-PE, região da Serra do Araripe, durante sua infância. Sua grande influência era seu pai Januário, sanfoneiro de oito baixos que tocava músicas tradicionais dessa região. Vale salientar que essas músicas eram cantadas e interpretadas no âmbito do conhecimento popular e da tradição. Elas se faziam presentes nas festas e comemorações como as festas juninas, batizados, casamentos, etc., assim como bandas de pífano e o canto das rezadeiras. O São João representa uma dessas festas sagradas que o forró faz parte.

De acordo com Chianca (2007), o São João é uma representação de festa laica e, ao mesmo tempo, popular. Mesmo com influência da igreja católica (e o poder de coerção ligado ao Estado no período da colonização, século XVI), houve uma ressignificação dessa tradição eclesiástica pela população local, resultando em uma manifestação característica da região nordestina. Os festejos envolvendo essa prática se iniciam no dia 13 de junho, dia de Santo Antônio, indo até o dia 29. Porém, o São João é comemorado nos dias 23, véspera e 24 dia da data comemorativa. Nessa prática se estabelece uma relação entre festa, música e dança na qual o forró se estabelece como um dos elementos simbólicos representantes. A autora afirma que

O São João é uma festa coletiva na qual uma comunidade estreita sua identidade através de símbolos e práticas que reafirmam este pertencimento. A dimensão e a extensão da rede social é o que garante o sucesso da festa. Esse aspecto grupal e identitário é o elemento que permite que essa festa seja considerada por muitos migrantes residentes nas grandes cidades como a ocasião para um retorno às suas localidades de origem, a tal ponto que quando se aproxima o São João “alguns trabalhadores preferem se demitir a ter recusados alguns dias de férias”(Chianca, 2007, p. 51).

A prática do forró está intimamente relacionada a essa manifestação e a outros festejos como algo cotidiano do nordeste. Junto esta manifestação, se fazia presente o canto dos vaqueiros e seresteiros, o dedilhado da viola (elemento importante para criação do baião como gênero musical) e os sons do cotidiano e da natureza que constroem a musicalidade sertaneja na qual Gonzaga foi criado. Essa musicalidade era e é produzida com uma grande variedade de instrumentos. No período em que se passa a infância do músico, instrumentos como o fole de oito baixos (também conhecido como pé de bode) viola, rabeca, pandeiro entre outros, embalavam a música nordestina. O ingresso de Gonzaga, assim como muitos nordestinos no mundo da música, acontece por meio da família em maior ou menor grau.

Vale salientar que na época da infância de Gonzaga, antes do forró se popularizar em outras regiões do país, eram os oito baixos e suas variações como instrumentos de fole. A sanfona só foi se tornar um personagem importante no nordeste a partir dos anos de 1950 (Vieira, 2006).

Gonzaga, assim como seu pai Januário, tinha a musicalidade como uma forma de ganhar a vida no sertão, uma atividade que se mesclava com o trabalho duro do roçado. A música no contexto de vivência de Gonzaga foi algo familiar passado de pai para filho. Como afirmado por Vieira (2006), isso acontece com muitos músicos na região nordestina. Neste contexto, a musicalidade é incorporada a partir do seu meio social. Como algo familiar passado por gerações, prestando atenção em músicos que vivem no mesmo espaço ou por meio de aulas (elemento mais raro), o conhecimento em relação a música é transmitido por meio do cotidiano e tradições dessas pessoas (Vieira, 2006). Não só a música, mas a dança também seguem esse mesmo caminho.

Ainda de acordo com o que foi descrito por Dreyfus (1996), o forró estava mais para um sinônimo de festa do que para denominar um gênero musical, como algo ligado à vida do nordestino, em uma perspectiva ritualística da festa (Gennep, 2001) envolvendo música, festa e dança. A dança no forró é um elemento bastante característico desse gênero, algo que se caracteriza como uma marca, elemento simbólico de identificação dessa prática. É possível afirmar que a dança aqui, se desenvolve e expressa em seus passos uma corporeidade própria das pessoas no espaço nordestino, o “dois pra lá, dois pra cá”.

Desde cedo Gonzaga ajudava na vida material de sua família através da música tocando fole em festas da região (Dreyfus, 1996). Indo morar no Rio de Janeiro, onde começa sua carreira, Gonzaga entra em contato com outros estilos de músicas como o samba, o bolero e o tango, os estudando e tocando para ganhar a vida. No entanto, foi na valorização de sua cultura musical que ele se consagrou como músico.

Ao ser desafiado por jovens estudantes do Crato-CE, para tocar uma música de sua região, o artista compôs “Vira e Mexe”. É com essa composição (instrumental) que Gonzaga começa a ser notado, ganhando um concurso de calouros da rádio Tupi e, posteriormente, contratado por diversas emissoras (Marcelo e Rodrigues, 2012). Este artista foi responsável pela “criação” de gêneros dentro do forró como o “xamego”, “balanceio” e o “baião”. Na interpretação de suas músicas ele usa uma variedade de instrumentos de combinações (tendo usado orquestra, violinos, guitarra e outros mais) até chegar no formato que se popularizou. Na busca por simplicidade, três instrumentos foram adotados pelo músico em suas apresentações. Eles foram a zabumba, o triângulo e a sanfona. Esse formato ganha espaço e se configura em uma forte tradição dentro do gênero.

Vale salientar que o baião “surge” com Gonzaga a partir da tradição regional, pois o ritmo desse gênero existia no toque da viola dos sertanejos. Baião viária de baiano, um ritmo (nota pedal) “preguiçoso” que remeteria a esse sujeito. O “preguiçoso” aqui se refere ao estereótipo de que quem nasce ou vive na Bahia, é uma pessoa preguiçosa. Maia e

Nascimento (2017) trazem em seu texto a seguinte afirmação:

(...) Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola (...) o que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava: ‘Dá um baião aí...’ Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria. É aquilo que o cantador faz, quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração (Maia e Nascimento, 2017 *apud* Tinhorão, 1991, p. 221).

Diferente do que era afirmado por Gonzaga, que se denomina como seu criador, o baião é um gênero e estilo de dança que existe desde o século XIX. Na gravação feita por Quatro Ases e Um Coringa (1946), no qual gonzaga era sanfoneiro, é afirmado que

O “baião” é uma aproveitamento da espartana linha melódica do cantador de viola, em compasso mais ritmado, com traços do coco e do maracatu. Grosso modo, o baião foi a nossa primeira música de laboratório. Ou seja (“Eu vou mostrar pra vocês / Como se dança um baião”) explica a motivação de inventar uma moda musical (Marcelo e Rodrigues, 2012).

É importante afirmar que o processo de construção do gênero, nesse contexto, acontece através da captura de elementos da cultura popular, mobilizados por Gonzaga. Assim como a sua dança que reflete a corporeidade das pessoas que vivem no espaço nordestino. O baião para além de música, também representa um estilo de dança. Na segunda metade do século XX, nas capitais do sudeste surgem casas de dança que reúnem nordestinos. Após o primeiro grande sucesso de Gonzaga como compositor, “Baião” (1946), esse estilo de dança se tornou moda (Matos, 2007). Essa configuração, como música e dança do baião, está intimamente relacionada ao processo de urbanização do ritmo e surgimento das casas de bailes chamadas de “forró” (Matos, 2007). Com isso, tanto a música quanto a dança nordestina se articularam com novas estruturas e instâncias culturais.

Ainda de acordo com Dreyfus (1996), o músico teve muitos parceiros letristas, pois considerava não ter muito talento para essa função. No entanto, três nomes tiveram maior relevância, Humberto Teixeira, Zé Dantas e Zé Marcolino, que deram letra às músicas do artista, ajudando o sanfoneiro a disseminar a musicalidade de sua região para outras partes do país, colocando-a no campo da MPB.

A música produzida por Gonzaga era incentivada tanto pelo Estado quanto pelos intelectuais da época. As produções do artista estavam alinhadas a uma colossal construção política e sociocultural que combinava com o nacionalismo e a modernidade cosmopolita (Santos, 2012). Suas letras estavam alinhadas com o projeto de construção da identidade nacional e o regionalismo nordestino (Silveira, 2009).

É perceptível que existiam alguns temas centrais na obra deste artista. Elementos como: a crueldade da seca representada por músicas como “Asa Branca”, a proteção divina com vista em “A Volta da Asa Branca”, a relação entre homem e natureza é representada pela

canção “Baião da Garoa e Asa Branca” e o desejo de retorno ao sertão e o contraste entre nordeste e sudeste do país que pode ser identificado em “No Meu Pé de Serra”, são temáticas centrais para produção de Gonzaga (Costa, 2012).

Outro elemento presente no forró “tradicional” é o erotismo, com referências ao sexo sempre voltadas para o humor. Dentro dessa relação entre o forró e a sexualidade, a vertente pé de serra/tradicional é sempre identificada pela longevidade e “tradição”, sendo preferido pela intelectualidade nordestina (Trotta, 2009). Dentro desse contexto, a dança se torna um caminho para a paquera. A respeito do apelo erótico, Luciana Chianca afirma que

Basta lembrar que a insinuação sexual já está presente há décadas na nossa música: nos primórdios foi o próprio L. Gonzaga, que empregava trocadilhos e insinuações para falar da mesma coisa. Assim todo mundo ‘fungou a Carolina’ e dançou ‘cossaco fora’. Algumas décadas depois, num registro diferente – o do duplo sentido –, Genival Lacerda ficou de olho ‘na butique dela’, e animou milhares de forrós [...] Passaram os anos e a linguagem sexual foi se explicitando. De ‘tchan em tchan’, chegamos na calcinha (Costa, 2012 *apud* Tribuna Do Norte, 30. jul. 2004).

O forró remete à sexualidade por meio do aspecto visual, sonoro e nas letras das músicas (é possível trazer o elemento do toque para essa discussão). Música e sexualidade são duas temáticas que lidam com o prazer e a questão temporal. A experiência musical lida em menor ou maior grau com a sexualidade, com estrutura mercantil, como elemento que marca essa relação. É possível identificar três elementos a respeito desse fenômeno. A primeira é o som das músicas com apelo à dança voltada para corporificação e erotismo. A segunda diz respeito ao sentido linguístico da canção popular em uma significação entre letra e melodia. Isso pode se manifestar em uma aproximação ou afastamento da sensualidade. A terceira é o caráter visual, ambiente comunicacional da música. Todo esse conjunto funciona em uma erotização entre corpo, música e sexo (Trotta, 2009).

A ideia de “tradicional” no forró é relacionada na atualidade a uma determinada forma de se produzir o gênero, a tradição gonzaguiana (sanfona, zabumba e triângulo). Para muitos essa é a forma “correta” de se produzir o forró, porém isso remete a uma pureza musical e cultural que nunca existiu. Gonzaga popularizou um estilo musical com repertório que inclui xote, marchinhas juninas, baião, mazurca entre outros (Vieira, 2006).

Como manifestação musical, o “forró”⁶ existia antes de Gonzaga. No entanto, ele era produzido e reproduzido no meio popular. A ideia de Gonzaga como o criador do gênero é um equívoco, pois sua contribuição se dá no meio fonográfico como aquele que o disseminou. A musicalidade nordestina é anterior ao que foi consagrado pelo músico, sendo produzido de formas variadas em conjuntos diversos de instrumentos. Santos (2019) afirma que o

⁶ Essa nomenclatura, “forró”, para se referir ao gênero foi algo que aconteceu depois do processo de popularização na indústria fonográfica. Antes disso, esse termo era usado para festas populares assim como arrasta-pé.

tradicional representaria o forró pé de serra, não de uma forma geral. Essa vertente teria se constituído durante o século XIX, no interior de Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Sul do Ceará e Rio Grande do Norte.

O forró teve outros nomes de relevância para sua disseminação. Artistas ou grupos como Jackson do Pandeiro, Sivuca, Gordurinha, João Silva, Anastácia, Edson Duarte, Trio Juazeiro, Carmélia Alves, Trio Nordestino, Hermelinda e Trio Mossoró, Sebastião do Rojão, Clemilda Ferreira, Ary Lobo, Jacinto Silva, Zito Borborema, Dominginhos, Marinês, Os Três do Nordeste, Marivalda, Messias Holanda, Mestre Zinho fizeram parte desse processo, sendo contemporâneos a Gonzaga (Silva, 2022). Muitos desses artistas eram imigrantes nordestinos que buscavam uma melhor condição de vida.

Outra figura proeminente contemporânea a Gonzaga que gostaria de destacar aqui foi o músico Jackson do Pandeiro. José Gomes Filho, Jackson, nascido em Lagoa Grande-PB, foi um grande intérprete da música nordestina. Diferente de Gonzaga, este artista canta o ambiente urbano e da malandragem, trazendo para o forró a influência do coco, do rojão e do samba em alguma medida. É com Jackson que primeiro aparece o tema da briga no forró. Foi também através desse artista que o termo forró passou a ser, para além de sinônimo de festa, o nome do gênero musical (Moura e Vidente, 2001 e Matos, 2007).

Em sua trajetória dentro dos meios de comunicação, o gênero passa por altos e baixos. Na década de 1960, junto ao processo de urbanização, novidades associadas à modernidade como o jazz, bossa nova e jovem guarda tiraram o espaço do forró. Porém, na década seguinte ele ganha notoriedade e reconhecimento de sua influência em uma geração de novos artistas universitários (Dreyfus, 1996). Nomes como Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Amelinha, Belchior, Fagner, Alceu Valença, Zé Ramalho e Chico César reconheceram artistas como Gonzaga e Jackson do Pandeiro como grandes influenciadores da MPB de sua geração (Silva, 2022). Foi através do tropicalismo que entre 1960-70 que a música nordestina volta à moda. O seu principal atrativo para esse retorno é a dança agarrada (Matos, 2007)

Em 1980, o gênero passou por um novo declínio na mídia junto com a perda de grandes nomes como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Nesse período surgiram movimentos de “valorização do forró” e novas formas de se fazê-lo. Junto a isso surgem também novas formas de movimentação na dança, tendo como base o estilo tradicional de dançar, porém agregando elementos de outras tradições como a salsa, a rumba e a lambada.

Na década de 1990 apareceram as vertentes do forró eletrônico no nordeste e o universitário no sudeste. O que era conhecido como forró, se diversificou recebendo outras denominações como: pé-de-serra ou tradicional. Ele teria como base “o estilo de forró cujos arranjos e sonoridades foram elaborados a partir da sanfona, zabumba e triângulo, como

instrumentos principais, além de utilizar narrativas inspiradas nas expressões culturais do nordeste, principalmente” (Silva, 2022).

O forró enquanto festa, música e dança se inicia a partir do contexto sócio-cultural do nordeste. A dança se constitui a partir de uma corporeidade própria das pessoas que vivem nesse território. Com uma movimentação mais “simples” ou “menos elaborada” em relação à dança em outras vertentes, é algo que caracteriza esse estilo de dançar o forró. Todo o processo de popularização do forró não acontece apenas com a música, mas também com a dança.

Com a migração de nordestinos para o sudeste e com eles o forró como uma prática cultural, foi algo que influenciou para o processo de transformação do gênero enquanto música e estilo de dança. Ao se disseminar junto com a música, a dança desse gênero se modifica a partir de elementos envolvendo novos grupos sociais, classes sociais, geração, indústria cultural e a mídia. Isso articula para o forró novas instâncias sociais e culturais.

1.2. Forró eletrônico

Foi em uma forte ligação com a indústria cultural que surgiu a vertente eletrônica. Segundo Adorno (2002), a indústria cultural se utiliza de uma lógica mercantil em relação à produção musical. Devido a isso, a produção musical se torna refém da lógica de mercado, com o material artístico se tornando mercadoria. A disseminação em formato de propaganda assume uma função social de orientar o gosto ou preferências dos consumidores pelos produtores da indústria musical. Junto a isso, acontece um processo que podemos chamar de massificação dos gostos e preferências do público, simplificando a estrutura musical.

No nordeste este fenômeno acontece com o surgimento do forró eletrônico e sua relação com as rádios e agendamentos de shows. Segundo Batista, Paiva e Freitas (2010) às rádios no nordeste se apropriaram do forró. Devido à constante divulgação, essa nova forma do gênero acaba por cair no gosto do público ao se tornar algo comum em seu cotidiano, resultando numa transformação cultural. Esse método foi utilizado por produtores musicais por volta dos anos 1990. O que acontecia era o agendamento de apresentações, o que criava um grande fluxo de eventos, tornando o gênero algo corriqueiro e, aos poucos, um elemento culturalmente significativo. Outras bandas foram surgindo depois disso, fazendo com que o gênero se popularizasse cada vez mais, se expandindo para outros lugares do país. No Ceará, em 1990, surge a banda Mastruz com Leite, que introduziu elementos do pop internacional, coreografias sensuais, casais de cantores, equipamentos de iluminação e amplificação sonora. De acordo com Climério de Oliveira dos Santos (2012), Emanuel Gurgel empresário e

fundador da Mastruz com Leite afirma que

A Mastruz com Leite foi criada para tocar forró e para modernizar o forró. Ninguém tava nem aí pra forró, não tocava mais no rádio [...] e o forró tava atrasado para o momento que a gente tava vivendo, só falava das mesmas coisas, de sertão, de luz de candeeiro, de Padre Cícero, de seca e tal... as coisas do tempo de Gonzaga. Qual o jovem que quer saber disso? E tocava aquelas coisas do mesmo jeito antigo, só usava o trio, não tinha peso nos instrumentos, um som fraquinho, sem iluminação, sem balé [coreografia]. O mundo é outro, cara, e a gente tem que acompanhar. Aí eu comecei a juntar músicos, compositores românticos, para fazer um forró moderno. E tive que dizer isso pra todo mundo pelo rádio, pela TV, tive que mostrar a diferença pra ajudar a vender. Foi só isso mesmo. O resto, todo mundo já sabe (Santos, 2012).

De acordo com Gurgel essa vertente eletrônica surge com o intuito de se “modernizar”. Esse forró tem a predominância dos instrumentos eletrônicos, junto a uma forma de dançar inspirada na lambada. O tema de suas músicas está voltado para o cotidiano, romance e sensualidade. No entanto, o empresário se equivoca ao falar que o forró tradicional falava apenas do sertão. Na obra de Jackson do Pandeiro, contemporâneo de Gonzaga, é representado um nordeste urbano da malandragem que narra o contexto de festas na cidade, brigas e cabarés.

Ainda seguindo esse intuito de modernidade, os *shows* têm um forte apelo em sua aparência, sendo possível perceber uma forte iluminação, efeitos e dançarinos em palco, algo para o consumo visual. Em uma programação eclética para agradar o público, esses eventos começam à noite e perduram pela madrugada. Devido a essas características, seu público é composto por jovens que encontram ali narrativas mais coerentes com suas experiências de vida. É seguida uma estratégia de espetacularização, algo no sentido *show business*, no intuito de atrair os jovens para um ambiente que proporcione socialização rápida, podendo envolver bebidas populares e o contato com outras classes sociais que tenham gosto pelo gênero (Silva, 2022).

A mudança estrutural, na musicalidade e na sociabilidade não são as únicas transformações. A dança ganha mudanças correspondendo a este fenômeno. Esta vertente tem seu estilo de dança conhecido como “forró estilizado”. Essa forma de execução de dançar conta com uma movimentação mais sensual de quadris e giros. O movimento da lambada é o principal influenciador para esse processo de transformação na dança, uma das colagens feitas para tornar a vertente mais atrativa para o público jovem.

Essa espetacularização do forró acontece por meio da produção industrial e distribuição por meio do rádio. No entanto, é necessário afirmar que esse discurso de “não se tocava mais forró no nordeste” se enquadra apenas na indústria fonográfica. Gurgel construiu um formato que inspirou bandas similares, configuração conhecida como “forró eletrônico”,

“estilizado” (Santos, 2012) e, de forma pejorativa na Paraíba, “forró de plástico”. Referente ao processo de produção desta vertente, Silva (2022) afirma que

com a criação da banda Mastruz com Leite e um conjunto de outras bandas semelhantes, implementando o formato do *show business* e a divulgação estratégica com recursos próprios, através de uma gravadora independente e uma rádio de rede via satélite, a Som Zoom Sat, que tocava apenas esse estilo de forró com alcance para todo o nordeste, expandindo-se para o Brasil, formando um público massivo (Silva, 2022. p.186).

Dessa maneira, esse gênero ganha grande visibilidade e popularidade, como algo presente em eventos privados e públicos nas cidades nordestinas. Consequentemente, isso diminuiu o espaço do forró “tradicional”, passando a ser visto como algo ultrapassado, relacionado a gerações passadas (Silva, 2022). O esforço feito pela indústria implementou um gosto pelo gênero eletrônico, revelando a grande influência que ela pode deter no âmbito cultural.

De acordo com Santos (2012), posteriormente ao surgimento da Mastruz com Leite, outras bandas intensificaram a sensualidade apresentada nas apresentações, algo que conquistou o mercado, o que tirou a visibilidade da banda fundada por Gurgel. As bandas da primeira leva, acabam sendo rotuladas como “forro das antigas” por volta de 2015, isso devido ao surgimento do novo “forró moderno” (Aviões do Forró, Calcinha preta, Garota Safada). Desde o seu surgimento, o forró eletrônico se diversifica muito em padrões rítmicos. É possível identificar influências rítmicas gonzaguianas e outras como: pisadinha, swingueira, música brega, sertaneja e funk nesses novos formatos do gênero.

O estilo eletrônico buscou se modernizar a partir daquilo que era popular na época. Ele incorporou elementos do rock junto a letras romantizadas, arranjos musicais que favoreciam instrumentos elétricos (Silva, 2022), uma organização de palco diferenciada contando com dançarinos, figurinos e coreografias. É possível notar que a indústria cultural transforma o gênero em um grande negócio a ser explorado. Essa transformação, relacionada à produção e ao meio comercial, acaba por representar um novo imaginário do homem nordestino moderno. Outro elemento utilizado para prender o público, foi a utilização da sensualidade, algo criticado por muitos, principalmente aqueles que são adeptos do forró tradicional. A música se torna uma dança particular com as coreografias enquanto toda a formação nos palcos vira algo para o consumo visual (Batista, Paiva e Freitas, 2010). Essa influência causa transformações nos passos que já existem na forma tradicional de dançar, em uma incorporação de novas formas de sua execução.

Com a grande massa de imigrantes do nordeste, festas de forró foram organizadas em São Paulo desde a década de 1960. De acordo com Marcelo e Rodrigues, Pedro Sertanejo foi o responsável pela criação da primeira casa de forró em 1961 no bairro de Santo André, São

Paulo, estabelecimento com o intuito de atender especialmente os nordestinos no sudeste. Isso representaria uma forma de amenizar a saudade dos nordestinos de sua terra natal. Esses bailes eram frequentados por trabalhadores. Apesar da boa intenção dessas festas, havia preconceito e desqualificação, imaginando haver nesses locais confusão, bebida e morte. Isso relacionava a imagem do nordestino a essas atribuições. Devido ao surgimento e desenvolvimento da indústria fonográfica, o que atraiu vários artistas nordestinos para esse cenário, fazendo a região compor uma variedade de narrativas referente ao forró (Silva, 2022). Essa massa de imigrantes leva consigo os seus gostos e práticas, e elas se tornaram elemento de diferenciação e separação.

Alfonsi (2007) realiza uma pesquisa com o intuito de evidenciar as particularidades desse fenômeno. Esta autora observa dois estilos de forró (eletrônico e universitário) nos espaços dos bailes, analisando a disputa por significados em relação a sua legitimidade junto a uma hierarquia de poder em relação a classes. Ao comparar esses dois gêneros, é evidenciado uma separação geográfica, modos de dançar, regras de comportamento, a *performance*, os gostos e as músicas. Isso fez com que cada estilo desenvolvesse práticas e características socioespaciais particulares. Em São Paulo, o forró eletrônico se caracteriza em determinado público, ambiente e dança, relacionado a uma classe social subalterna de nordestinos no sudeste. Quando consumido por nordestinos, o gênero se caracteriza como uma prática nordestina, que acontece fora do nordeste. Nos espaços onde este fenômeno ocorre, também se manifestam outras práticas ligadas à cultura nordestina.

O gosto em relação às vertentes de forró pode evidenciar uma hierarquia de poder em relação a classes sociais. O indivíduo que consome a vertente eletrônica passa a ser caracterizado como pertencente a um grupo social (classe subalterna, nordestinos, pobres). Aqui essa vertente se torna um elemento simbólico de separação em relação aos da classe média, os locais onde ocorrem o forró eletrônico/moderno que os nordestinos frequentam, são chamados de forma pejorativa de “risca faca”.

A formação das bandas de forró conta com 4 vocalistas, duas mulheres e dois homens, utilizando-se de arranjos vocais. As mulheres se inspiram nas cantoras de MPB para suas apresentações, enquanto os homens se espelham nos cantores de músicas sertanejas. Não só na musicalidade, mas também em outros elementos notamos uma série de especificidades.

As vocalistas utilizam-se muito do movimento feito a partir do jogar de seus cabelos longos, sinal de sensualidade feminina que pode ser visto tanto na performance das vocalistas e bailarinas quanto nas dançarinas encontradas na platéia. É muito frequente o uso de movimentos que remetem a um ato sexual, nas músicas que falam, segundo esses músicos, de “sacanagem”. Mesmo gestos sutis, como uma piscada de olhos ou um balanço de cabeça, ganham imensa repercussão na performance (Alfonsi, 2007, p.115).

De acordo com isso, é possível notar essa diferença da *performance* na apresentação. Isto acaba por constituir elementos que tornam o gênero eletrônico tão particular em relação a outros. A espetacularização da sensualidade se caracteriza como método para animar e atrair o público. Até meados da década de 1990 a sensualidade no forró era apresentada de maneira sutil em alusões. Na vertente eletrônica, isso se torna descritivo e explícito. No forró pé de serra, as relações amorosas são elemento romantizado e descorporificado, atrelado a códigos morais do contexto moral do sertão (Trotta, 2009). Essas modificações acabam por refletir na corporeidade dos dançarinos dessa vertente. Isso devido à influência visual apresentada nos palcos, algo a ser imitado e incorporado pelas pessoas que consomem essa vertente.

Vale salientar que estas bandas não utilizam o termo “eletrônico” para se autorreferenciar. Essa nomenclatura é usada, principalmente, por intelectuais com um intuito de separação. As bandas de forró eletrônico também influenciam os músicos tidos como “tradicionais”. A utilização de um som mais “pesado” e outros instrumentos se caracterizam como parte dessa influência. Flávio José e Maciel Melo se configuram como artistas que se utilizam desses recursos.

Alguns artistas não se reconhecem em nenhuma das categorias (eletrônico/tradicional). Sílvio Penna e Humberto Lucena são um exemplo desses músicos que não se enquadram nessa distinção. Esta generalização parte de uma naturalização feita por intelectuais do forró no nordeste que configuram o embate eletrônico e tradicional. A configuração musical estabelecida por Gonzaga se configura como certa unidade indenitária, não corresponde a multiplicidade existente na região.

O forró no espaço nordestino é produzido a partir de uma multiplicidade de formas. Devido a isto, existem aqueles que não se enquadram e nem se identificam como tradicionais ou eletrônicos. Uma parcela dos pesquisadores e intelectuais contribuem com a dicotomia entre tradicional/eletrônico no forró (Santos, 2012). Existe uma multiplicidade das práticas e artistas que não se enquadram nas categorias utilizadas (tradicional/eletrônico). Ao focar na dicotomia, os agentes produzem e reproduzem uma imagem que influencia o processo de legitimação de determinadas práticas e deslegitimando outras (Santos, 2012).

É possível afirmar que as modificações na dança acompanham as mudanças na musicalidade. Toda sensualidade apresentada nos palcos se reflete na forma de dançar do público que a consome, o que resulta na criação do forró estilizado. Este formato reflete a busca por se adequar e agradar o gosto dos jovens da época com uma nativa mais erótica nas letras e sonoridade, o que na dança se configura como sensualidade na movimentação dos passos.

1.3. Forró universitário

No caso do forró universitário, suas bandas são compostas por jovens. Esta vertente surgiu entre os anos de 1980 e 1990⁷, através do movimento *roots* de forró que acontecia no “Bar do Forró” em Itaúnas-ES, sudeste do país. Entre seus adeptos foi afirmado que o gênero se perdeu no nordeste e que a vertente eletrônica representaria uma deturpação. O seu discurso é de “resgate” e “preservação” do “autêntico” no forró.

É perceptível uma clara noção folclorista das pessoas que defendem essa autenticidade do gênero, apresentando uma visão de estaticidade da manifestação. Segundo Ayala & Ayala (1987), esse tipo de pensamento vem de uma noção sobre cultura popular como algo rude, oposta ao progresso e modernização. Nessa concepção, a “tradição” e a “transformação” são postas como coisas antagônicas, o tradicional para essas pessoas é algo imutável, ligado diretamente ao popular (Catenacci, 2001). Assim, a forma que os adeptos do gênero universitário interpretam o forró é como algo estático, não passível de transformação, algo comum e natural para qualquer manifestação cultural. Essa noção se baseia em uma idealização do que é o popular, como algo a ser defendido, protegido ou resgatado (Certeau, 2005).

A percepção do forró enquanto festa para o público da vertente universitária se baseia em uma noção anacrônica da manifestação. Como abordado por Perez (2012), essa percepção se constitui de uma visão nostálgica da festa, algo que nunca aconteceu, colocando a manifestação/tradição como algo antagônico à modernidade. A festa é uma presentificação da tradição enquanto experiência da vida, a tradição permanece porque muda (Sahlins, 1990). No entanto, a modernidade inventa uma tradição para se opor. No caso do forró universitário, se cria um imaginário do que seria essa festa do forró “tradicional”, para poder resgatá-lo.

A busca por legitimação e autenticidade contribuiu para um fenômeno de separação, como um dos elementos principais, o gosto por determinada vertente. Geralmente, o público que frequenta as casas de shows dessa vertente não vão aos locais do forró eletrônico. Seu público é composto, em grande maioria, por jovens universitários da classe média. Essas pessoas compartilham semelhanças na forma de ser, de falar, na estética e outras manifestações simbólicas. Nesses espaços e para esse público, vemos uma cultura nordestina adaptada. Essa vertente de forró teve seu início na década de 1990 com as bandas Forrócacana e Falamansa (Alfonsi, 2007).

Para os praticantes do forró universitário, o gênero teria se perdido, uma noção que

⁷ Existem outras fontes que afirmam a prática do forró entre os universitários a partir de 1973. No entanto, também é afirmado que nesse período não havia modificações em relação ao forró. Junior e Volp (2003) afirmam que as modificações desse estilo enquanto dança teriam se consolidado entre os anos de 1990 e 2000.

remete a uma interpretação do forró relacionado a um passado saudosista, algo constantemente negado na tentativa de invisibilizar a região. Na interpretação dos adeptos do forró universitário, “não se tocava mais forró no nordeste”, ou pelo menos o forró de “verdade”. No entanto, o forró nunca deixou de ser praticado na região nordestina, o que houve foi o seu declínio na indústria fonográfica.

Originalmente o forró enquanto fenômeno social não é algo separado, todas as suas facetas (música, dança, sociabilidade e poesia) estão juntos na festa. Na busca por “resgatar” o forró, o foco está voltado apenas para a música, todo o contexto que ela se manifesta, a festa, não é alvo de interesse. A vertente tradicional se caracteriza como uma festa das classes populares, realizadas com base na tradição e espontaneidade, articuladas a um calendário religioso. Feito para classe média, o forró universitário se caracteriza como um forró baile, produzido semanalmente para atender os gostos dessa classe. Aqui, esta vertente se torna um sinal de distinção, se dança forró, no entanto em um contexto diferente, próprio desse público. Desta forma, se aproveita a musicalidade, no entanto a dança se transforma.

No Sudeste, o forró era identificado pelos gêneros do xote, xaxado e baião (Almeida, 2005). O gênero universitário tinha o intuito de seguir a estrutura dita como “tradicional” (gonzaguiana) utilizando zabumba, triângulo e sanfona, porém adicionando outros instrumentos tais como bateria, baixo e guitarra em um estilo mais “moderno”, introduzindo também uma narrativa litorânea para as músicas (Silva, 2022). A forma de cantar também se inspira no jeito que Gonzaga cantava. Suas músicas buscam imitar as estruturas do forró pé-de-serra. Nas casas de shows, com o exemplo de uma bem popular, o “Canto da Ema”, se toca músicas de Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Trio Nordestino, entre outras mais contemporâneas, com inspiração na vertente “tradicional”. O Canto da Ema é uma casa noturna de forró localizada no bairro da Madalena, em São Paulo, que funciona desde 2000. Esse local recebe artistas ligados ao forró para apresentações, tendo também aulas de dança do estilo universitário.

Não só na música, mas na dança esse gênero implementa modificações. São incorporados elementos da dança de salão, sendo utilizada também como uma forma de diferenciação. Como diz Alfonsi,

O forró universitário tornou-se conhecido por ter criado um jeito específico de dançar o forró, diferente do modo com que frequentadores das casas de forró eletrônico dançam. Assim, a maneira de dançar o forró universitário, segundo seus frequentadores, é considerado algo novo, inventado, ao contrário da música, que teve de ter suas origens resgatadas, na concepção nativa (Alfonsi, 2007, p. 116).

A dança de salão tem uma forte influência sobre esta vertente. Este estilo de dançar o forró universitário ou forró salão é o praticado nas escolas de dança. Na musicalidade também

ocorre alterações, com o andamento das músicas mais lentas que seu correspondente tradicional. No entanto, a dança se apresenta como um grande diferenciador.

No Rio de Janeiro é possível identificar uma forma diferente desse fenômeno quando se compara a São Paulo. O forró universitário representa outra forma de sociabilidade entre nordestinos e sudestinos. Ao analisar a sociabilidade entre “cariocas” e “nordestinos” no Rio, Claudia Rezende (2001) afirma que o forró é um elemento importante, tanto na confraternização quanto para separação de grupos sociais, numa afirmação de identidade a partir do gênero de forró.

Na feira de São Cristóvão, objeto da pesquisa, o regionalismo e a relação entre esses dois grupos acontecem de maneira diferente ao que foi relatado por Alfonsi (2007), porém, mantendo certa separação dos grupos, tendo como base a classe social. A feira se caracteriza como um espaço nordestino de sociabilidade frequentado por jovens cariocas da classe média. A frequência desses jovens nesses locais acontece devido aos shows de forró universitário em casas noturnas. Outro elemento de importância é a narrativa de descoberta ou de redescoberta da cultura nordestina, com o forró universitário representando modos e códigos culturais distintos, com um discurso de autenticidade. Diferente do que foi apresentado na realidade paulista com a separação entre grupos em relação aos locais, no Rio o gênero reúne em um único espaço “nordestinos” e “cariocas”.

A feira se caracterizaria como um ponto de aproximação entre esses dois grupos. No entanto, ao mesmo tempo que há uma aproximação, também acontece uma acentuação das diferenças sociais. Essa distinção acontece de maneira simbólica caracterizada em seus estilos de vida que se refletem em visões de mundo distintas. As festas de forró se tornam um ponto para observação desse fenômeno.

Os jovens “cariocas” vão em grupos fechados e dançam entre si, com os homens evitando dançar com as mulheres por medo de ciúmes de outros homens. As mulheres desse mesmo grupo, evitando dançar com os homens pela questão da aparência, afirmam que essas pessoas não são atraentes. Os homens nordestinos, por outro lado, buscam se aproximar das mulheres cariocas nessas festas, pois nesses locais, essa possibilidade existe, diferente de outros espaços e contextos devido à separação hierárquica que, por sua vez, é diminuída nesse local. Isso revela uma forma de sociabilidade particular envolvendo o forró, com a dança também se caracterizando como uma forma de aproximação entre grupos sociais diferentes ou sua separação.

O “carioca” inventa um estilo próprio de dançar o forró (o estilo universitário), marcado pela resignificação da “cultura” e separação de grupos sociais. Há uma busca pela autenticidade tanto do forró quanto da figura do “forrozeiro”, o que se constitui como

elemento na construção da identidade do sujeito. Nesse contexto, o forró não seria apenas “cultura nordestina”, mas também “cultura nacional”, revelando assim uma relação de poder entre grupos ao generalizar o gênero. Isso funciona no sentido de algo regional que após modificações se nacionaliza.

A feira de São Cristóvão promove uma aproximação espacial devido ao consumo do forró, mas mantendo a separação social. Um exemplo é a tipificação do “nordestino” e da “cultura nordestina”, no reforço da diferença na criação de um estilo de uma dança e, com ele, excluir os frequentadores originais da feira. Assim, a socialização acontece de forma extremamente hierarquizada e desigual, com base na separação social e relação de poder.

Ainda abordando a sociabilidade envolvendo o forró como festa, esse estilo pode mobilizar o encontro de grupos com origens distintas (separação de classes). Isso por meio de uma linguagem própria que só esses espaços têm. Em uma pesquisa feita na Serra da Gameleira, em São Tomé-RN, Ferreira (2009) descreve essa relação entre o forró e a etnicidade, como elemento na relação histórica dos grupos que vivem nesse local, pessoas negras e brancas. Esses grupos tinham uma consciência associada a intenções políticas, fazendo com que eles se percebessem diferentes de seus vizinhos. A aproximação desses grupos acontece ao frequentar o mesmo espaço de festa. Esses locais, segundo Ferreira, revelariam a dimensão da ordem social e da sociabilidade de um local.

Ainda observando o forró como festa, podemos perceber uma série de particularidades para cada vertente. Essas características são o resultado de todo processo social fruto de uma forma única do festejo para cada estilo. O ambiente da festa e da dança podem se manifestar tanto como um espaço de aproximação quanto de separação entre grupos sociais.

Para o forró “tradicional”, a festa acontecia com uma maior frequência entre as décadas de 1940 e 1960. Seu público era composto pela classe trabalhadora de nordestinos ou seus descendentes. A dança seguia passos “menos elaborados” em suas coreografias, dois para lá e dois para cá. No nordeste, essa experiência tem uma relação mais forte com as festas juninas e outras comemorações mais pontuais. No sudeste, o forró se configura como uma prática de lazer relacionada ao sentimento de pertencimento cultural, algo que acontece com uma frequência significativa. Estas festas costumam começar à noite e durar até a madrugada no sudeste, seguindo uma estrutura gonzaguiana de trio, acontecendo nos finais de semanas.

As festas de forró universitário tiveram como inspiração o movimento *roots* do “Bar do Forró”, na tentativa de reproduzir em suas cidades programações semelhantes das festas deste local. Referiam-se ao forró “tradicional” nesses eventos, porém em uma narrativa litorânea e inovando na forma de dançar. Diferente contexto ligado às festividades juninas, esses eventos acontecem na frequência desejada pelos seus participantes. Mesmo afirmando

sua relação com o gênero tradicional, suas letras não mencionam a regionalidade nordestina inventada em suas letras, mas sim o romance, cotidiano urbano da vida litorânea, etc.

Essas festas revitalizaram e ampliaram ainda mais o público do forró pelo país, implicando inclusive no fortalecimento de outros estilos de forró, sobretudo o pé de serra. Devido à sua repercussão, seus shows se direcionam ao grande público, que cantavam coletivamente os sucessos das bandas e dançavam apresentando coreografias com giros e movimentos provenientes da dança de salão. A ocorrência dessas festas não se apresentavam associadas às festividades juninas, mas aconteciam com a frequência desejada pelos que apenas queriam ouvir e dançar forró (Silva, 2022).

O forró *roots* seria uma forma de dançar o forró que valorizaria o gênero tradicional, no entanto, com transformações na musicalidade, forma cultural, estética e, principalmente, na dança. Esse estilo apresenta transformações oriundas dos movimentos e memórias corporais dos habitantes do vilarejo de Itaúnas-ES, uma incorporação de técnicas corporais próprias daquela região na dança (Mauss, 1950). O forró, nesse contexto, é encarado como um estilo de vida, apresentando uma forma de expressão da identidade local, visual e de comportamento. Nessa conjuntura há uma busca de vivenciar o forró tradicional no tempo presente, principalmente pelos jovens.

Suas festas são organizadas nos vilarejos no formato de *raives* (festa dançante onde se toca música eletrônica) com apresentações de trios ou DJ's. Esse aspecto atrai jovens que buscam vivenciar o forró como estilo de vida, criando um território simbólico e uma sociabilidade com base no pertencimento de uma comunidade forrozeira.

Essas festas se expandiram e foram inspiradoras para a criação do gênero universitário, com a sua valorização do forró pé de serra. Suas festas apresentam uma dualidade entre elementos simbólicos do nordeste junto a uma modernização em seu formato. É importante salientar que esses espaços mobilizam questões de gênero, com desconstrução de paradigmas socialmente construídos, algo que se reflete nos papéis do homem e da mulher na dança, se ligando diretamente à distinção entre condutores e conduzidos. Também há pautas feministas na busca por combater o assédio e questões raciais, tendo como tema, a solidão da mulher negra.

1.4. Amarrando as ideias

Nesse primeiro capítulo houve a busca por traçar a trajetória histórica do forró. É possível notar que o gênero teve suas transformações ligadas à trajetória social, econômica e cultural tanto do nordeste quanto no sul do país. O gênero nasce como uma manifestação popular sertaneja, no entanto, devido às modificações na concentração de poder no país e com a migração, o gênero acaba se disseminando e, com isso, se modificando. Com o processo de

urbanização o forró se transforma, gerando uma variedade de vertentes que podem ser apreciadas por diferentes grupos a partir da classe social ou espaço geográfico, tendo uma forte influência em questões como a construção da identidade e de sua valorização.

A respeito da identidade, foi possível perceber que, como elemento simbólico da vivência nordestina, o forró passou a ser objeto de distinção, representado pela regionalidade, utilizado na construção de uma imagem do nordestino e sua identidade. Essa construção acontece através da separação e relação com o sul. No entanto, ao cair no gosto de outros grupos sociais, ele é alterado e reconceituado para ser praticado por outros grupos. O forró se ramifica em uma diversidade de vertentes, cada uma representando um grupo social e região do país, manifestando uma relação entre a produção musical e o público. Ao focarmos no forró como festa, podemos notar uma série de particularidades envolvendo os diferentes vertentes, assim como sociabilidades distintas.

Todo esse trajeto foi necessário para o entendimento do processo que levou à criação de novas vertentes de forró e, com isso, formas particulares de praticá-las. Um desses aspectos está na dança. É importante perceber como o gênero saiu do nordeste (sendo praticado em um determinado contexto por um grupo específico de pessoas) com a migração. Com isso ele se populariza e se transforma, o que resulta na vertente do forró universitário (nova forma de dançar). Depois desse processo de transformação, essa nova vertente com um novo estilo de dança, retorna para o nordeste. Nesse novo formato o gênero tem relação com a dança e seu aprendizado. A prática se relaciona à dança de salão, algo diferente do que se tem quando comparamos ao gênero tradicional ou eletrônico.

A forma de dançar entre os gêneros apresentados também se diferem, com técnicas corporais⁸ (Mauss, 1935) particulares em execução e aprendizado. A movimentação aprendida é bem característica em cada estilo de forró, incorporado de forma “intuitiva”, através da imitação daqueles que têm autoridade social nesse contexto. O processo de aprendizagem da dança se dá através da incorporação de hábitos que aos poucos são internalizados pelo dançarino através do cotidiano. Isso resulta na incorporação de novas posturas que o indivíduo aos poucos assimila (Pereira, 2011). Serão apresentados as formas de aprendizado de dois gêneros para ilustrar essas questões.

No universitário os passos são transmitidos entre os próprios dançantes, enquanto no forró eletrônico, as bandas que transmitem os passos com a *performance* de seus dançarinos (Alfonsi, 2007). O universitário incorpora elementos da dança de salão, agregando giros e outras movimentações em sua execução. O eletrônico tem uma forte influência da lambada em sua forma, incorporando suas peculiaridades (Silva, 2022).

⁸ O elemento de diferença nas técnicas corporais para cada estilo de forró será abordado no próximo capítulo.

2. Cap. 2 – O forró-dança

O presente capítulo fala sobre a dança forró e as questões socioculturais que a envolvem. No tópico, “o forró-dança: códigos e corporeidade” é abordado como acontece a construção simbólica do corpo, identidade regional, papéis de masculinidade e feminilidade, processo criativo da dança e tensões relacionadas ao toque se manifestam dentro deste fenômeno. No tópico “aprendizados do forró dança: *intuitivo* e *sistematizado*”, apresento o processo de incorporação da dança na vertente do forró tradicional, eletrônico e universitário, estão descritos os processos de aprendizado da dança a partir da perspectiva de Mauss (1950) e Elias (1982) e como esse fenômeno assume duas formas para acontecer, a forma *intuitiva* e a *sistematizada*.

A dança no forró reflete diretamente os valores e tradições de onde essa prática se manifesta. Com isso, a depender do grupo social, existem particularidades relacionadas a esse fenômeno. Isso modifica a dança em sua estética e finalidade, com suas técnicas corporais se diferenciando de um estilo para outro, assim como seu contexto social. Em um determinado contexto, a dança é um meio para relações libidinosas, em outra circunstância, a prática se torna o fim último da interação com um controle de impulsos. Elementos como a corporeidade e suas implicações, técnicas corporais, normas de comportamento relacionadas à dança e suas formas de aprendizado são de grande importância para o entendimento da multiplicidade desse fenômeno.

2.1. O forró-dança: códigos e corporeidade

Como qualquer outra manifestação cultural, o forró também é influenciado pelas determinações sociais, econômicas e culturais, recebendo influência de outros estilos e formas de se dançar. Em sua formação é possível identificar uma forte influência africana ao observar movimentos de quadris e pernas ligeiramente curvadas, junto a proximidade dos corpos (Santos, 2016). Também é possível afirmar a existência de uma herança indígenas e da dança de salão (Pereira, 2011).

Inicialmente, a dança imitava a natureza e tinha uma relação com a magia praticada de forma grupal. Posteriormente ela foi praticada em parcerias (homem e mulher) e, posteriormente, a dança foi usada pela aristocracia para demonstrar prestígio e valor. A dança de salão chega ao Brasil na época da colonização no século XIX. Com a vinda da corte, elemento que favorece essa prática, houve uma busca pela população local para aderir os hábitos aristocráticos, como danças e bailes. Porém, no Brasil a dança recebe influências

indígenas e africanas, se modificando. Dessa forma, surgiram nos bailes ritmos como o lundu e a modinha nos bailes populares de tradição não europeia.

A dança no forró também incorpora essa influência, sua prática acontece em pares através do abraço. Observando pela ótica tradicional da dança, isso se manifesta com esses papéis representados por um homem e uma mulher, respectivamente (cavaleiro e dama). O que representa um elemento de construção destinado a masculinidade e feminilidade (Pereira, 2011).

A dança no forró (espaço da festa) representa uma forma de transgressão da regra de conduta e moral vigente, uma oportunidade de aproximação entre as pessoas. Levando em conta essa percepção, o ato de dançar se torna um caminho para a paquera. Ela se torna um mecanismo para conquista e, levando em consideração a construção e separação de papéis, uma forma do homem tentar conquistar a mulher.

De acordo com Matos (2007), a dança é algo que define o forró em um sentido amplo (a dança abraçada como elemento característico). Este gênero abrange vários padrões rítmicos como o xote, xaxado, baião, etc. Para os “leigos” frequentadores dos bailes, o forró é separado em duas modalidades, xote e “forró” (enquanto gênero rítmico). O xote representa algo mais lento, romântico e sensual para se dançar. O forró é visto como algo mais acelerado, energético, como o coco e o baião. Em um sentido amplo, o “forró se dança junto”, em pares. A busca de jovens por essa atividade é algo comum devido à facilidade de aproximação para o flerte.

A musicalidade, discursos, cultura e a movimentação do corpo tem seus significados relativos ao gênero e à sexualidade. A dança embute a dinâmica sexual, um embate entre parceiros macho e fêmea. A briga também se caracteriza por outro movimento que, de modo lúdico, representa a virilidade masculina. Toda a construção do que é ser homem e mulher no espaço nordestino se manifesta na dinâmica da dança. Aqui se reflete uma noção sexista dominada pela perspectiva masculina de maneira simbólica, isso nas relações, na dança e na poética das músicas. Assim, o namoro, assim como a briga, se manifestam no imaginário das letras do forró (Matos, 2007).

É possível identificar uma construção de papéis sociais que se reflete na dança através da constituição da ideia do cavalheiro e da dama. Pois o cavalheiro é aquele que conduz (alguém que administra), enquanto a dama é aquela que é conduzida. Aqui o corpo da mulher é algo administrável. Isso implica uma divisão social dos papéis com base no gênero, um discurso fundado em “damas obedecem aos cavalheiros”, algo no intuito da dominação social masculina. Essa construção social se manifesta no forró enquanto “prática nordestina” pois reflete nos códigos morais relacionados à prática. Nessa manifestação se reflete a figura do

nordestino, algo desenvolvido a partir de uma experiência cultural vasta no qual se cruzam a identidade regional e a construção do gênero (Albuquerque, 2013). Elemento que se expressa ativamente no forró como prática cultural.

De acordo com Trotta (2009) é perceptível que no forró existe a expressão de uma conduta moral esperada pelas mulheres, uma expectativa sobre o comportamento sexual feminina. Nesse processo, existe uma normalização construída por homens endereçado às mulheres. Dessa forma, a desigualdade de gênero é o viés central do imaginário forrozeiro, um discurso social voltado para a “formosura” das mulheres e sua conduta moral e a “macheza” dos homens.

Trotta (2009) ainda afirma que a dança no forró tem sua relação com a atmosfera da paquera, pois isso é feito junto por um casal de dançarinos. A dança colada estimula o namoro. Nota-se que nesse contexto acontece um desvio de conduta relacionado à dança, algo que se faz presente nas letras das músicas e na aproximação favorecida ou desfavorecida (oferecer ou aceitar um convite para dança se caracteriza como interesse na pessoa em si). Isso expressa na dança um universo de relações e tensões sociais. No processo de chamar alguém para dançar, existe todo um universo de significados que vão para além da dança, algo no sentido das relações libidinosas em que a dança se torna um caminho. Na “conservadora” sociedade nordestina o forró aparece como um espaço secreto de permissividade (Matos, 2007).

A própria dança tem seus códigos e normas de conduta para que o contato social aconteça dentro das possibilidades apresentadas, o que permite frestas e desvios de conduta. Existe uma separação sexual da moral forrozeira relacionada ao desempenho corporal entre mulheres e homens. Dessa forma, a dança reflete os códigos da sociedade em sua estrutura de maneira simbólica.

Quando observado o universo da socialização das academias de dança de salão, é possível perceber um processo de subversão desse conceito (em alguma medida). Agora a relação acontece entre condutor e conduzido, com o condutor não sendo, necessariamente, uma figura masculina e o conduzido não configurando uma feminina. Ao falar sobre isso, Pereira (2011) ressalta que esse discurso “cavalheiro e dama” pouco importa para as mulheres, não sendo uma questão de ativo e passivo, mas sim de conduzir e ser conduzido. Aqui os dois indivíduos teriam a mesma importância, em uma forma de concílio, harmonia para a dança. Nessa visão, o ato de conduzir não chega a ser uma dominação intrínseca e ser conduzido seria algo equivalente. Dessa forma, a dança se constituía em uma ação do homem para com uma reação das mulheres, colocando em termos mais corretos, entre condutor(a) e conduzido(a), diferente de uma dominação.

Pereira (2011) nos revela toda uma conjuntura de elementos que discutem essa problemática. Na sociedade ocidental, se estabelece uma categoria de gênero através do padrão biológico. Isso classifica os papéis femininos e masculinos, com destaque para os homens e de submissão para as mulheres, algo produzido a partir de uma construção social da corporeidade.

De acordo com o que foi observado e afirmado pelos próprios professores de dança durante minha atuação na pesquisa, quando se trata de dança, os termos “condutor(a)” e “conduzido(a)” são mais adequados, pois esses elementos independem de masculinidade e feminilidade. Para a execução do ato de dançar observado nas academias, é possível perceber formas que saem do modo tradicional (dama e cavalheiro). No entanto, esse fenômeno acontece nas academias com mais frequência que em outros espaços devido à finalidade relacionada à dança nesses locais serem diferentes.

Para falar um pouco sobre essa construção da corporeidade, Le Breton (2007) afirma que a percepção do corpo é algo estruturado simbolicamente. Os aspectos morfológicos do ser humano, nada mais são do que fruto de sua consciência, algo construído socialmente. Com isto, é possível afirmar que o homem não é produto do corpo (no sentido de determinação biológica), mas sim, fruto de uma corporeidade socialmente desenvolvida com base na imersão em um campo simbólico de interação com outros indivíduos, produzindo elementos e qualidades do corpo. As noções de dama e cavalheiro na dança na abordagem tradicional da dança de salão, representam essa dinâmica de construção. Toda a questão de gênero são construções sociais e a depender do que contexto social, isto pode aparecer de formas diferentes na dança do forró. Dessa forma, todas as questões de gênero apresentadas nos exemplos e citações partem da perspectiva dos autores citados.

Marcel Mauss (1950) fala dessa construção a partir da noção de técnicas corporais. Para Mauss, as técnicas corporais têm uma relação com o meio social onde o sujeito está inserido e o período geracional, um determinado tempo histórico. Cada técnica tem uma forma que se manifesta em toda atitude presente no corpo. Isso gera *habitus* que se divergem entre as sociedades e gerações. As técnicas corporais são aprendidas socialmente por intermédio da imitação de outros agentes com uma autoridade social. Algo que se manifesta diretamente na dança quando observamos os diversos estilos. No forró identificamos técnicas corporais diversas que se relacionam aos diferentes estilos de dançar o gênero (estilizado, universitário/salão e tradicional). Não só entre os estilos, mas também quando levamos em conta os papéis na dança e a própria corporeidade masculina e feminina tendo em vista a percepção de construção da corporeidade de Le Breton.

Na construção da corporeidade, Norbert Elias (1982) em uma sociologia histórica, faz

uma genealogia das atitudes externas do corpo em caráter social e cultural. Ele disserta como as classes sociais dominantes, através do poder, disseminam seus costumes nas classes subalternas da sociedade regulando os comportamentos. Isto se inicia como uma forma de regulação externa e passa para uma autorregulação do sujeito. Esse elemento se faz presente na dança desde sua constituição mais tradicional (nos papéis de dama e cavalheiro, homem e mulher numa construção de papéis a partir do gênero como descrito por Pereira (2007), diferentes espaços sociais relacionados à dança que exigem comportamentos específicos. Isso implica que o meio social e a cultura tem influência na corporeidade do indivíduo.

O espaço onde as festas dançantes acontecem tem normas sociais que o indivíduo incorpora para que a “harmonia social” aconteça. Ambientes socialmente diferentes têm regras sociais particulares. Essa diferença é perceptível quando comparamos a prática da dança nas academias e em festejos. Dois dançarinos têm comportamentos e finalidades diferentes a partir da qual forma o indivíduo aprende a dançar (*intuitiva* ou *sistematizada*).

De acordo com Almeida (2005), a dança pode se caracterizar como uma forma de expressão e comunicação que estimula a corporeidade humana. Essa prática é uma atividade saudável que traz benefícios não só ao corpo físico, mas também ao campo psíquico, com a redução de quadros depressivos. Em sua construção, a dança se caracteriza numa forma de linguagem envolvendo outras manifestações como: a música, o teatro, a literatura, as artes plásticas etc. O ato de dançar pode ser considerado uma forma de arte, com cada estilo tendo um ritmo próprio, sendo capaz de criar formas expressivas do sentimento humano. A meu ver, os estilos de dança dentro do forró apresentam formas expressivas distintas devido aos contextos sociais em que são produzidas.

A dança tem sua origem nos movimentos naturais e sequenciados, desenhando o corpo em um espaço, em uma experiência de caráter emocional (expressão através do movimento). A expressão vem através do movimento do corpo em sequências significativas, algo que transcende o poder da palavra ou da mímica. Nesse contexto, o corpo constitui nosso espaço no cotidiano, sendo através dele que agimos, sentimos e criamos. A dança seria a arte do movimento e da expressão, onde a música e a estética são os elementos que prevalecem. A estética aqui pode se configurar como estilo, elemento que caracteriza a dança. No forró, a estética, tipos e forma de movimentos caracterizam qual estilo de forró é executado. A diferença na dança entre as vertentes de forró acontecem justamente por suas técnicas corporais terem sido elaboradas, transmitidas e incorporadas em contextos culturais distintos. Essa manifestação tem o corpo como principal instrumento para se realizar. De acordo com Pereira (2011), o corpo é visto como uma construção cultural que carrega marcas de diferentes espaços, sendo algo mutável. Cada cultura tem uma construção do corpo distinta,

devido aos seus códigos morais e signos culturais. De acordo com Le Breton (2007), nas sociedades não ocidentais, o corpo não é separado do homem, sem a separação da carne e do mundo do homem.

O corpo é mutante de uma sociedade para outra, com as suas estruturas simbólicas de projeção sofrendo variações nas diferentes formas culturais. Assim, a sociedade ocidental, se caracteriza apenas como uma das diversas formas de conhecimento sobre o corpo, dentre diversos modelos, com a corporeidade representando uma estrutura simbólica que deve ser entendida pelo trabalho do antropólogo e sociólogo (Le Breton, 2007). Essas estruturas simbólicas permeiam a prática da dança no forró, pois essa manifestação utiliza noções simbólicas de masculinidade e feminilidade, espelhando os valores de seu meio social (elemento que pode variar ou até ser subvertido a depender do contexto social em que a prática se manifesta).

Segundo Bastos (2014) a sociabilidade acontece de diferentes formas num processo de constante transformação e construção contínua. Dentro desse fenômeno, se relacionam sujeitos com diversas complexidades e temporalidades distintas, vinculadas a um determinado contexto. Na contemporaneidade aconteceram mudanças no contexto artístico relacionado ao campo da comunicação, campo cognitivo, político, cultural e social, com a arte se tornando elemento da transformação em curso.

A produção do conhecimento na dança tem uma relação singular com o próprio tempo. Os próprios artistas contribuem para a produção do conhecimento em suas próprias criações. Esse conhecimento é gerado na relação entre a ideia e a ação, com uma abordagem teórica e manipulação da prática, com uma incorporação do conhecimento através da sistematização. Este processo representa padronização do forró que acontece nas academias de dança. Ao estruturar as técnicas de dança em formas e bases de movimentos, o forró, que antes era uma manifestação incorporada de maneira *intuitiva*, na prática das academias de dança, passa a ser um sistema de movimentos padronizados e coreografados.

De acordo com Nicácio *et. al.* (2020) uma cultura corporal é formada a partir de conhecimentos produzidos historicamente, acumulados e transmitidos. Zumthor (2014) ao falar sobre a poética oral utilizando a voz como objeto de estudo, afirma que a manifestação artística tem uma relação direta com o contexto de sua época. Dessa forma, as academias apresentam um contexto específico de formação e execução da dança, um conteúdo de técnicas e manifestações culturais produzidos em um determinado tempo e lugar. Com o acúmulo e cruzamento de conhecimentos variados a respeito do tema junto a uma conjuntura sociocultural específica são motores para a transformação da dança. A experiência popular é codificada para atender a um método de ensino e técnicas “*sistematizadas*” de outros estilos

de dança.

Vale afirmar que o processo de sistematização não limita o processo criativo da dança, apenas faz com esse elemento parta de uma conjuntura diferente. Mesmo com os passos de dança se tirando padronizados, a partir do que já está estabelecido se cria variações e elementos novos a partir do que foi estabelecido.

O corpo nesse processo é aquele que aprende a partir do movimento, com um aprimoramento e incorporação gradual com a prática. Dentro desse contexto, o movimento seria uma forma de “encadeamento das ideias de uma fala” (Bastos, 2014, p.142). Dessa forma, a movimentação só faria sentido dentro de uma conjuntura. Esse ato produz um contexto ao mesmo tempo que depende dele. Assim a dança se constitui de um ambiente com diversas relações. Nesse meio, o corpo é o local onde se replica determinado padrão que cria padrões novos.

De acordo com Laranjeiras (2015), às diferentes culturas transmitem um determinado capital técnico e cognitivo de saberes, no qual a cultura é o ambiente do corpo. É firmado que diferentes padrões podem coexistir em um corpo. Na dança, o movimento se dá em um determinado tempo e espaço, com a ação movida por determinado propósito. Ao criar uma dança ou coreografia, se cria também uma lógica, e dentro dessa lógica se cria um padrão, que por sua vez pode gerar uma nova dança. Assim, o conceito de *corpoestados*, se reflete sobre a ideia de corpo (como aquele que processa informação) e ambiente (como um espaço em determinado tempo).

O corpo, ao interagir com o ambiente, é contaminado por ele em um processo coevolutivo de mão dupla, algo que iria no sentido do *self*. Dessa forma, fica evidente o sentido de codependência do corpo com o ambiente. Elemento que reforça a produção de corporeidade (técnicas corporais de Mauss e processo civilizador de Elias) como fruto de um determinado contexto social e temporal. No forró essa relação entre corpo e ambiente é fundamental para o processo de transformação na dança. Foi na experiência de contato com novos ambientes/culturais que surgiram novas formas de dançar o forró, cada uma carregando corporeidades e temporalidades distintas.

Nessa perspectiva, o movimento seria um sistema de referência que muda de moldura gradualmente. Assim, cada corpo tem a sua própria maneira de organizar as experiências que sofre. Novos acordos são estabelecidos nesse processo e a observação gera interpretações que vêm das relações, implicando numa constante transformação do corpo. A mente, dessa forma, processa as informações a partir das nossas experiências corporais, com o lado biológico sendo apenas uma das formas de se interpretar o corpo. O ambiente é construído a partir de elementos simbólicos, culturais e sociais que bombardeiam a percepção (Laranjeiras, 2015).

Elementos como classe, gênero, valores estéticos moldam o corpo em diversas camadas. No forró, isso é perceptível ao observarmos os diferentes estilos de dançar o gênero e como isso se relaciona com grupos sociais distintos (forró tradicional, eletrônico e universitário). A dança manifesta em suas técnicas corporais padrões de movimentos que carregam a corporeidade de determinado grupo. Dessa forma, determinadas técnicas corporais se tornam um elemento simbólico de identificação. Para além disso, aprender um determinado estilo molda a corporeidade com base nas técnicas corporais e simbologias que elas carregam. Com isso, cada estilo de dança molda o corpo dançante de forma diferente.

Outra dimensão que deve ser levada em consideração diz respeito às emoções. De acordo com Zarias e Le Breton (2019), o corpo se constitui como o símbolo das relações sociais, sendo o vetor semântico que evidencia como as relações com o mundo são construídas. Diferentes fontes de pesquisa relacionadas ao corpo, com diferentes concepções que incluem, necessariamente, as emoções em seu corpo analítico.

Dessa forma, as emoções não são entidades biológicas universais, elas têm suas particularidades e histórias, e podem ser estudadas nos grupos e em seus membros, e em cada grupo os membros valorizam determinadas emoções ou formas de expressão (Zarias e Le Breton, 2019). Isso se reflete na execução da dança no forró com cada movimento ou passo que expressa uma intenção, sendo carregado de significado cultural, social e histórico. No entanto, esses significados simbólicos podem se manifestar como elemento de tensão na sociedade, principalmente quando abordamos a questão do toque/a abraço na dança.

As escolas de dança apresentam um cenário de tensão a respeito do toque. Existe um movimento de uma parte das mulheres na dança no contexto das academias que reivindicam um lugar de respeito relacionados a importunações sofridas. Desta forma, existe uma pressão sobre os professores para produzir uma “dessensualização” do toque na dança. No entanto, isso se manifesta como uma forma de controle de estímulos, o que faz que a dança nos espaços das academias carreguem outros códigos para além do que é percebido na dança fora das escolas de dança.

Michel Foucault, em “A História da Sexualidade” (1988), aponta como o sexo se torna um elemento reprimido perante os discursos hegemônicos de poder na sociedade. A sexualidade é relacionada a uma ação negativa e, com isso, reprimida, quase como uma renúncia ao próprio ato. Devido a isso, técnicas disciplinares⁹ de gestão da vida como: a hierarquização do corpo da mulher, a socialização da conduta de procriação, a pedagogizarão do sexo das crianças e a psiquiatrização do prazer são aplicadas. Tudo isso provoca tensões nas relações sociais quando o assunto é a sexualidade. Como isso, o abraço ou até mesmo o

⁹ Algo que funciona no sentido do biopoder do próprio Foucault (1974-1979).

simples toque se tornam uma forma de tabu nas interações.

Gostaria de destacar que a dança/toque manifesta o erótico de forma simbólica, o que gera tensões devido ao tabu que o toque representa na sociedade. Ao mesmo tempo em que a dança cria um espaço de permissividade para o toque, o ato ainda está carregado de códigos e tensões.

Com um olhar voltado para pesquisa de campo, a dança praticada nas academias representa um processo de “dessensualização” do toque. De acordo com Falkembach (2019), o toque está codificado em nossa sociedade ao modo de interditar nossa sensibilidade tátil. Em sua pesquisa a respeito do ensino da dança em escolas, a autora mostra como a experiência escolar é parecida com a experiência prisional do corpo. Numa autorregulação de corpos intocáveis que acontece devido a uma aversão ao próprio toque. Porém, a experiência da dança possibilita que o aluno possa conhecer seu próprio corpo e o do outro, além de uma reciprocidade sensível. Vale salientar que essa aversão ao contato físico de uma “cultura prisional”¹⁰, cria corpos intocáveis em relação aos homens, no entanto corpos tocáveis em relação às mulheres, no qual há um erotismo exacerbado.

No entanto, o toque na dança quando ela se torna o fim último da relação (contexto das academias de dança de salão/forró) assume códigos específicos das escolas de dança, pois as superfícies são utilizadas como comunicadores. Dessa forma, uma construção para o aluno não “perder o controle do corpo”.

O toque nas sociedades ocidentais é encarado como um signo de violência ou sexualidade, sendo assim altamente regulado. No entanto, a prática da dança pode superar esses códigos, fornecendo uma interação pele a pele, ao produzir contraposição ao discurso dominante, colocando a dança nas relações de saber e de poder, quando evidencia essa ética no sentido foucaultiano. Assim, o toque se caracteriza como um tipo de saber de si e do outro, produzindo transformações sobre o corpo-sujeito, construindo uma conduta ética (Falkembach, 2019). Na dança das academias, esse processo assume um formato de controle de estímulos no intuito de execução da dança.

É através da relação entre indivíduo e sociedade que a vida cotidiana é construída. A visão de domínio sobre o corpo e das emoções, implica uma concepção da sociedade como um organismo biológico passivo de controle. O que resulta uma liberdade de ser e existir nas fronteiras de um estado que busca sempre o domínio. Gestos e expressões não constituem uma fisiologia pura e simples, mas sim, elementos simbólicos apropriados fisiologicamente

¹⁰ A autora da pesquisa, faz uma análise das práticas de dança dos alunos envolvendo o toque. Sua análise é produzida a partir da interpretação de Michel Foucault, ao afirmar que essas práticas provocam tensões nas tecnologias de produção do corpo-sujeito, pois o toque escapa à normalização, devido à suspensão de significados culturais corporificados.

em um contexto social, dando sentido a determinadas ações. Dessa forma, as emoções podem ser estudadas a partir dos grupos sociais e seus membros, pois cada grupo valoriza determinadas emoções ou formas de expressão (Falkembach, 2019).

Vale salientar que as questões apresentadas (corporeidade, socialização, códigos de masculinidade e feminilidade e tensões relacionadas ao toque), assumem particularidades a depender do estilo de forró e do grupo que o pratica. É possível separar a prática de aprendizado, relacionado a um universo de significados, em duas “formas gerais”, *intuitiva* e *institucional*. Estas formas de aprendizado serão abordadas mais profundamente a seguir.

2.2. Aprendizados do forró-dança: *intuitivo* e *sistematizado*

Nesta segunda parte do capítulo apresento duas possíveis formas de aprendizado em relação à dança nas vertentes e estilos do forró tradicional, eletrônico e universitário. Aqui faço a separação entre duas formas “gerais” deste processo, *intuitivo* e *sistematizado*.

Segundo Pereira (2011) o aprendizado na dança acontece através da incorporação de *habitus* pelos dançarinos. Embora sua pesquisa foque no aprendizado na dança de salão, podemos atribuir essa característica a outras formas de aprendizado na dança. No caso do forró, com intuito de análise, serão nomeadas duas categorias de observação para o aprendizado na dança: a maneira *intuitiva* (forma na qual o indivíduo aprende no cotidiano de seu meio social) e a *sistematizado* (forma de aprendizado das academias de dança que padronizam passos e aplicam um método de ensino). Aqui é possível traçar uma relação entre a dança no forró e a teoria de Marcel Mauss (1950) e Elias (1982). Vale salientar que são perceptíveis as diferenças nesse processo de acordo com a vertente de forró e os grupos sociais relacionados.

2.2.1. Tradicional

O forró tradicional é uma manifestação cultural relacionada diretamente às tradições populares da região nordestina, aprendido e praticado no âmbito social das relações, presente como forma de lazer ou relacionada a períodos festivos nas datas comemorativas e religiosas como o São João, por exemplo. O forró se tornou uma marca da tradição da região nordestina. A dança no forró, enquanto manifestação, faz parte do cotidiano dessas pessoas, com seu aprendizado acontecendo através da imitação durante a socialização dos indivíduos de forma *intuitiva*.

Nesse contexto, o contato dessas pessoas com a dança acontece no cotidiano familiar ou em festas em que é comum o forró está presente, pois é uma prática bastante expressiva do território nordestino. Independente da forma de contato (familiar ou no ambiente de festa) é comum que a forma de se aprender esse estilo de dança ocorra entre duas pessoas, com o aprendiz imitando o parceiro de dança (figura de prestígio), em uma manifestação e incorporação de *habitus* corporais que acontece “naturalmente” no cotidiano por meio da socialização.

Vale salientar que essa prática surge relacionada a um grupo social específico e, com isso, é influenciada e construída a partir de seu contexto. Quando falamos dessa prática, temos que entender que ela está vinculada a uma sociedade tradicionalista onde a construção e separação dos papéis de masculino e feminino se relaciona com a regionalidade (o que é ser um nordestino), a prática da dança reflete essa separação. A dança reflete características da sociedade. Assim como Mauss (1950) observou haver em uma mesma sociedade mundos diferentes para homens e mulheres em relação às suas técnicas corporais e comportamento, a prática da dança demonstra essa mesma separação em sua forma tradicional. Ao mesmo tempo que as técnicas corporais são incorporadas, também acontece um processo civilizador na incorporação de valores que se ligam a essa corporeidade construída no sujeito.

Como afirmado, o forró em uma diversidade de dimensões (dança, musicalidade, poesia) tem uma relação direta com o sertão nordestino, mais precisamente, com a classe subalterna da região e sua expressividade física. Com isso, a forma de se movimentar na dança seria característico dessas pessoas, algo que as refletiria. Esses hábitos corporais, como afirmado por Mauss, são fruto de uma montagem físico-psico-social. Elementos esses, que são moldados pelas autoridades sociais, em uma constituição técnica da capacidade física de cada indivíduo, elemento que molda o corpo no meio social.

Quando levamos em consideração o processo civilizador podemos identificar uma relação com a dança (Elias, 1982). A forma de se portar no meio que ocorre as festas, a motivação que leva ao ato de dançar e o contexto (período histórico, geográfico e costumes) evocam um comportamento específico do sujeito que frequenta esses espaços. Isso acontece em um processo de incorporação de conduta de comportamento e valores, um regulador social. Esse elemento age no sujeito desde seu nascimento, com ele passando a se autorregular. A socialização para esse tipo de ambiente aconteceu desde a infância, ligando um conjunto de relações envolvendo dança em uma correlação com o grupo social. Aqui a dança é algo ligado à tradição e à construção de uma imagem do sujeito a partir das técnicas corporais e dos comportamentos que se tem durante a dança.

O as técnicas corporais acontecem da seguinte forma: os parceiros se abraçam em um

formato em que um conduz e outro é conduzido (no contexto tradicional da dança, cavalheiro e dama). A locomoção segura uma ordem uma constância de movimentação de dois passos para um lado e dois para o outro, com variações na movimentação pelo espaço em que a dança acontece.

É possível afirmar que o fenômeno do forró enquanto dança, no contexto do forró tradicional, não está relacionado apenas à movimentação, mas sim a todo um contexto social em que a prática está inserida. A dança tradicional, “dois prá lá dois pra cá” está ligada a um universo de valores da sociedade nordestina. Algo tradicionalista e conservador, com valores e moral “característica”. Podemos identificar uma variação de técnicas corporais e de comportamento ainda na forma *intuitiva* de aprendizado quando observamos o estilo de dança da vertente eletrônica.

2.2.2. Eletrônico

Podemos identificar particularidades desse fenômeno quando falamos da vertente eletrônica do forró. Esse estilo de dança surge em uma relação direta com a indústria cultural, ao usar seu antecessor como base, mas o modificando. É possível identificar uma dinâmica diferente em relação ao aprendizado das técnicas corporais. Como afirmado no primeiro capítulo, a vertente eletrônica surgiu com o intuito de se “modernizar” e agradar o público jovem, com isso houve a busca e incorporar elementos de outros gêneros musicais que faziam sucesso na época. Sua forma de apresentação se modifica com uma estrutura voltada para o *show business* e letras romantizadas e a presença de dançarinos executando uma coreografia.

Esses dançarinos apresentam para o público/massa¹¹ uma forma diferente de execução das técnicas corporais. Nos palcos é proposta uma nova forma de movimento, algo que corresponderia às letras românticas, incorporando uma sensualidade, no intuito de ser mais atrativo ao público jovem. Devido a isso, a socialização e as condutas de comportamento também são particulares a esse ambiente. Até a década de 1990, a sexualidade era algo pontualmente sugerido no visual dos grupos de forró. A vertente eletrônica altera o padrão humorístico, as performances ao vivo se tornam profundamente eróticas nesse contexto. Se cria uma atmosfera jovem que aborda o contexto urbano (Trotta, 2009). A dança se torna um mecanismo que favorece uma interação mais rápida com intuito do flerte.

Sob a perspectiva de Mauss, no caso das pessoas que aprendem a dançar tendo como base o estilo eletrônico, as figuras de prestígio a serem imitadas são os dançarinos do palco,

¹¹ Aqui o termo “massa” está relacionado à discussão proposta por Adorno com a mudança na produção da arte e massificação das preferências do público.

incorporando essa sensualidade nas técnicas corporais relacionadas à dança. Aqui o aprendizado deixa de ser entre duas pessoas, com a presença de um terceiro elemento, os dançarinos no palco. Segundo Silva (2022) essa vertente incorpora a movimentação da lambada, o que evidencia uma manifestação de *habitus* corporais particulares em comparação ao gênero “tradicional”. Isso acontece através da intensificação da sensualidade na musicalidade, visual e nas letras das músicas (Santos, 2012), algo que se reflete na dança.

O processo civilizador desse universo também tem particularidades, pois há presença de classes sociais distintas que interagem. O que acontece nesses locais é uma forma de socialização rápida. Na sociedade nordestina, a dança no forró aparece como um momento de permissividade para um contato mais aproximado, para com um possível parceiro ou parceira. A dança cria zonas de licenciosidade, um espaço secreto de intimidade. Dessa forma, a dança se torna um meio para obter relações libidinosas.

Aqui a dança continua em pares e assume uma maior sensualidade na movimentação. Devido a sua inspiração na lambada, existe uma maior movimentação dos quadris. É possível perceber neste novo formato as pernas mais flexionadas e entrelaçadas, algo que favorece contato na região da pelve. Também é perceptível giros e outros passos que vão além do “dois pra lá e dois pra cá”, porém não sistematizados

Nos é apresentado tanto na poética das músicas quanto na forma de dançar, um contexto de “macho” buscando a “fêmea”, uma visão conservadora em relação ao sexo de um papel esperado da mulher. No estilo eletrônico de dança a forma de incorporação do *habitus* também acontece de forma *intuitiva* assim como no tradicional, pois acontece no cotidiano das relações. No entanto, para além de acontecer entre as pessoas do mesmo espaço social, agora os dançarinos das bandas de forró se tornam o sujeito de prestígio que transmitem as técnicas corporais. O contexto social muda, pois ao oferecer relações mais rápidas, a estrutura de valores que envolve a dança se modifica para uma noção erótica mais explícita.

2.3.3. Universitário

No caso do forró universitário, as técnicas corporais também têm suas particularidades. Embora se utilize das mesmas músicas do gênero tradicional, ele cria um jeito novo de dançar. Esse fenômeno se inicia no Sudeste do país, recebendo influência da dança de salão, fazendo com que o gênero se diferencia nesse quesito. Nas academias de dança de salão, a dança assume outro contexto para incorporação das técnicas corporais e códigos de conduta, a forma *sistematizado*

É necessário ressaltar a grande influência da dança de salão na constituição da forma

de se dançar e ensinar o forró junto às suas contribuições para o gênero universitário. Segundo Pereira (2011), o processo de aprendizagem da dança se dá através da incorporação de hábitos que aos poucos são internalizados pelo dançarino no cotidiano das aulas. Isso resulta na assimilação de novas posturas pelos alunos, algo que é particular do ambiente das escolas de dança. Elemento que pode se diferenciar da estética de movimentação de outros espaços de sua vida cotidiana.

Dentro desse contexto, diferente dos estilos de danças anteriores, a figura de prestígio a ser imitada é o professor, em uma forma de aprendizado que também se apresenta particular. Na dança de salão, é perceptível uma educação do corpo do dançarino no ambiente das escolas de dança. A expressão do corpo tem uma relação direta com o ambiente do grupo social, dessa forma, a aprendizagem da dança de salão só acontece nos ambientes das academias.

Percebemos através do discurso da professora que, segundo eles mesmos, a dança de salão envolve um uso do corpo que pressupõe uma consciência corporal, um conhecimento de passos, um ordenamento e um comando de movimentos e posturas que são aprendidos em aulas de dança. Sendo assim, os indivíduos não têm a capacidade de aprender a dançar sem frequentar essas aulas ou “do nada”, como afirmou a professora. Eles só podem incorporar passos, giros, comportamentos, condução, posturas, entre outras coisas, mediante o acúmulo de conhecimentos produzidos durante as aulas (Pereira, 2011, p. 71).

O aprendizado nas academias de dança se dá em uma assimilação de técnicas do corpo, em um processo de incorporação de hábitos (Mauss, 1950). Assim, os alunos incorporam os passos de danças através da imitação dos professores que tem uma posição afirmada de prestígio na dança, através de um processo simbólico.

Como a interação é voltada para o aprendizado da dança, o comportamento dessas pessoas também se torna particular nesses espaços. Aqui a dança se torna o fim último da interação dessas pessoas. Com isso o comportamento está voltado para o controle de estímulos e cordialidade, algo que podemos chamar de uma conduta própria do dançarino. Algo voltado ao conjunto de normas e regras diferentes ao que se tem nas festas, por exemplo. Elemento construído para que o foco da interação seja o aprendizado e execução da dança.

Antes das escolas de dança, os dançarinos frequentavam os clubes. Nesses locais, moças só sabiam dançar a moda antiga, com passos herdados de família ou de aprendizados através de amigos. Os homens, além dessa forma citadas, também aprendiam a dançar nos cabarés *dancings*. A primeira escola de dança de salão do Brasil foi aberta em São Paulo (1915), e no Rio de Janeiro com a escola Moraes, na qual muitos de seus alunos se tornaram instrutores, disseminando a prática. Nos anos de 1960, essas escolas perdem força com a música pop e as boates, o sucesso do tropicalismo, Beatles, e a jovem guarda (danças soltas).

Não mais no ambiente de socialização cotidiana entre amigos, festa, no âmbito familiar. As escolas de dança trazem uma nova forma de incorporação de técnicas em um ambiente próprio para o aprendizado, local “separado” de outros espaços da vida do indivíduo. Com isso, as pessoas se depararam com uma forma nova e modificada de se dançar o forró, algo novo e construído a partir de uma forma *sistematizada* que mescla o estilo de dançar forró com técnicas de outros ritmos.

Com o passar do tempo essas academias de forró absorveram movimentos e passos da dança de salão criando aquilo que ficou conhecido nacionalmente com forró fieira, uma mistura de forró com samba de gafieira. Essa mistura se dá quando no compasso do forró combinam-se movimentos do samba como: o gancho, a tesoura, a letra, a boneca, entre outros passos (Pereira, 2011, p. 48),

Assim, o processo das academias de dança impactou o forró, agregando a sua estrutura elementos de danças diversas. Segundo Almeida (2005) Pós anos 1980, devido à influência da lambada e da mídia, a dança de salão não mais se restringia aos mais velhos, mas também aos mais jovens e, não só isso, ganha força também na comunidade das academias em formato de competição. Suas modalidades variam e englobam vários ritmos. Vale salientar, que ela se caracteriza como uma atividade técnica com fins competitivos. A execução dessa atividade não é uma tarefa simples, pois se necessita de um parceiro, trabalhando no ritmo em um processo de perceber a música, dominar os passos e manter a elegância, com a dança sempre no sentido horário. Nesse processo, há uma mescla muito grande de ritmos, privilegiando as diversas formas de trabalho de técnicas, estilos, tradições (através dos símbolos), e valores culturais.

Aqui é apresentado uma variedade maior de bases do que visto nas duas formas anteriores. Para além do “dois pra lá dois pra cá”, existe para frente para trás, “abrir o abraço”, na diagonal. Elementos como giros e diversas variações que se pode fazer com base nisto, são elementos característicos deste estilo de dança.

O forró, enquanto dança, incorpora elementos de outros estilos, sendo possível identificar duas formas de executar sua prática. A primeira forma os movimentos e passos são os mais simples da dança de salão, que revela um dançar para si, não se atendo tanto a *performance*. A segunda forma exhibe passos acrobáticos, algo caracterizado como uma dança *show*. No entanto, o forró de uma forma geral, seria uma dança mais “fácil” e de poucos passos em relação a outros ritmos (Almeida, 2005).

Uma separação por níveis de dificuldade, uma organização das técnicas voltadas para eficiência do aprendizado, e um ambiente “separado” da vida cotidiana dessas pessoas representam o que podemos chamar de forma *sistematizada* do aprendizado da dança, um conjunto de normas e regras voltadas à dinâmica da incorporação de um estilo de dança.

2.3. Fazendo um fechamento

Como afirmado por Camargo (2015) a dança, como forma de arte reflete a moral, valores e costumes de uma sociedade. A prática da dança a dois carrega em si tensões relacionadas ao erotismo, imposição de uma conduta moral para homens e mulheres e a própria subversão dessa conduta. A dança também se caracteriza como espaço onde os tabus relacionados à corporeidade e como a sociedade constrói essa corporeidade podem ser observados. Toda essa construção com base na separação tradicional dos papéis na dança se configuram como um processo de mudança de significado. Inicialmente como uma forma de dominação de papéis separação dos papéis na dança, depois apenas como uma forma de ação e reação do dançarino para com a dançarina e, agora, podendo se observar a subversão dessa regra na constituição de condutor(a) e conduzido(a). No entanto, vale salientar que esse processo foi percebido nos espaços das academias de dança de salão, o forró praticado em outros locais carregam outros códigos e finalidades, aqui a dança pode se apresentar como meio para paquera, não como fim último da interação.

É possível perceber que os gêneros posteriores ao forró “tradicional”, fizeram modificações na forma de dançar com base naquilo estabelecido, agregando novos elementos. O forró eletrônico traz movimentos da lambada e uma maior sensualidade, o universitário incorpora elementos da dança de salão. No ambiente de salão, o forró recebe uma transformação não apenas na forma de se movimentar mas no método de aprendizado e ensino.

Enquanto nos estilos “tradicional” e eletrônico a forma de incorporação do *habitus* acontece de maneira *intuitiva*, no processo de imitação e incorporação dos passos. Na forma apresentada pelas academias de dança (dança de salão) é apresentada uma forma institucionalizada de aprendizado. O professor de dança (figura de prestígio a ser imitada), transmite toda uma corporeidade a partir de um método que quantifica e padroniza os movimentos. O que acontece, é uma adaptação do forró para uma estrutura de ensino desses espaços.

Elementos relacionados à construção da corporeidade, tempo histórico e sexualidade (presente nas músicas e na sensualidade das danças) se fazem presentes na prática da dança. É possível perceber que há uma constante negociação em relação à forma de execução da dança que se reflete na forma de aprendizado. Dentro do forró tradicional existe toda uma simbologia voltada para a tradição e uma nordestinidade. A vertente eletrônica busca a modernidade da prática e a busca por atender os gostos do público jovem. O formato

universitário busca um resgate do “autêntico”, no entanto atendendo transformações significativas na dança que se ligam a grupos específicos (alunos das academias e praticantes do estilo universitário). É possível perceber que nessas três separações há uma constante negociação de símbolos, na busca por legitimidade. Na prática da dança podemos identificar essa negociação de símbolos.

A arte tem uma relação direta com o tempo e grupo social que ela é praticada. A dança como uma forma de expressão artística e comunicação também está envolvida por valores, tradições e práticas culturais de um determinado grupo. Dessa forma, observar as diferentes formas de aprendizado e execução do forró dança, identifica as diferentes relações que grupos sociais podem estabelecer com essa prática.

É possível concluir que a forma de dançar, as técnicas corporais e os modos de comportamento representam um elemento simbólico que caracteriza um determinado grupo a partir de uma vertente de forró. Pensar como os praticantes do forró universitário/salão se relacionam com essa manifestação, pode nos evidenciar as particularidades das relações interpessoais entre as pessoas e as características desse grupo. Aqui, a prática da dança será a ótica para esse entendimento do porque essas pessoas buscam as academias para o aprendizado do forró.

A partir do que foi estabelecido, fui a campo realizar minhas observações e vivências. Esse processo de construção de uma corporeidade de dançarino foi desenvolvido em estágio de liminaridade (Turner, 1974) ao incorporar o *habitus*, entender códigos e comportamentos das pessoas em campo. Processo esse que se caracteriza por um contexto de particularidades sociais, culturais, de *habitus*, de sociabilidade.

3. Cap. 3 – O aprendizado do forró-dança nas academias em João Pessoa

Neste capítulo estão presentes os resultados da pesquisa de campo. No tópico “os professores de forró nas academias”, apresento a experiência dos professores de dança no exercício de sua atividade junto à experiência de se tornar um profissional. Em seguida, em “os aprendizes de forró nas academias”, busco mostrar quem são esses estudantes e como funciona a socialização entre essas pessoas. Posteriormente, em “as festas de forró nas academias”, descrevo como a festa se relaciona com a socialização dessas pessoas e o processo de aprendizagem. Por fim, em “a experiência do pesquisador como aluno de forró nas academias”, apresento minha experiência e percepções durante o aprendizado da dança do forró universitário.

3.1. Os professores de forró nas academias

Para descrever a experiência dos professores de dança do estilo forró salão/universitário, busco traçar um perfil destes profissionais para que possamos ter um entendimento de como se inicia a relação desses indivíduos com essa prática. É necessário ter em mente que existem “dois tipos” de profissionais que ensinam esse estilo no espaço nordestino: os de fora do nordeste (centroeste e sudeste identificados na pesquisa) e os nordestinos. Essa separação acontece para destacar a forma que esses dois tipos de profissionais se relacionam com o forró.

3.1.1. Professores de fora do nordeste

Os professores de forró que vêm de outras regiões tem uma relação com esse estilo de dança por meio da vertente universitária. Esta forma de dançar foi desenvolvida na região sudeste com influência da dança de salão e o movimento *Roots* que carrega toda uma corporeidade específica do meio social e de técnicas corporais daquele contexto (Mauss, 1950).

O professor que ensina na academia em que realizei meu campo, Januário, iniciou sua relação com a dança em Belo Horizonte-MG. Este contato com a dança aconteceu por influência de sua irmã, que frequentava aulas de dança de salão, sendo justamente dessa forma que ele encontrou seu primeiro professor. No que se refere à sua trajetória, o início da sua relação com essa prática se deu por meio de outras tradições na dança até chegar, posteriormente, no forró.

Tanto para professores de dentro como de fora do nordeste existe um contato cotidiano com o forró. No entanto, isso ocorre por meio de um universo de significados distintos envolvendo a prática. De acordo com o professor Gardino, que teve seu contato com o forró fora do nordeste, isso aconteceu da seguinte forma:

Meu envolvimento com o forró já vem desde muito cedo, né? Eu escutava muito a minha mãe, dançava muito sertanejo, né? Que parecia muito forró. Porém, se tocava sertanejo, se tocava forró na minha cidade. Eu não, eu não sou do Nordeste, sou do Mato Grosso do Sul, de Campo Grande, porém faz sete anos que eu moro aqui. Porém, a minha vivência de fato com o forró, veio aqui no Nordeste, quando eu comecei a vivenciar um pouquinho mais tanto as manifestações culturais do Nordeste, quanto também o próprio forró dito, né? Então assim, o forró, cara, entrou na minha vida, primeiramente, com a dança e depois comecei a entender um pouquinho mais sobre a manifestação (conversa realizada em João Pessoa-PB, no dia 01 de novembro de 2022).

Foi possível identificar que esse contato primeiro com o forró através da dança é mais comum em indivíduos de fora do nordeste. A fala de Gardino aponta uma particularidade que o forró tem no espaço nordestino em relação a outras regiões. Como abordado no primeiro capítulo, a prática do forró em outras regiões é uma atividade dos finais de semana, algo produzido para atender o interesse de um grupo com gostos e códigos específicos. Ao vir para o nordeste, esses professores se deparam com outras formas de se relacionar com o forró envolvendo práticas e costumes próprios da região. Devido a isso, os professores buscam se aprofundar e conhecer a cultura nordestina para entender como essa prática se manifesta nesse contexto.

3.1.2. Professores nordestinos

Os professores socializados na região nordestina, em maioria, tem uma relação com a dança a partir do forró tradicional em seu cotidiano, mesmo que se desenvolva no universo institucional da dança. A professora que ensina na academia que fiz aula, Sebastiana, é nordestina. Sua primeira relação com a dança aconteceu no âmbito familiar, algo que foi desenvolvido institucionalmente a medida em que se profissionalizou.

Para os professores e dançarinos do espaço nordestino, o contato com o forró acontece no cotidiano. O contato com esse fenômeno se dá nas mais diversas formas de sua manifestação (festa, dança e música), elementos que se relacionam a outras práticas e tradições próprias do espaço nordestino. Mesmo aqueles nordestinos que não gostam do gênero, há um reconhecimento de sua expressividade.

Na experiência dos professores nordestinos foi possível notar uma relação da prática como tradição. Seja como algo articulado a um calendário religioso (festas juninas), ou de

forma espontânea, a dança no forró se apresenta como algo comum no cotidiano na diversidade do fenômeno (música, festa, dança e poesia). Assim, o forró aparece como elemento signifiante da vida, uma festa da ação coletiva, um elemento periódico da passagem, um ritual.

3.1.3. Duplas de professores e atuação profissional

O professor de dança também é responsável, além do ensino da dança, por gerir um espaço que cria uma sociabilidade própria. No Ambiente das academias existe uma construção de formas e de comportamento em relação à prática da dança nesses espaços (Simmel 2006 e Elias 1982).

Durante a pesquisa de campo, as aulas eram regidas em dupla. Um professor e uma professora (Januário e Sebastiana) eram responsáveis pela dinâmica das aulas. Percebi em conversas com meus interlocutores que ter dois professores de dança é bastante comum, algo que será desenvolvido adiante no texto.

Os professores de forró também têm conhecimento prático e ensinam outros estilos de dança. Assim, estes profissionais têm uma visão comparativa do forró a partir deste conhecimento de outras tradições na dança. Essa interpretação foi perceptível com esses profissionais qualificando o forró como “o estilo de dança mais democrático”. Isso no sentido de não ser mais fácil e sim mais acessível.

Ao conversar com professores a respeito da prática e aprendizagem do forró em relação a outras danças, foi possível concluir que esse estilo (passos de dança do forró) é mais expressivo entre as pessoas. Em um ambiente festivo, com uma grande frequência, os passos de dança do forró são utilizados quando se busca dançar a dois, mesmo em ritmos que não sejam o forró.

Na perspectiva de meus interlocutores, a formação como dançarino se liga ao tempo de vivência na prática da dança. Este período é o que vai formar essas pessoas como profissionais, algo que foi mencionado por mais de um professor de dança nas conversas que tivemos. De acordo com um de meus interlocutores, Gardino, é afirmado que

Não existe você se colocar “eu sou professor”, não, é o tempo, é o que você faz para cultura e pela cultura, e consegue colocar de volta para cultura, né? Então eu fiz aulas com mestres, tanto de cavalo marinho quanto de samba de coco, com várias pessoas, que fazem a cultura acontecer, sabe? Com o frevo, xaxado, maracatu. E assim, falando de dança de salão, né? A gente faz curso, né? de professor, curso disso, curso daquilo lá. Porém o forró é diferente, o forro é diferente porque pra eu ser professor de forró, eu não tenho que somente dar aula de forró, tá entendendo? eu tenho que saber o que é o forró, tem que passar pras pessoas a educação do forrozeiro, sabe? (conversa realizada em João Pessoa-PB no dia 01 de novembro de 2022).

Há uma busca por entender o que o forró representa na região nordestina por parte dos professores que vêm de fora dessa região. Isso vem de um estranhamento que esses profissionais sentem ao se deparar com a forma que essa prática se desenvolve nesse espaço, elemento que representa uma relação entre dança, sociabilidade e tradição com características próprias (Camargo, 2015).

O processo de profissionalização desses indivíduos como professores pode acontecer de maneiras diferentes. Dentro das conversas que tive pude identificar alguns tipos de caminhos tomados. Há professores profissionalizados de forma técnica com o curso específico na área, com os profissionais da educação física e da saúde que acabam exercendo suas funções dentro da dança, aqueles que se profissionalizam no ambiente da própria academia, começando como alunos e posteriormente se tornando professores e os que se formam de maneira autodidata. Porém, essa classificação não é tão rígida, tendo suas variações a depender do professor que pode apresentar uma mesclagem dessas definições. Mesmo em um contexto de formação autodidata, é necessária uma constante profissionalização, com uma intensa carga de estudos na área.

De acordo com o que foi dito por um professor (de fora do nordeste) de dança onde realizei meu campo, também é necessário um certo conhecimento relacionado ao que ele chamou de “*marketing*”. O que foi afirmado, é que para ser um professor não basta apenas saber dançar e transmitir esse conhecimento, essa profissão envolve todo um arcabouço de conhecimento para divulgação das aulas, métodos para atrair alunos, uma atividade nas redes sociais e uma rede de contatos. Tudo isso para poder vender seu trabalho. Ao prestar serviço para empresas, instituições ou em aulas particulares, o papel do professor se confunde com o de vendedor e administrador. Junto a isso, esses profissionais assumem uma postura de autocontrole e cordialidade para poder melhor conduzir seu trabalho.

Vale salientar que em muitas das formas de profissionalização citadas, o que define o indivíduo enquanto professor é o tempo de prática. Mesmo com cursos e profissionalização técnica, o ofício de professor de dança é um aprendizado que requer tempo, prática e contatos com outras pessoas. Isso faz com que se desenvolva um estilo de dança, método de ensino e forma de percepção relacionado à dança próprios de cada profissional. É possível afirmar que cada profissional tem especificidades na incorporação de *habitus* na dança que os torna particulares em alguns aspectos de sua metodologia de ensino (Mauss, 1950).

Gostaria de ressaltar que essa profissão é precarizada. Afirmo isso pelo fato desses profissionais não estarem resguardados por nenhuma lei trabalhista e seu ofício não está de acordo com a legislação trabalhista vigente. Dessa forma, o professor de dança, em sua grande maioria, exerce outras funções remuneradas para complementar a renda, pois, em muitas

situações, o que eles recebem pelo ensino da dança acaba não sendo o suficiente para seu sustento. No entanto, o que motiva a atuação dessas pessoas na dança está além de questões econômicas. Esta prática se apresenta como um estilo de vida, algo que se estende para o campo pessoal, no lazer dessas pessoas.

Durante a pesquisa observei que para além das aulas, é comum que os professores convidem alunos para participarem de festas ou bailes de forró, para “pôr em prática” o conteúdo das aulas. Tanto para professores e alunos, o hábito de frequentar as festas é uma atividade semanal. Alguns desses eventos, inclusive, são promovidos pelos professores. O intuito destas festas é de tornar a relação entre alunos e professores algo “mais leve do que poderia ser”, porém, com certo nível de individualidade profissional. Embora isso aconteça em muitas das relações professor/aluno, isso não é regra. Há aqueles profissionais que preferem manter sua relação com os alunos estritamente profissional.

Essas interações podem se manter em uma esfera mais profissional ou pode acontecer de forma mais íntima em um contexto de amizade entre professor e aluno. No entanto, foi perceptível que essas relações pendem para um campo mais pessoal, com professores frequentando festas junto com alunos e estabelecendo relações para além dos espaços das academias. Porém, em conversas com os professores da academia, essa posição e forma de relação entre alunos e professores não é uma regra. Existem aqueles professores que buscam estabelecer uma relação limitada ao contexto das aulas, estritamente profissional e sem aproximação para além do processo de ensino-aprendizagem.

Dentro desse contexto, é comum que professores promovam ou divulguem eventos para os alunos. Isso ocasiona um aumento na interação, o que seria benéfico para o aprendizado, visto que resulta no aumento na prática da dança dentro e fora do contexto de aula através das relações interpessoais. Com isto, estas festas também se apresentam como uma forma de obter alguma renda, pois são promovidas não só para alunos das academias, mas também para o público agente externo as aulas de dança.

Em relação à atividade de ensino, é necessário ter em mente que nas escolas de dança, o forró passa por um processo de padronização. Isso é necessário para enquadrar o estilo em uma metodologia e níveis de dificuldade para que o aluno possa assimilar os passos e incorporá-los de forma gradual. A partir disso, acontece a separação entre os alunos por nível de aprendizado (iniciante e intermediário) (Pereira, 2007). Esta separação, que acontece entre os níveis das técnicas, assume duas formas. A primeira é a separação por nível de dificuldade para uma melhor didática de ensino, visando um aprendizado gradual a partir das dificuldades dos movimentos. A segunda está mais voltada para uma noção comercial, por assim dizer. Sempre haverá conteúdo para ensinar, mantendo assim as aulas.

É comum que os professores de dança trabalhem em duplas, o que facilita na dinâmica de ensino por se tratar de dois professores. Observar os alunos e corrigir os seus erros enquanto aprendem, se torna mais eficiente quando feito por dois profissionais. Para além de uma questão metodológica de ensino, outro ponto que “motiva” essa prática é a herança tradicional na dança. Vale ressaltar que os professores, quando trabalham em dupla, em geral são um homem e uma mulher. Isso acontece pela recusa ou desconforto de pessoas dançarem com alguém do mesmo gênero.

Existe uma recusa por parte do público para dançar com pessoas do mesmo gênero. Mesmo que no espaço das academias exista outra finalidade para a dança (a dança como objetivo da interação), o que ocasiona certa subversão dessa “regra”, há pessoas que não se sentem confortáveis fora dela. No entanto, o exercício da dança nas academias estimula a subversão desse formato nas pessoas que começam a frequentar esses locais.

Para se executar uma aula muitos elementos são levados em consideração. Existem tipos de aulas com temáticas próprias, para atender uma certa característica da dança. O que necessita de um planejamento prévio para contemplar a diversidade de características de aprendizagens que os alunos apresentam. Isto junto a demandas que a turma possa apresentar.

É comum que essas duplas de professores participem de competições de dança do estilo forró. Esses eventos acontecem em maior destaque fora do nordeste. Os juízes que avaliam a *performance*, a técnica e o figurino dos competidores, têm um entendimento sobre o forró não compatível com o que é necessário de acordo com interlocutores que tive contato. Trago aqui mais um trecho de uma fala de Gardino que também é competidor para ilustrar essa percepção

Em uma competição, basicamente, a gente tem que agradar a quem pra ganhar? Os jurados. E se os jurados não entenderem de forró a gente tem que fazer o quê? A gente tem que dançar o que ele entende, tá entendendo? Então assim, é, eu, eu, eu já dancei em várias competições, né? Muitas são contemplativas, muitas. Porém existem algumas coisas que não são (...) tipo, não conseguem contemplar a manifestação cultural mesmo, sabe? Tá, exemplo bobo, geralmente tocam um xote ou um baião pra gente dançar na competição, e aí, a gente dança o xote, mas quando é o baião, a maioria das vezes não é um baião, tá tocando um forró, tá tocando um xaxado, sabe? (conversa realizada em João Pessoa-PB no dia 01 de novembro de 2022).

Os professores de forró sentem um incômodo nas competições, principalmente nas realizadas no sudeste, por não contemplarem o forró enquanto uma manifestação mais ampla e multifacetada. Isso ocorre em relação a outras práticas vinculadas à dança que carregam elementos culturais do espaço nordestino. Dessa forma, muitos sentem que nas competições estão executando apenas passos de dança, não o forró como um todo.

No sul e sudeste a festa do forró acontece com mais “frequência”. No entanto, essa prática está voltada para o mercado, um comércio. É perceptível que na região nordestina essa

prática não acontece com tanta frequência. Os forrozeiros nordestinos, embora tenham o forró como um elemento que desperta o sentimento de pertencimento, a prática da dança e a vivência da festa envolvendo o forró se concentram no período junino. Para alguns professores, forrozeiro é aquele que pratica o forró no seu cotidiano “buscando o forró todo dia”.

Os professores de forró que ensinam nas academias representam o estilo dança a dois do forró universitário. Para os indivíduos que praticam a dança fora das escolas, o forró das academias é considerado dança de salão. Giros e outros passos que saem do formato de “dois pra lá, dois pra cá”, não são considerados forró para muitos praticantes de fora das escolas de dança. Como abordado no segundo capítulo, a produção de conhecimento na dança tem uma relação singular com o próprio tempo. A ação do artista, no caso o dançarino, é algo fundamental para produção do conhecimento. A abordagem teórica junto à manipulação prática resultam na incorporação do conhecimento através da sistematização. Isso é atravessado por costumes, valores e tradições de um determinado grupo que pratica uma arte ou até mesmo por modificações relacionadas à indústria cultural, o que resulta em variações de estilos. Um determinado contexto sociocultural produz transformações na dança (Bastos, 2014). O forró das academias é fruto de um longo processo de transformação da dança, envolvendo elementos culturais de dentro e fora do nordeste relacionados a momentos históricos distintos. Isso resultou em formas particulares de dançar o forró ligadas a grupos sociais agindo como uma marca simbólica de identificação ou separação (Alfonsi, 2011).

Esse estilo de dança não foi bem-aceito inicialmente de acordo com a fala dos professores. Entretanto, com a vinda de outras pessoas que compartilham dessa influência na forma de dançar para João Pessoa, esse estilo ganhou força. Isso representou um processo de “mudança” na dança no espaço da capital paraibana. É possível afirmar que na relação entre dançarinos de dentro e de fora das academias, existe uma reivindicação pela legitimidade da dança a partir das técnicas corporais (Mauss, 1950). Por parte dos praticantes da dança “tradicional”, “isso para mim é dança de salão” (fala de interlocutor). Essas técnicas do corpo se configuram como um elemento simbólico de identificação que expressam uma forma de relação com a dança própria de um determinado grupo.

3.2. Os aprendizes de forró nas academias

Os alunos das academias de dança do estilo formam uma comunidade entre si. A socialização dessas pessoas vai além dos momentos das aulas de dança, se estendendo para fora dos espaços das academias. A busca pelo aprendizado da dança se funda em motivos

variados como: uma forma de socialização, lazer, aperfeiçoar a dança e aprender os estilos da academia e realizar uma atividade física. O ato de dançar funciona como uma ferramenta que pode elevar a autoestima daquele que pratica.

Existe um recorte para estas para este grupo. A faixa etária dessas pessoas varia muito, com indivíduos jovens, adultos e idosos. No entanto, a média de pessoas tem sua idade em torno dos 35 anos e a maioria é formada por mulheres. Também é perceptível que maio é formada por indivíduos brancos e de classe média devido à cobrança de mensalidade. O número de pessoas que frequentavam estas aulas variava a depender do dia, mas era possível perceber uma média de 10 pessoas.

Como citado, mesmo que haja certa formalidade durante a dinâmica das aulas, é percebido um ambiente de relações mais aprofundadas do que entre contextos da vida urbana (Simmel, 2006). Mesmo que esse não seja o motivo principal para o aprendizado da dança, inicialmente, este elemento tem uma influência para que o aluno permaneça.

Durante o ensino e prática da dança é possível notar uma relação mais pessoal do que em outras formas de interação cotidianas mais comuns no espaço urbano. Durante as aulas o tema principal é a dança, porém, conversas das mais variadas naturezas também se mesclam. Fica claro que para além de um local de aprendizado as academias de dança são um espaço para o lazer. As pessoas que vão às escolas de dança, pelo menos entre os alunos mais antigos, não tem como único propósito a prática da dança mas também encontrar pessoas.

Com a construção de um ambiente relacionado ao ensino que não exige um comportamento muito formal, aqui se estabelecem relações de amizade entre os alunos, e entre alunos e professores. Uma interação amigável ou de amizade se constitui e se estende para fora das academias, nas festas de forró ou até mesmo para o cotidiano. Mesmo que a motivação principal seja dança, esta atividade se torna um caminho para relações mais profundas. Assim, é possível perceber a formação de uma comunidade entre os alunos de uma mesma escola de dança, com a prática do forró como elemento que fundamenta essa construção de laços.

É possível afirmar que as escolas de dança dão nome para essas comunidades. Quando citamos a escola de dança “Familia Forrozeira”, é possível identificar que existe um senso de grupo ao focarmos na palavra “família”. E o que liga essas pessoas como grupo se apresenta quando voltamos nosso olhar para a palavra “Forrozeira”. Outra academia de dança que o nome nos diz muita coisa, é o “Forró Daqui”. Nessa expressão “daqui”, observamos a reivindicação de que o forró praticado por essas pessoas como representante do “aqui”, o nordeste.

A prática da dança se torna o fio condutor para a relação entre essas pessoas. Mesmo

que a interação desses indivíduos se aprofunde, seu primeiro contato e assuntos em comum é referente ao forró, seja dança ou seja festa. É nos momentos fora das aulas que se manifesta essa comunidade que se forma a partir das aulas. Nas festas de forró essas pessoas geralmente se encontram ou vão juntas, organizam caronas entre si, avisam para os outros os locais onde acontecem os festejos. Isso demonstra que esses indivíduos formam um grupo recorrente nas festas, sendo reconhecidos pelas pessoas de fora desse meio como “o pessoal da dança” (fala de interlocutores).

O fio condutor para socialização (Simmel, 1970) dessas pessoas é a dança, o principal ambiente para que isso ocorra é a academia e, posteriormente, os locais de festa. O contato corriqueiro dentro das academias e, eventualmente nas festas, abrem espaço para que se estabeleça relações menos utilitárias, com estímulos habituais de menor intensidade, diferente do cotidiano fora das academias. O contato corriqueiro e prolongado, a atividade que gera prazer (a dança) e o fato disso se estender para fora da escola, são os elementos que fundam e ajudam a estabelecer relações mais profundas.

Também é perceptível a busca pela dança fora da academia. A prática da dança para essas pessoas se configura como uma busca “frequente”, tanto nas aulas quanto nas festas, uma procura com maior regularidade quando relacionamos dançantes que não frequentam academias. Esse tipo de forrozeiro busca a dança “todo dia”.

É possível caracterizar motivações distintas assim como tipos de alunos que buscam essa prática. Pessoas que sabem dançar o “dois prá lá, dois pra cá”, querem ampliar seu repertório de passos para uma maior desenvoltura nas festas ou para melhorar realmente como dançarino. Há o aluno que não sabe dançar e busca no aprendizado poder interagir melhor com outras pessoas, usando a dança como ferramenta para essa finalidade. Existem aqueles que buscam as aulas como algo prazeroso, um lazer que para alguns alunos é visto como uma forma de terapia.

Podemos identificar os indivíduos das escolas de dança de forró como um grupo social que carrega elementos simbólicos relacionados à dança. Os passos e elementos próprios desse formato, configuram como uma forma de diferenciação, um elemento simbólico que se manifesta através de *habitus* e técnicas corporais (Mauss, 1950). Todo leque de passos de dança assim como a forma de execução desses movimentos, o estilo, caracteriza simbolicamente esse grupo. Também é possível estabelecer essa diferenciação a partir dos padrões de comportamento e de conduta durante a dança (Elias, 1994). Não só através de padrões comportamentais, mas também em questões estéticas.

O que podemos identificar como a “educação de um forrozeiro” aos modos desse tipo de dançarino é algo que se desenvolve em uma correlação entre o espaço da academia e o

ambiente urbano das festas. Seu comportamento é particular em elementos como a busca por dançar com “todos”. A questão estética se vincula com a classe social, pois com o custo das aulas o grupo social da classe média com seus gostos e padrões estéticos acabam por se configurar como um elemento de identificação. Esta estética são as características visuais que se vinculam às pessoas da classe média. Essas características constroem uma forma de identificação desse grupo.

Algo motivado pelo fenômeno das academias é a formação das “bolha das academias de dança”. Elias em os “Estabelecidos e os Outsiders” (2000) fala como um grupo em posição elevada atribui elementos simbólicos para si e para outros grupos, uma forma de caracterização para manutenção do poder. Não em relação a manutenção do poder, mas academias de dança acabam por gerar esse fenômeno de construção de uma identidade a partir de elementos simbólicos que caracterizam o grupo tendo como base a estética, técnicas corporais e comportamento como dançarinos.

Referente às técnicas corporais, podemos identificar esse tipo de dançarino pela postura corporal, com o corpo mais ereto. Os passos de dança representam o principal elemento simbólico de identificação que nos mostra que determinado dançarino pertence a esse grupo. Mesmo que os dançarinos do forró estilizado (forró eletrônico) utilizem movimentos de giro e outros que vão além do formato “tradicional” de dançar, visualmente, é possível identificar as particularidades dos dançarinos das academias pela forma (técnica). A postura, forma de se movimentar, formas de giro variadas, e a quantidade maior de bases¹². Todos esses elementos seguem uma padronização, um estilo que o caracteriza.

Mesmo que esse estilo de dança seja uma marca comum para os dançarinos das academias, é possível encontrar pessoas que nunca foram para as academias de dança que “dominam” esses códigos em algum grau, de acordo com alunos e professores. No entanto, em um primeiro momento a impressão que se tem é que essas pessoas tenham feito aula de dança, o que mostra o quanto esse arcabouço de técnicas são características desse meio. Até a postura do corpo (facilitador para se transmitir melhor a intenção do que se deseja executar na dança em relação à movimentação e passos) se mostra como uma forma simbólica de identificação desse tipo de dançarino, elemento da corporeidade que diferencia estas pessoas.

Referente aos padrões de comportamentos dessas pessoas durante a dança, existe um elemento central para caracterizar o comportamento desses indivíduos durante a prática. Para isto, é entender e respeitar os limites dos parceiros de dança, algo no sentido de controle de

¹² As bases são os fundamentos de movimentação que abordarei mais à frente no texto. O “dois pra lá, dois pra cá” se configuram como uma dessas bases.

estímulos tal qual identificado por Pereira (2011). Há um entendimento principalmente em relação ao contato físico e até onde isso pode chegar. Isso resulta em uma variedade de intensidades em relação ao abraço, com os corpos podendo estar mais próximos ou mais afastados a depender do que é permitido ou não entre os dançarinos.

Esteticamente é possível identificar esse grupo a partir de algumas particularidades. Assim como Alfonsi (2011) identificou separação entre aqueles que frequentavam as festas do forró universitário e eletrônico, percebo elementos de distinção entre os dançantes das academias em relação a outros grupos que dançam o foro em outros espaços. A questão econômica se configura como a principal linha de separação, o fato de existir mensalidade faz com que pessoas que possam pagar façam as aulas. Dessa forma, indivíduos da classe média são mais frequentes nas aulas, com isso, elementos como: a forma de se vestir, comportamento e gostos (capital econômico, cultural) se manifestam visualmente nesses indivíduos. Assim, a forma de dançar do estilo baseado na dança de salão, acaba por se caracterizar como elemento simbólico de técnicas corporais que identificam os dançarinos das academias em comparação a outros tipos de forrozeiros.

3.3. As festas de forró nas academias

As festas se configuram como o momento de pôr em prática aquilo que foi aprendido. Foi identificado que algumas dessas festas são promovidas pelos próprios professores das escolas. De acordo com o que foi observado, esses encontros promovem um fortalecimento dos laços entre professores e alunos e entre os próprios alunos. Fora do formato das aulas, existe uma liberdade maior para que a socialização aconteça de maneira mais fluida. Um facilitador para que isso aconteça, é o fato da convivência regular com aquelas pessoas nas aulas e fora delas. A convivência prolongada junto a esse momento de descontração, que é a festa, promove a criação de laços (Simmel, 2006).

No contexto da festa, a dança não se constitui mais como uma prática de aprendizado, voltada inteiramente para a interação, a prática da dança acontece sem a perspectiva de avaliação do professor. Esse elemento se aplica tanto em festas promovidas pela academia quanto em outros festejos envolvendo o forró frequentado por esse grupo. A dança aqui se torna mais “livre”, com os passos executados de forma mais vinculada à criatividade do aluno. A respeito dessa diferença, é possível perceber isso na seguinte fala de um aluno que chamarei de Zé.

Na escola de dança, você já tem uma certa linha para executar aquele movimento, entendeu? Ai você vai pra outro lugar, outro ambiente, com uma pessoa que tem uma certa noção de dança, porém, aquela pessoa não

conhece aquele movimento. Então, assim, você vai executar aquele movimento de outra forma, querendo ou não, meio que ajudando a outra pessoa, você não vai fazer a mesma coisa, entendeu? Então tipo assim, outra, você fica meio que solto, não tem um professor que fica te cobrando, você fica bem mais... bem mais liberdade, entendeu? Porque, querendo ou não, quando o professor chega você já fica meio assim: “eita, vou começar a me ajeitar aqui”. Querendo ou não você fica bem mais solto quando vai dançar em outro ambiente. Você dança da sua forma, não que na academia você não dance, né? Porque tipo assim, querendo ou não, são outras pessoas que você tem contato que não tem a mesma experiência do que você, o mesmo repertório de movimento (conversa realizada em João Pessoa-PB no dia 14 de março de 2023).

A diferença, segundo o participante, está na possibilidade de executar o movimento com mais liberdade no ambiente de festa, pelo fato das pessoas de fora dos ambientes de aula não “saberem” fazer o movimento, ou não o fazerem da maneira “correta”. Isto abre espaço para a transformação do movimento ou a criação de novos junto à possibilidade de usá-lo de outras formas para além do ensinado nas academias. Algo no sentido de descoberta de movimentos e formas de aplicar.

Nesse momento, as relações entre professores e alunos se aprofundam para além do profissional, pois ambos estão ali como brincantes, algo que subverte a hierarquia em alguma medida. No entanto, esse tipo de relação não é uma regra, tem suas variações a depender da conduta do profissional de dança. Alguns professores optam por relações estritamente profissionais com seus alunos.

Entre os alunos as relações também se aprofundam no ambiente das festas. Isso é perceptível pois, fora das academias, essas pessoas se encontram com certa frequência. Algo que é notado pelo pessoal de fora das “bolhas das academias de dança”. Isso foi perceptível com uma conversa que tive com uma antiga dona de um estabelecimento, Rosinha, que promovia festas de forró. Os alunos das academias, chamados pela interlocutora de “o pessoal da dança”, se mostram como um público ativo nas festas de forró, marcados pela característica de andarem em grupo e pela dança.

Seja na festa da academia ou até mesmo fora dela, essas pessoas se caracterizam de diversas maneiras. Este público (alunos) tem uma marca simbólica no modo de ser, se portar e se vestir frequentam o ambiente das festas, formando uma “bolha dos alunos de dança”.

3.4. A experiência do pesquisador como aluno de forró nas academias

A experiência de aprendizado da dança no estilo universitário/salão significou mais que o simples contato corporal com uma nova gramática corporal. Nas palavras de Geertz (2005), o processo de “estar lá” junto ao olhar sensibilizado pela teoria (Cardoso de Oliveira,

1996) fizeram com que a prática da dança fosse a ótica para um olhar aprofundado das dimensões que envolvem o fenômeno. O processo de aprendizado é uma experiência interdisciplinar envolvendo o corpo físico e sensorial, psicológico e social. O espaço das academias de dança também representam locais onde se encontra aceitação, prestígio, respeito e reconhecimento entre as pessoas daquele grupo.

Meu contato com interlocutores e interesse pela pesquisa aconteceu através do ObservaCult, com o projeto de extensão UFPB no combate à COVID-19: rumos da dança e da produção de eventos de forró em João Pessoa durante a pandemia. O intuito desse projeto era entender as demandas das pessoas que viviam da renda proveniente das atividades envolvendo a produção do forró¹³. Nas conversas realizadas com professores de dança, desenvolvi o tema de minha pesquisa e tive um contato preliminar com professores de dança. Com isso, pude começar a desenvolver a abordagem da pesquisa. Foi através dessas primeiras interações juntos a minhas orientações que resolvi fazer a minha pesquisa a partir da experiência como aluno.

Após o período de isolamento ocasionado pelo vírus e a volta das atividades relacionadas ao ensino da dança que fiz a minha primeira visita a campo. Previamente a visita entrei em contato via *WhatsApp* com os professores de dança da escola que realizei meu campo. Lá eu falei sobre o meu interesse em frequentar aquela escola e de como seria minha pesquisa. Através da conversa que tivemos pelo aplicativo de mensagens fiquei sabendo de um evento gratuito que a escola iria promover. Algo voltado para iniciantes, imaginei que seria uma boa oportunidade para mim, pois não seria o único “novato” no local.

Em uma breve descrição, o espaço das aulas é um salão amplo. Uma das paredes é revestida de espelhos próximos ao canto do salão. Ao lado fica uma caixa de som ligada ao aparelho celular do professor para reprodução das músicas.

Essa primeira visita aconteceu na Quinta feira, 22 de Setembro, 2022. Essa visita também representou o meu primeiro contato com esse estilo de dançar o forró. Falo isso pois, minha relação com a dança aconteceu de forma *intuitiva* no meu cotidiano, numa incorporação dos *habitus* corporais que aconteceu de forma espontânea (Mauss, 1950), essa foi a primeira vez que me deparei com uma forma institucionalizada de se dançar o forró.

Traçar um “território” para pesquisa se torna complicado tendo em vista que esse fenômeno se estende para além dos espaços da academia. Dessa forma, meu campo se configura como os locais de convívio entre essas pessoas que vai além das escolas de dança se estendendo às festas de forró.

¹³ No caso, estão dentro dessa definição os shows, aulas de dança e qualquer outra prática que envolve o ganho financeiro através do forró.

Nas primeiras visitas realizadas me vi mais como um “pesquisado” do que como um pesquisador. Era bastante corriqueiro que durante as aulas aquele grupo de pessoas buscassem tirar suas dúvidas e saber o que eu estava fazendo ali exatamente. “Como você se chama?”, “Por que começou a fazer aulas?” “Então você está estudando o forró? Que legal! qualquer coisa pode falar”. Afirmações e perguntas como essas sempre apareciam. Embora eu não saiba se minha posição de pesquisador tenha facilitado ou não meu contato com os outros alunos, com o tempo, me encontrar nessa posição acabou ficando em segundo plano ou até mesmo “esquecido”, não se tornando mais uma questão durante minhas interações.

A metodologia de ensino segue uma linha padrão de prática corporal presente em outras que usam o corpo visando a preparação física. Elementos como alongamentos, aquecimentos e a repetição de movimentos é algo que caracteriza bem a prática do aprendizado à primeira vista. No entanto, ao fazer uma observação mais aprofundada, na busca por uma descrição densa (Geertz, 1989), durante todo processo de incorporação das técnicas corporais desse estilo, é possível perceber que hábitos e códigos de conduta são elementos transmitidos em paralelo às técnicas de dança.

Questões relacionadas ao controle corporal e contato físico e suas tensões são trabalhadas pelos dançarinos e professores. Esse tipo de percepção e trabalho dos professores é algo desenvolvido pelos profissionais a sua maneira, a partir das diferenças percebidas entre os meus dois professores. Algo que depende muito da subjetividade de cada profissional. Dessa forma, cada professor tem um jeito próprio de ensinar a dança no campo subjetivo. No entanto, o propósito sempre é o respeito e cordialidade entre os dançantes.

De acordo com Santos (2016), o forró assim como o tango ensinaram o mundo a se abraçar. No processo de ensino, o abraço é um dos elementos centrais a ser desenvolvido. É através desse ato que a comunicação entre os dançarinos acontece, caminho onde se transmite a intenção de direção e passos a serem executados, tanto por condutores quanto por conduzidos. No entanto, o contato corporal é uma questão bastante trabalhada pelos professores para além da execução e ensino de técnicas de dança. De acordo com o Foucault (1988), na sociedade ocidental tudo é relacionado ao sexo, dessa forma, uma interação através do contato físico carrega tensão. Esse ato é alvo de repressão através do discurso de poder na sociedade, fazendo com que gestos como o abraço causem tensões. Essa questão se manifesta nas aulas de dança com a dificuldade de estabelecer o contato na dança com o abraço, devido ao receio do toque.

Percebi que isso se manifesta de forma física na dança. A posição das mãos (sempre posicionada no meio das costas em sinal de respeito. O abraço pode ser mais apertado ou mais distante a depender do quanto os dançarinos estejam confortáveis. Todo esse processo parte

de um processo civilizatório da dança, em prol da construção de uma conduta dos dançarinos. Dessa forma, o toque é desmistificado, deixando de ser algo apenas erótico para se tornar uma forma de comunicação da técnica.

A técnica desse estilo é separada em níveis de dificuldades com aulas para iniciantes e intermediários. Conforme o aluno se desenvolve a técnica e passos ficam mais complexas e, gradativamente o aluno sobe de nível. As bases para o desenvolvimento da dança começam a partir do abraço, depois se aprende o “dois pra lá dois pra cá”, para frente e para trás (canoa) e abertura que se configura como uma base para execução de giros. Essas seriam as técnicas principais, um “primeiro nível”. A partir dessas bases o aluno desenvolve os giros e outras técnicas que se encontram em níveis mais avançados de aprendizado.

Em um primeiro momento existe a busca por ensinar o ritmo dentro desses movimentos básicos. Isso acontece tanto em grupo com os alunos formando um círculo tanto na explicação quanto na prática dos movimentos, mas também em pares que sempre se alternam para que o aluno se dê conta da diversidade de corpos e maneiras de movimentação particulares de cada pessoa. A música era reproduzida em uma caixa de som ligada ao aparelho celular do professor. A *playlist* também é escolhida pelos professores. O critério para escolha das músicas está relacionado ao processo de ensino. Em conversas e entrevistas, por mais de uma vez me deparei com a informação de que o xote, por ser mais lento, é mais “fácil” para quem está iniciando aprender a dançar.

Nessas primeiras aulas há uma preocupação para que o aluno aprenda a marcar o tempo da música e transferência de peso usando os pés. Posteriormente se desenvolve os passos mais básicos e conforme isso avança, passos mais difíceis com giros e técnicas mais complexas. O som da zabumba se torna referência para a movimentação dos pés. A parte superior é onde acontece a troca entre os dançarinos. Todo o conjunto finaliza na *performance*.

Antes do início das aulas aquecimento e aprendizados se mesclam. Diferentes aquecimentos mais “tradicionais” que pouco se relacionam com o movimento de outras atividades, um exemplo seria o aquecimento desportivo. O aquecimento das aulas de dança aconteciam na prática da marcação do tempo com a variação dos passos de dança.

Ficou claro o questionamento em relação ao elemento tradicional da dança. É comum em algum momento durante as aulas que mulheres conduzirem mulheres, homens conduzissem homens durante as aulas. Percebi que dentro do contexto de ensino/aprendizagem, isso acontecia devido à dança ser o objetivo último da interação, pois o toque não é “sexualizado” e acontece para execução dos passos e sua aprendizagem. No entanto, vale salientar que o fenômeno de subversão desse elemento tradicional também pode

ser visto na prática da dança fora do contexto de aulas, porém, a forma que isso é trabalhado pelos professores de maneira pedagógica de desmistificação do contato físico é particular desses espaços.

É possível estabelecer uma relação entre a resistência das pessoas no nordeste para dançar com pessoas do mesmo gênero com o que é afirmado por Albuquerque Júnior (2013). De acordo com este autor, a figura masculina do nordestino é construída a partir de um processo histórico subjetivo. O que podemos chamar de “universo masculino” é construído a partir de generalizações do que é ser homem. A separação entre público (destinado aos homens) e privado (relacionado às mulheres) pode ser um paralelo entre cavalheiro/condutor e dama/conduzida. Sob essas óticas podemos observar uma forma de entendimento em relação a resistência de homens para serem conduzidos, pois esse seria o papel das mulheres.

O processo de aprendizagem pode ser comparado a uma forma de rito de passagem em que durante a assimilação dos conceitos mais básicos, como aluno iniciante eu me encontrava em uma condição de liminaridade (Turner, 1974). Nesse momento todo processo de aprendizado em relação a técnicas corporais e comportamento durante a dança acontece para que o sujeito se torne um dançarino naquele determinado estilo. Todo o contexto da aula segue uma forma de roteiro/ritual. Com alongamento, aquecimento, prática de ritmo e passos em grupo ou em pares que se alternam. Na condição de liminaridade, há uma partilha com outros a condição de descoberta e aprendizado de normas daquele espaço.

Desta forma é possível afirmar que a turma de iniciantes forma uma *communitas*. Um grupo de pessoas que se encontram em um processo de transição de uma pessoa “normal”, para se tornar um dançarino. Essa condição de irmandade se torna presente quando a interação entre os novatos é regida pelo não saber exatamente como executar os passos de dança. Existia um intuito de compartilhar saberes, algo no sentido de uma “irmandade”

Neste contexto, o aluno passa pelo que Norbert Elias nomeia de um processo civilizador. Neste processo, há uma construção do ideal de comportamento que o praticante deve ter, fruto da autorregulação interiorizada através do meio social no sujeito. Nas academias isso acontece através do controle e limitação de alguns comportamentos para que se mantenha a dinâmica social. Esse código de conduta orienta a organização do grupo. Isso se baseia principalmente no respeito e cordialidade, pois aqui a dança é o fim último da interação (ato de dançar em si), não um meio para outra forma de relação. Não que nos espaços da academias o namoro não possa acontecer, mas para o processo de aprendizagem, há um controle de estímulos e o foco e a prática da dança e o corpo se torna um comunicador. Dessa forma, tudo é articulado para que toda a organização social funcione em prol do funcionamento do aprendizado, até mesmo o comportamento.

Existe uma forma de separação através do nível de aprendizado, uma forma simbólica de diferenciação entre iniciantes e intermediários/avançados. Foi perceptível que a identificação está relacionada à proeminência e desenvoltura desses indivíduos em relação às técnicas ensinadas. Devido a isso o tempo de aprendizado pode estar relacionado ou não a esse quesito, pois existem aqueles que conseguem aprender de maneira mais rápida. a passagem de iniciante para intermediário se configura como o fim de período de liminaridade. O que é ensinado é praticado e repetido. De acordo com Sebastiana, existe uma diversidade de métodos para o ensino que se adéqua a determinadas pessoas diferentes. Existem aqueles que conseguem absorver os passos de forma rápida observando, outros através da repetição metódica e contagem do tempo. No entanto, algo comum é que a prática e repetição serve para o que é feito de forma consciente, planejada e ensaiada, passe a ser algo intuitivo do corpo. Esse processo se configura como a assimilação de *habitus* a partir da repetição e prática, algo que vai se manifestar de forma “espontânea”. Aquele que transmite esses movimentos é o sujeito de prestígio, o professor de dança de uma forma geral ou até mesmo os alunos mais experientes apareciam como essa figura de forma mais localizada durante a prática a dois. É comum que esses alunos mais antigos nas academias orientem os iniciantes.

É inegável que na dança há uma busca por executar uma performance. No entanto, diferente de uma coreografia, mesmo com os passos ensaiados, na hora de dançar livremente, essas técnicas de dança vão surgir e se sequenciar de maneiras diversas. Isso partindo da troca entre os dançarinos, a imaginação e o estado corporal. Isso torna a dança um processo criativo. Em minha experiência percebi que o processo criativo se vincula na execução da dança. O aprendizado representa a incorporação de uma estrutura de passos, um estilo, na execução desse estilo é que a dança segue de acordo com a criatividade dos dançarinos, abrindo espaço para ligeiras modificações.

Esses estados corporais, vêm sendo praticados e pensados na dança, ligados aos estados de presença. Esses estados de presença, dependem de uma imagem de si, diferentes de técnicas corporais que necessitam de uma aprendizagem em um determinado contexto histórico, cultural e social relacionados à presença. A possibilidade de projeção de ficções internas, decomposições e reconstruções imaginárias orgânicas possibilita uma ponte entre imaginário e presença. Assim como nos textos acadêmicos a escrita também é um momento de análise e criação (Cardoso de Oliveira, 1996), o ato de dançar torna-se um momento de exercício da imaginação e criação tendo como base o estilo (um arcabouço de técnicas corporais particulares e características que podem ser identificadas esteticamente).

Percebi isso durante a “prática livre” em que os professores colocavam músicas e deixavam os alunos dançarem. Nesse momento entendi que embora eu tenha ensaiado,

praticado e aprendido os movimentos, esse momento de liberdade me proporciona uma maior liberdade de execução e criação a partir dos passos aprendidos. Elemento esse que caracteriza uma incorporação das técnicas através da repetição. Depois de incorporadas, a execução das técnicas corporais exige um menor grau de consciência.

Embora os professores de dança ensinem um “mesmo” estilo de dança (forró salão/universitário), esse estilo tem suas particularidades na forma de execução dos passos entre cada dançarino. Isso acontece a partir da corporeidade de cada sujeito, que se reflete na forma de execução das técnicas corporais.

Durante minha estadia entre essas pessoas percebi um forte acolhimento. Isso me fez entender que a permanência desses praticantes para além do lazer, prática de uma atividade física ou como uma ferramenta social que eleva a autoestima, seria a aceitação, prestígio, reconhecimento e respeito encontrado nesse meio. Isso ajuda a criar laços e o sentimento de pertencimento que estabelece o tipo relação para além das relações utilitárias típicas das metrópoles (Simmel, 1970). Para além do interesse das pessoas de saberem o que eu estava fazendo ali, a busca por me acolher junto a outros novatos em seu grupo. Isso se mostrava com o incentivo no aprendizado da dança junto aos convites para festas de forró ou compartilhando sua experiência com os passos e técnicas de dança. Em meu entendimento essa busca por integrar as pessoas naquele meio, faz com que o indivíduo, aos poucos, se sinta parte daquele grupo.

Também é perceptível o grande fluxo de interação que essas pessoas têm, através de um das ferramentas de observação que utilizei, a rede social *WhatsApp*. Na contemporaneidade a tecnologia está fortemente relacionada a nossa forma de estar no mundo. É possível afirmar que o espaço físico e o ciberespaço são coexistentes não havendo fronteiras rigidamente definidas, pois a experiência virtual também é cotidiana e corporificada (Hine, Parreiras e Lins, 2020). Dito isso, ao observar a interação dentro desse grupo, logo notei um grande fluxo de conversas. O forró e eventos relacionados, claro, é o assunto mais recorrente, mas pude notar temas de natureza cotidiana.

Essa forte interação diária na busca por festas dançantes de forró, resulta em encontros frequentes entre essas pessoas e uma forma de relação mais pessoal. Em meu contato com essas pessoas fora das aulas, percebi que pelo fato de ser um aluno da mesma escola, essas pessoas buscavam interagir comigo em locais de festas ou cotidiano.

Pude perceber que esse tipo de dinâmica e interação tem impacto direto no processo de aprendizagem. Elementos como a timidez acaba sendo subvertido quando a relação não é apenas no aprendizado das técnicas de dança. A posição hierárquica entre professor e aluno acaba se tornando bem menos horizontal. No entanto, o professor como o sujeito de prestígio

detentor do conhecimento sobre dança se mantém. Os espaços das academias de dança apresentam uma forma de relações que foge do comum nas grandes cidades. Essa comunidade, a partir da prática da dança, desenvolvem afetos e convivem entre si.

Minha experiência no aprendizado da dança aconteceu em uma incorporação de *habitus* junto a um processo civilizador. Não basta apenas aprender as técnicas de dança, é preciso aprender também uma conduta de dançarino/forrozeiro. A cordialidade é o respeito aos limites do outro (tanto nas técnicas da dança quanto na própria interação interpessoal) é algo constantemente trabalhado. Este elemento se configura como algo característico desses locais.

4. Considerações Finais

Como afirmado, o forró é um fenômeno multifacetado. O contexto das academias de dança representa uma das diversas formas em que o forró se relaciona a um grupo social específico, tendo em vista que cada conjuntura apresenta códigos particulares. Fruto de um processo longo de transformação, o estilo de dançar o forró ensinado nas academias é fruto de uma linha de transformação das técnicas corporais. Transformações motivadas pelo contexto cultural.

O forró, enquanto estilo de dança, se desenvolve inicialmente no nordeste junto com a música e festa e vai para o sudeste com a migração. Neste outro espaço geográfico regido por práticas culturais diferentes, a dança se modifica a partir do contexto dos praticantes do sudeste. No presente momento desta pesquisa, se observou a vinda desse estilo de dança, junto com algumas práticas relacionadas em seu processo de transformação, para o nordeste. Além do estilo de dança, a busca por vivenciar o forró com uma frequência maior.

O público das academias de dança se torna uma comunidade a partir da prática da dança. O estilo universitário nas academias está ligado diretamente a um grupo social específico que compartilha de códigos característicos de seu meio social. A partir de elementos como aspeto físico, modos de se portar, gosto musical, técnicas corporais, tipos de festas que frequentam (festas de forró) é possível identificar essas pessoas como um grupo. Aqueles que buscam o aprendizado da dança nas academias o fazem por uma diversidade de motivos, seja pela socialização, pela prática de uma atividade física ou pela busca de se desenvolver no campo da dança, esses indivíduos encontram uma forma de relação nesse grupo mais comunitária do que as comuns em seu cotidiano. Nesse local o indivíduo encontra aceitação e prestígio podendo desenvolver relações aprofundadas.

Para aqueles que apreciam dançar a dois, o forró é algo mais comum ao cotidiano das pessoas que vivem na região nordestina. Essa expressividade se vincula a um reconhecimento simbólico dessa relação do forró com o nordeste, isso se manifesta tanto em alunos quanto em professores de dentro e de fora da região nordestina, algo relacionado a regionalidade. Isso faz parte de uma construção social na qual o forró acaba se tornando um símbolo de identificação entre as pessoas que vivem neste espaço, algo que faz parte de uma “nordestinidade”.

Nas conversas que tive durante minha experiência, principalmente entre os professores, é que tem uma forte ligação com o nordeste. Não apenas como um gênero ou estilo de dança que se inicia nesta região, mas como uma marca de um “regionalidade”, uma característica que ajuda na “separação” entre o “nós” (nordestinos) e “eles” (pessoas de outras

regiões).

O forró é um campo de constante negociação e conflito envolvendo legitimidade dos estilos de dança, os limites morais envolvendo o erotismo na musicalidade (Trotta, 2009) e na dança. No entanto, no campo da dança apresentada nas academias, o fenômeno observado vai em um sentido contrário. Embora as tensões relacionadas à sensualidade e erotismo não sejam algo negadas ou anuladas, a prática do forró/dança de salão, funciona como uma forma de controle de estímulos em prol da dança como fim último da interação. É importante afirmar que isso acontece no âmbito do contato físico e sua naturalização, indo na contramão das tensões e tabus sociais relacionados ao toque.

Devido a questões econômicas como o pagamento de uma mensalidade, é possível identificar um recorte de público. Pessoas da classe média acabam por ser os principais frequentadores dessa atividade. Com isso, essas técnicas corporais se tornam uma forma de representação simbólica desse grupo. No entanto, é possível que pessoas de outras camadas sociais possam dominar das mesmas técnicas, porém o “estilo das técnicas”¹⁴ é algo que se mostra bastante particular aos alunos das academias. Dessa forma, o estilo de dança se torna uma forma de identificação simbólica com base nas técnicas corporais do grupo para além de questões estéticas, econômicas e comportamentais.

Durante minhas conversas com interlocutores (colegas de aula) ficava sempre nítido o quanto aquilo era importante. Ao falar sobre forró, era notável que a prática está relacionada ao prazer, algo que promove um bem-estar para além de uma simples atividade física. Tanto para professores quanto para os alunos mais velhos, a prática da dança do forró é algo como um estilo de vida.

Existe uma busca constante dessas pessoas em relação à dança. Seja em um contexto de aula ou nas festas, o ato de dançar é algo prazeroso. Como descrito por um dos meus interlocutores “uma terapia”.

Quando falamos nas tensões relacionadas ao toque, percebemos que no contexto de quem pratica as aulas nas academias isso é desmistificado. Existe um comportamento específico dos alunos das academias de dança que é “todo mundo dançar com todo mundo”(elemento esse que está em seu processo civilizador como forrozeiro). Isso nos revela aspectos relacionados ao forró em outros contextos como: a aceitação da dança como um caminho para paquera está reduzido ou desmistificado. Não que nos ambientes de interação entre essas pessoas esse tipo de relação não possa acontecer. No entanto, quando se trata da

¹⁴ Com “estilo das técnicas” me refiro a forma que os movimentos são executados, algo que pode ser notado visualmente na forma do movimento (postura e forma de sequenciar os paços). Em uma observação superficial pude perceber que os estilos de dançar o forró universitário/salão também se diferenciam entre os professores. No entanto, minha pesquisa fica devendo um maior aprofundamento nessa questão.

dança, essa atividade é o fim, não um meio.

Em meu entendimento, esta desmistificação do toque também influencia no processo de “desconstrução” dos papéis de cavalheiro e dama na dança. Quando a dança se torna o propósito da atividade, são acionados outros códigos. Diferente dos códigos acionados ao forró fora das academias, nas escolas de dança a interação acontece para dançar e não utilizar a dança para outros fins. Dessa forma, o gênero dos indivíduos acaba indo para o “segundo plano”, o que faz com que a conjuntura “cavalheiro” e “dama” não seja adequada nesse caso. Assim, quando se trata de dança e sim, em um contexto desta atividade como propósito da interação, condutor(a) e conduzido(a) se configuram como termos de melhor uso neste contexto, pois é possível observar pessoas do mesmo gênero dançando juntas.

O contexto social das academias de dança, a forma de ensino e aprendizado (institucional) produz um tipo particular de relações sociais. O elemento principal que liga essas pessoas é o gosto pela dança. Em um contexto de “dança pela dança”, outras relações mais profundas, diferentes das observadas nas grandes cidades. Essa configuração de relações mais comunitárias e menos utilitárias se desenvolvem no espaço das escolas de dança e se estende para fora delas. Uma proximidade para além do contexto das aulas se cria entre essas pessoas.

Quando me refiro aos indivíduos das academias de dança enquanto uma comunidade, não foco apenas ao espaço geográfico onde as aulas acontecem. Esses indivíduos se apresentam como participantes desse grupo¹⁵ nos locais onde ocorrem as festas de forró, ou até mesmo em outros espaços da vida cotidiana¹⁶. Todos os códigos apresentados neste trabalho como: as técnicas corporais, processo civilizador como forrozeiro, estética, classe social se apresentam como uma marca simbólica de identificação.

Para concluir, ressalto que a prática da dança independente de seu formato (intuitivo e institucional) é uma prática benéfica tanto para a saúde psicológica e na promoção da sociabilidade e de relações mais aprofundadas entre as pessoas. Ao falar da dança no forró, Como afirmado por Santos (2016) essa prática ensinou as pessoas a se abraçarem. Em minha interpretação, pessoas que vivem no contexto urbano de João Pessoa-PB, encontram no abraço do forró, o tipo de relação que não encontram comumente em seu cotidiano em outros espaços.

¹⁵ Mesmo que os indivíduos das academias de dança não se identifiquem como um grupo (nesses termos) as pessoas que não participam das aulas os veem assim.

¹⁶ Estes aspectos de outros espaços da vida cotidiana não puderam ser abordados com profundidade na pesquisa.

Referências

- ABREU, M. e SOIHET, R. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- ADORNO, T. W. Indústria cultural e sociedade. Seleção de textos: Jorge Mattos Brito de Almeida, traduzido por Juba Elisabeth Levy. — São Paulo; Paz e Terra, 2002.
- ALBUQUERQUE Júnior, DURVAL Muniz de. *Nordestino: invenção do "falo" - uma história do gênero masculino (1920-1940)*. / 2.a Edição / Durval Muniz de Albuquerque Júnior. - São Paulo: Intermeios, 2013. (Coleção Entre Gêneros).
- ALFONSI, D. A. *Para todos os gostos: estudos sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*. USP: São Paulo, 2007.
- AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. Editora Ática. São Paulo, 1987.
- BASTOS M. H. F. A. *Corpoestados: singularidade da cognição em dança*. - Corpoestados: singularidades da cognição em dança Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 138-147, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>
- BATISTA A. F. PAIVA J. R. C. FREITAS L. G. O Forró Ficou Assim: a transformação do ritmo a partir da indústria. Mossoró-RN. Julho/2010
- BEAUD S. & WEBER F. *Preparar e Negociar uma Entrevista Etnográfica*. In: Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis: Vozes. 2014.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Reflexões Sobre como Fazer Trabalho de Campo*. Sociedade e cultura, v. 10, n. 1, jan./jun. 2007, p. 11-27.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Antropologia da Dança II – pesquisa do CIRANDA*. Círculo Antropológico da Dança. Insular, Florianópolis, 2015.
- CATENACCI, V. *Cultura Popular: entre a tradição e a transformação*. São Paulo em Perspectiva, 15(2) 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. 4. Campinas: Papirus, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. Revisão: Maurício Balthazar Leal e Vera Lúcia Pereira. 1a edição: abril de 2000 2a reimpressão: outubro de 2001.
- CHIANCA, Luciana. *Devoção e Diversão: expressões contemporâneas de festas e santos católicos*. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 11, volume 18(2):49-74 (2007).
- CHIANCA, Luciana de O. *Quando o Campo está na Cidade: migração, identidade e festa*. Sociedade e Cultura, V. 10, N. 1, Jan./Jun. 2007, P. 45-59.
- COSTA, Jean Henrique. *Luiz Gonzaga: entre o mito da pureza musical e a indústria cultural*. Revista Espaço Acadêmico. Nº 103- março, 2012.
- DREYFUS, D. *Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. Editora 34. São Paulo, 1996.
- HINE, C.; PARREIRAS, C.; LINS, B. A. *A Internet 3E: uma internet incorporada, corporificada e cotidiana*. Cadernos de Campo (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 29, n. 2, p. e181370, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v29i2pe181370. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/181370>.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1982.

ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*/Norbert Elias e John L. Scotson; tradução, Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Siissekind; apresentação e revisão técnica, Federico Neiburg. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

FALKEMBACH M. F. Quando a Dança nos Toca: significados, ética e presença em práticas com toque no currículo. Rev. Bras. Estud. Presença, Universidade Federal de Pelotas – UFPel, Pelotas/RS, Brasil, 2018.

FILHO, Ismar Capistrano Costa. *Do Forrobodó à Indústria do Entretenimento*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande – PB – 10 a 12 de Junho 2010.

FOUCAULT M. História da sexualidade 1: a vontade de saber. In: ALBUQUERQUE M. T. C., e ALBUQUERQUE J. A. Ed. 13, Rio de Janeiro, 1988.

GENNEP, A. V. *Os Rituais de Passagem*. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011. (cap.1).

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. *Uma Descrição Densa: por uma teoria interpretativa da cultura*. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p.13-41.

LARANJEIRAS, C. D. *Os Estados Tônicos como Fundamentos dos Estados Corporais em Diálogo com um Processo Criativo da Dança*. UFPB - João Pessoa - PB. Rev. Bras. Estud. Presença 5 (3). Dez 2015.

MAIA, Marcos da Silva e NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Guitarra e Baião*. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas - 2017.

MAUSS M. Sociologia e antropologia. Cap. 6, p. 399 – 420. COSACNAIFY: 1950

MALINOWSKI, Bronisław. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARCELO, carlos e RODRIGUES, Rosualdo. *O Fole Roncou: uma história do forró*. ZAHAR – Rio de Janeiro, 2012.

MATOS, Cláudia Neiva de. *Namoro e Briga, as Artes do Forró*: auto-retrato de um baile popular brasileiro. Org. Nelson Barros da Costa. Fortaleza: Ed- Expressão Gráfica, 2007.

MOURA, Fernando e VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

Ms. ALMEIDA C. M. *Um olhar sobre a prática da dança de salão*. UCC. SP, 2005.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever. Olhar, ouvir e escrever. 1996. Revista de antropologia, pág.13-37. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41616179>. Acesso em: 20 maio 2020.

NICÁCIO, Luiz Gustavo, ANJOS, Luiza Aguiar dos, FARIA, Eliene Lopes, NIGRI, Bruno Silva, MENDES Gabriel Ferreira. *Formação na Prática*. Pensando educação física nas escolas. 2020.

PEREIRA, G. C. *Dois pra Lá Dois pra Cá: a construção do modelo de masculinidade e feminilidade na academia de dança de salão*. Fortaleza 2011. Capítulo dois: dança de salão como ritual.

Políticas culturais no Brasil / organização Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho. —Salvador: EDUFBA, 2007.

- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro: Ltda, 1990.
- SANTOS I. C. C. *Forró e Tango: duas excreções populares que conquistaram povos além de suas fronteiras*. UTP: Curitiba, 2016.
- SIMMEL G. *Questões Fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade*. ZAHAR – Rio de Janeiro, 2006. Ed. 1, 1970.
- SILVA C. C. *Aspectos Históricos das Festas e Festividades de Forró no Brasil*. Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB. EM TEMPO DE HISTÓRIAS | Brasília-DF | n. 40 | pp. 181-194 | jan./jun. 2022.
- TROTTA, Felipe. *Música Popular, Moral e Sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo*. Belo Horizonte-MG, 2009
- TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*: tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.
- VIEIRA M. R. Celso Furtado: a construção do nordeste. Pesquisa e relatório técnico. Relatório de Pesquisa, 2024
- VIEIRA, Solamito. *Os Velhos Sanfoneiros*. Museu do Ceará. Secretaria de Cultura do Ceará. Fortaleza, 2006.
- ZARIAS, Alexandre e LE BRETON, David. *Corpos, Emoções e Risco: vias de compreensão dos modos de ação individual e coletivo*. Sociologias, Porto Alegre, ano 21, n. 52, set-dez 2019, p. 20-32.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Percepção, Literatura*. São Paulo: COSAC. Naify, 2014.