

É proibido cochilar: os signos e significados das práticas corporais do forró universitário como contribuição para o currículo cultural da Educação Física

Mário Luiz Ferrari Nunes¹
Ricardo Henrique Zambon¹

RESUMO

Este trabalho visa colaborar com a democratização dos saberes propostos pelo currículo cultural da Educação Física. Neste sentido, relata sobre os significados do forró universitário para que o docente em ação na escola tenha elementos que o auxiliem na elaboração de um currículo que atenda às diversas práticas culturais, colaborando com a justiça curricular. Utiliza, ainda, a etnografia participante a partir da perspectiva pós-moderna, adotando a posição de um *flâneur*. As observações foram realizadas em quatro momentos diferentes em uma casa noturna de forró universitário, com foco nas formas de regulação da cultura dos forrozeiros. Incita a produção de estudos etnográficos como base para a interpretação dos códigos culturais das práticas corporais e a sua tematização no currículo.

Palavras-chave: Educação Física. Currículo Cultural. Forró Universitário.

¹ Universidade Estadual de Campinas
Recebido em: 29 maio 2018
Aprovado em: 11 out. 2018
Contato: mario.nunes@fef.unicamp.br

It is Forbidden to Sleep: the meanings of the corporal practices of the 'farró universitário' as contribution to the cultural curriculum.

ABSTRACT

This research intended to collaborate with the democratization of knowledge proposed by the cultural curriculum of Physical Education. It brings the meanings of the *'farró universitário'*, for teachers in action in the school has elements that help him in the elaboration of a curriculum that attends the diverse cultural practices, collaborating with the curricular justice. It uses participant ethnography from the perspective of a postmodern ethnographer, adopting the position of a *flâneur*. The observations were made at four different times in a nightclub *'farró universitário'*, with the purpose of observing the forms of regulation of the culture of the *forrozeiros*. It promotes the production of ethnographic studies as a basis for the interpretation of cultural codes of corporal practices and their thematization in the curriculum.

Keywords: Physical Education. Curriculum. *'Farró Universitário'*

Es prohíbe saciar: los signos y significados de las prácticas corporales del forro como contribución al currículo cultural.

RESUMEN

Este trabajo pretende colaborar con la democratización de los saberes propuesto por el currículo cultural de la Educación Física. Trae los significados del farró universitario, para que el docente en acción en la escuela tenga elementos que lo auxilie en la elaboración de un currículo que atienda a las diversas prácticas culturales, colaborando con la justicia curricular. Utiliza la etnografía participante desde la perspectiva de un etnógrafo posmoderno, adoptando la posición de un *flâneur*. Las observaciones se realizaron en cuatro momentos diferentes en una casa nocturna de farró universitario, con el propósito de observar las formas de regulación de la cultura de los forroceiros. Incita la producción de estudios etnográficos como base para la interpretación de los códigos culturales de las prácticas corporales y su tematización en el currículo.

Palabras Clave: Educación Física. Currículo. Farró Universitario.

INTRODUÇÃO

A escola, enquanto produção da Modernidade, organiza o currículo de modo a determinar os conhecimentos a serem transmitidos para a sociedade, legitimando-os. Como objetivo tenciona-se influenciar a formação das gerações futuras. Com isso, compreendemos que os conhecimentos transmitidos não são neutros ou imparciais, tampouco selecionados ao acaso. A escolha do currículo escolar é uma decisão política. O currículo é um campo de disputa, onde grupos tentam consolidar seus conhecimentos e, por conseguinte, suas concepções de sociedade (SILVA, 1999).

Esse processo é constituído por mecanismos que visam conservar a hegemonia de determinados grupos, fortalecendo os pilares que os sustentam. Propagam-se os conhecimentos e o modelo de civilização que são internalizados como verdadeiros. Desta forma, naturalizam-se certas posições sociais, costumes, ideais, entre outros atributos culturais. A exposição a determinado conhecimento em detrimento de outros, tendência ou determina o posicionamento do aluno diante da realidade, produzindo formas de ver o mundo e dar significados às representações culturais (SILVA, 1998).

Em uma sociedade que luta por equidade social e democracia, a visão de currículo anunciada deve ser superada. Os conhecimentos selecionados para compor o currículo devem favorecer a compreensão dos modos como aprendemos a falar de nós mesmos, do Outro e das distintas realidades (NEIRA; NUNES 2009). Para que a organização do currículo caminhe nessa direção tanto os conhecimentos presentes no cotidiano dos alunos, no seu entorno, como os mais distantes ou os hegemônicos que os envolvem podem estar na escola, sem distinção entre o certo e o errado, o bem e o mal, como proposto no currículo cultural de Educação Física (EF)². Ou seja, sob esse enfoque, qualquer prática corporal pode compor o currículo.

Ancorado nas teorias pós-críticas³, o Currículo Cultural propõe uma pedagogia a partir da leitura dos signos e de seus significados produzidos na prática corporal. Seu foco é possibilitar aos alunos elementos para uma leitura crítica e problematizadora dos códigos de comunicação⁴ que compõem essas práticas, a fim de compreenderem as forças que as

² Trata-se da denominação de uma proposta curricular de Educação Física, na qual são tematizadas as práticas corporais presentes na cultura dos diversos grupos sociais. Suas intenções visam reconhecer a cultura de seus sujeitos e, ao mesmo tempo, compreender as tecnologias de poder que ela produz, que criam assimetrias sociais e governam seus sujeitos, a fim de desconstruí-las, desestabilizá-las e produzir outras formas de representá-las (NEIRA; NUNES, 2006; 2009).

³ De forma simplista, explicamos que as teorias pós-críticas englobam vários campos teóricos alinhados à crítica a alguns dos pensamentos tradicionais da filosofia da consciência, tais como verdade, sujeito, consciência e também aos pressupostos das teorias críticas, tais como emancipação e liberdade (SILVA, 1999).

⁴ Ao tomar a Educação Física inserida na área da linguagens e suas tecnologias, Nunes (2016) traz a formulação do semiótico russo Ivan Brystrina como ferramenta para a análise da linguagem corporal. Indica o uso dos códigos de comunicação biológicos, sociais, culturais e acrescenta os cinéticos para a leitura dos significados das práticas corporais, desterritorializa suas características estruturalista e as reterritorializam com o enfoque pós-estruturalista. Para melhor compreensão, há que se destacar dois aspectos: esses códigos não atuam de forma isolada; a depender da capacidade leitora desenvolvida e partilhada pelos membros de dada cultura, a leitura da linguagem corporal opera em níveis diferentes de compreensão. Os códigos cinéticos, biológicos e sociais são facilmente perceptíveis. No entanto, para a leitura dos códigos culturais precisa-se de maior aprofundamento acerca das forças que os produzem.

constituem, produzem representações, fixam identidades, governam seus sujeitos e criam mecanismos de pertencimento e de exclusão. Mais ainda, ao tematizar determinada prática corporal, o currículo cultural abre espaços para a escritura: a produção de novos significados, outras formas de dizê-la, vê-la e fazê-la, enfim, de representá-la (NUNES, 2018).

Essa condição implica afirmar que não devem existir, brincadeiras, danças, esportes, lutas ou ginásticas que tenham mais importância ou atenção quando relacionadas entre si, tampouco formas corretas de executá-las. Ao tomarmos a educação como um ponto de justiça social, devemos compreender o modo como as práticas corporais são produzidas e faladas (NEIRA; NUNES, 2009). Visa-se, com isso, reduzir as desigualdades existentes, expandindo o conhecimento produzido sobre as diversas práticas culturais, contribuindo assim para um aprendizado que tencione desconstruir representações que ora afastam o Outro, visto como ameaça, ora formam vínculos de pertencimento.

O currículo cultural incita a prática pedagógica ancorada socialmente. Isto quer dizer que o estudo deve partir da ocorrência social das práticas corporais, articulando as práticas discursivas e as não discursivas que as envolvem e constituem suas condições de existência com as práticas pedagógicas. Para que esse princípio se concretize Neira e Nunes (2009, p. 262) reforçam a importância do docente e estudantes assumirem uma posição etnográfica⁵. Isto é, torna-se necessária a busca por conhecimentos de forma rigorosa que “permitirão compreender melhor não só a manifestação em si, como também, aqueles que a produziram e a reproduziram”.

Diante da infinitude de práticas corporais, que se transformam e se criam a todo instante, e de outro de seus princípios: o reconhecimento do patrimônio de cultura corporal - o currículo cultural abre a possibilidade para que qualquer prática corporal possa ser tematizada no percurso da escolarização básica e, também, superior. Isso colide com os currículos da formação inicial em Educação Física, que se limitam a apresentar algumas práticas, a maioria esportiva e hegemônica, e de forma definitiva. O que se vê é que essas formas de pensar e fazer Educação Física na escola impactam a ação dos futuros professores, que ao colocá-las em ação reforçam noções fixas de identidade e representação. O que não contribui com seu trabalho diante da heterogeneidade e da transitoriedade que caracterizam a sociedade contemporânea (HALL, 1997).

Para contribuir com os princípios do currículo cultural e superar essa posição acrítica da formação inicial, pesquisamos nos bancos de dados sobre signos e significados de práticas corporais, que auxiliassem o professor de EF a elaborar seu plano de ensino, de modo a incluir no currículo o conhecimento gerado nos seus locais de produção e fruição, sobretudo as práticas não hegemônicas, favorecendo outros de seus princípios: a descolonização do

⁵ Neira e Nunes (2009) usam o termo a fim de indicar que para a realização da leitura dos múltiplos aspectos envolvidos em determinada prática social da cultura corporal, exige-se que docentes e discentes disponibilizem de dados a respeito das práticas corporais obtidos por meio de instrumentos elaborados coletivamente com os alunos como observações, relatos, narrativas, constatações, entrevistas, questionários ou leituras orais dos signos pertencentes à prática corporal. Esses dados comporão as atividades de ensino. Entretidas com outras informações disponíveis.

currículo (NEIRA; NUNES, 2009). O resultado dessa busca foi a notável escassez de informação. O resultado dessa busca reforça as preocupações de Neira (2014). Segundo o autor há grande dificuldade de encontrar textos a respeito das práticas corporais não hegemônicas para o desenvolvimento de tematizações no âmbito das aulas de Educação Física. Essas ausências nos motivaram a investigar uma delas: o forró universitário⁶ (FU).

O forró é uma dança originária da região nordeste e típico da cultura brasileira. Em meados dos anos 1990 chamou a atenção dos universitários da região sudeste, que implementaram giros à dança do cavalheiro e da dama. Esses movimentos derivam das influências de outros ritmos como rock' roll, samba, reggae entre outros. Também agregaram mais instrumentos, além dos tradicionalmente usados pelos trios de forró como, triângulo, zabumba e sanfona (ALFONSI, 2007). Não sabemos ao certo o local que ele nasceu, se em Caráiva-BA, Itaúnas-ES ou no sul baiano. No entanto, existe um consenso que é no estado de São Paulo que ele ganha força, por meio dos jovens de classe média. Pode-se dizer que nesse híbrido de tendências e negociações emergiu o FU (ALFONSI, 2007).

O FU, enquanto representação, é significado, modula identidades, regula seus sujeitos e forma valores. Estas produções são chamadas por Simon (1995) de tecnologias culturais. São artefatos que visam estruturar os processos de produções semióticas⁷ existentes em uma determinada prática social. Enquanto tecnologia cultural, o FU é amplamente divulgado na cultura dos que frequentam a universidade e de grupos de jovens presentes no ensino médio. Além disso, é possível notar que sua popularização alcança e, por isso, desperta curiosidade em sujeitos de várias faixas etárias, independente da classe social ou local de moradia. Por estar presente na mídias diversas e em meio a grupos culturais variados, ele promove formas de pertencimento, logo de identidade cultural. Por conta disso, tematizá-lo nas aulas de EF torna-se relevante para que os alunos e as alunas compreendam as forças que o produz.

Face às condições descritas, realizamos uma pesquisa de cunho etnográfico em um espaço cultural, no qual o FU ganha destaque. Abordamos os códigos de comunicação que compõem o forró universitário, para, com isso, analisarmos as condições de existência do seu processo de significação, bem como as formas de regulação de seus sujeitos. Deste modo, acreditamos que a maior compreensão desta prática corporal possibilite ao docente uma ampla gama de conteúdos culturais para tematizá-los de forma consistente e crítica no âmbito das aulas de EF, reconhecendo os modos como produz identidades, seus mecanismos de regulação e as representações decorrentes.

⁶ A escolha do estudo do FU decorreu do mapeamento do patrimônio de cultura corporal dos estudantes que frequentavam a disciplina Educação Física no Ensino Médio, em um curso de Licenciatura em EF, na qual o currículo cultural foi abordado. Mapear as práticas corporais que os estudantes acessam, produzem ou discursam é um dos encaminhamentos propostos no currículo cultural para a elaboração da ação didática.

⁷ Este termo proposto por Simon tem como objetivo destacar as práticas centradas na formação e regulação do significado e da imaginação. Tais significados não são apenas específicos de expressão simbólica e textual, mas abrangem, também, as formas pelas quais estes significados são inseridos ao sistema (SIMON, 1995).

MÉTODOS

Durante três meses, observamos a casa noturna Sala de Reboco⁸, um espaço cultural em que há uma noite específica para o público forrozeiro, localizado em uma importante região metropolitana do estado de São Paulo. Mas como escolher o que considerar como relevante entre tantas frases soltas e relatos colhidos? Como compreender os discursos circulantes nesses ambientes sem identificar os sujeitos que frequentam esses lugares?

Para tentar responder a essas questões, optamos pela metodologia de pesquisa etnográfica com o espírito de um *flâneur* reflexivo, sugerido por McLaren (2000). Tal opção deu-se pelo fato de que nesse método o objetivo do pesquisador é tentar compreender os processos sociais que conduzem determinado evento, além da possibilidade de descrever a realidade social vivida em dado campo por meio de uma análise descentralizada dos relatos, entrevistas, documentos, enfim, dos vestígios observados pelo pesquisador de forma esclarecida ou ignorada pelos sujeitos-alvo. Contudo, esses dados não refletem a própria prática, pois somente são relatos e experiências dos indivíduos (FLICK, 2009). O que interessa são as representações constituídas.

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

A pesquisa foi realizada mediante observação, sem um grupo determinado ou estrutura específica, a procura de frases soltas pertinentes ao estudo, evidenciando os relatos dos eventos através dos discursos que circulam no espaço em que ocorre o FU. Não houve a interlocução com sujeitos específicos. Pela transitoreidade do público, pode-se dizer que se trata de uma população nômade. As impressões e descrições do local pesquisado foram gravadas em um aplicativo para celular e transcritas para um arquivo no computador, produzindo um diário de campo. A imersão neste espaço cultural ocorreu por meio de quatro visitas em dias de eventos distintos, a fim de produzir dados referentes às formas: de organização, publicização, distribuição e ocupação dos espaços; recepção das músicas; dos passos coreográficos dominantes; dos comportamentos sociais de grupos, casais e indivíduos⁹.

⁸ “Sala de Reboco” foi o nome fantasia escolhido para assegurar o sigilo do local onde a pesquisa foi realizada.

⁹ O artigo 1º da Resolução 510/2016, parágrafo único, item VII, manifesta que “a pesquisa que objetiva o aprofundamento teórico de situações que emergem espontânea e contingencialmente na prática profissional, desde que não revelem dados que possam identificar o sujeito”, isenta a apresentação das garantias de ética aos participantes da pesquisa.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O “BANQUETE DOS SIGNOS”

Este tópico foi decomposto em subtítulos inspirados nas músicas tocadas no FU, pois estas enunciam costumes e os códigos vivenciados ou apreciados pelos sujeitos na Sala de Reboco.

Discutir o cangaço com liberdade / É saber da viola, da violência / Descobrir nos cabelos inocência / É saber da fatal fertilidade / Descobrir a cidade na natureza / Descobrir a beleza dessa mulher / Descobrir o que der boniteza / Na peleja do homem que vier [...] ¹⁰

Na canção Banquete dos signos, o cantor e compositor Zé Ramalho diz que para entender o significado de um signo ¹¹ é necessário entender os valores que o compõe, como no trecho "*Discutir o cangaço [...] é saber da viola, da violência [...]*". Da mesma forma, para entendermos as práticas corporais existentes no FU é necessário entendermos os elementos que dão sentidos a prática.

É PROIBIDO COCHILAR!

No FU existem vários estilos de dança. Os diferentes estilos são resultados das interações culturais entre diversas práticas corporais, em especial, da dança de salão. Nota-se aqui um aspecto interessante e característico das atuais sociedades urbanas: a racionalização das danças tendo em vista sua mercadização e performatividade. O FU é um grande “guardachuva” que cobre estilos de forrozear diferentes, e tais estilos se multiplicam à medida que entram em contato com outras práticas corporais e se hibridizam ¹².

Em meio ao tempo e interações com outras culturas, o movimento de “dois pra lá, dois pra cá”, que caracteriza o forró, ganhou floreios de braço e pernas, movimentos de tronco, de quadril, etc. Foram acrescentados nomes, outros modificaram-se, na tentativa de fechar um ou mais estilo característico de determinada região, tencionando fixar-lhe uma identidade.

Na casa noturna pesquisada, é possível dividir os estilos, a grosso modo, em dois grupos; os dançarinos que dançam predominantemente de casal fechado e os de casal aberto. Os grupos que dançam de casal fechado costumam florear com as pernas, e, geralmente, mantém os corpos muito próximos, “colados”. Já os que dançam de casal aberto giram separadamente e floream com os braços, geralmente, conectados apenas pelas mãos. Quando estão de casal fechados, os dançarinos usam movimentos com o tronco para incrementar a dança. Para uma pessoa leiga, estes diferentes estilos não são tão fáceis de identificar, mesmo

¹⁰ RAMALHO, José. Banquete dos signos. Força verde: Zé Ramalho. Rio de Janeiro, Epic Records, 1982.

¹¹ Falaremos sobre os signos e significados mais adiante.

¹² Não pretendemos aprofundar essa noção teórica. No entanto, cabe destacar as nossas referências. Para Bhabha (1998) e Hall (2003), os processos de hibridização implicam composições culturais que produzem novas conformações culturais. Essas produções não ocorrem no sentido de soma de formas anteriores. O híbrido decorrente é como um terceiro espaço, que traz tensões entre as formas anteriores, mas que é diferente de qualquer outra que o precedeu.

separando-os rudimentarmente em dois grupos. Um forrozeiro nota mais do que estas diferenciações. Ele é capaz de enxergar subgrupos dentro de cada uma dessas divisões.

Os estilos de dança são uma forma de linguagem e se constituem por códigos de comunicação. Eles dizem algo para os praticantes da modalidade, têm seu significado estabelecido dentro da cadeia de significados da cultura forrozeira. Todos nós estamos envolvidos na produção e interpretação dos códigos que compõem uma linguagem específica. A linguagem é uma prática de produção e negociação de significados. É por meio dela que produzimos, acumulamos e compartilhamos conhecimentos e, por isso, permite aos membros de uma cultura comunicar as coisas do mundo, criando, assim, representações. São essas condições que nos possibilita viver em conjunto, em uma mesma cultura (NUNES, 2016).

A linguagem apresenta-se de várias formas, tais como a: oral, escrita, visual, musical, corporal, etc. A linguagem corporal incorpora os gestos e todos os elementos que se agregam ao corpo, como as vestimentas, os adereços e as marcas biológicas que o define. Por partilhar os significados da gestualidade em um determinado grupo, a linguagem corporal constitui parte da identidade cultural do sujeito, pois permite o processo de comunicação entre os pares e cria formas de pertencimento (NUNES, 2016). O FU, enquanto sistema simbólico, é uma representação constituída pelo ritmo e letras das músicas, pelos elementos que constituem seu espaço, por seus sujeitos, pela sua prática e pelas coisas ditas e as não ditas a seu respeito. Enquanto linguagem corporal, ele é um texto que produz significados próprios e permite a sua interpretação¹³.

Com a disseminação do FU pelas regiões, cidades, municípios, distritos e bairros do estado de SP e depois pelo Brasil, sua prática ganhou novos contornos. A partir das academias de dança de salão e dos cursos de forró, aos poucos ele foi recebendo influências de diferentes estilos tais como samba, samba rock, rock, tango, bolero, soltinho, etc. (ALFONSI, 2007). No desenvolvimento da prática, no cruzamento das fronteiras simbólicas entre os estilos, as influências foram sistematizadas, ganharam nomes para diferenciá-las entre si, criaram novas fronteiras simbólicas que delimitam a participação de grupos e produzem (re)significações. O que possibilitou o surgimento de aulas específicas dos estilos forjados tais como, o Remelexo, Roots, Cooperativa Brasil e Proibido Cochilar. Estes são os estilos mais conhecidos e são possíveis de serem identificados na noite de forró na casa noturna pesquisada.

O forró daqui é melhor do que o teu / o sanfoneiro é muito melhor / as moreninhas a noite inteira / na brincadeira levanta pó / É animado ninguém cochila / chega faz fila pra dançar / na entrada está escrito / é proibido cochilar [...] ¹⁴

“É proibido cochilar” é o nome de uma canção bastante conhecida entre os forrozeiros. A escolhemos porque os grupos de estilos diferentes acabam disputando entre si qual é o

¹³ No sentido dado no currículo cultural, a interpretação nada mais é do que uma constante substituição de significantes. Ela é mais uma prática de significação.

¹⁴ BARROS, Antonio. É proibido cochilar. Brasil Popular: Os 3 do Nordeste. Rio de Janeiro, Sony BMG Music Entertainment, 2006.

melhor. Na frase “o forró daqui é melhor do que o teu” está implícita que a questão da fronteira de estilo de forró é algo marcante no FU. Os forrozeiros interpretam os códigos cinéticos¹⁵ produzidos pelas características da dança, se identificam e se aproximam ou se afastam de acordo com sua identificação dentro do espaço de dança. Um outro fator que colabora para que exista uma aglomeração de estilos dentro do forró é a expansão das escolas de forró. Elas se especializam em determinado estilo e criam espaço de pertencimento para seus alunos, ex alunos e simpatizantes se agregarem nos eventos.

O que mais diferencia um estilo de outro são os floreios. Os floreios produzidos em cada estilo são semelhantes aos floreios de outras danças. É comum ouvir no discurso dos forrozeiros expressões tais como: “*o forró é um grande ladrão, aqui nós podemos roubar os movimentos de qualquer dança*” e “*somos como um cachorro vira-lata, uma mistura de raça.*” Os códigos possuem significados únicos dentro da cadeia de significados que estão inseridos. Por exemplo: um floreio de pernas do samba, quando trazido para o forró, é cineticamente parecido, mas seu significado é único dentro da cadeia de significados da cultura do forró. Quando o movimento é anexado a dança, a ele é atribuído um sentido particular. Este código será usado de forma compartilhada dentro da cultura forrozeira.

Na casa noturna investigada, os praticantes dos diversos estilos ficam próximos. É difícil identificar qual estilo especificamente dança cada forrozeiro, principalmente quando os estilos possuem características semelhantes. Um indivíduo com larga vivência no forró consegue distinguir, a grosso modo, os estilos mais presentes na noite. Essa identificação é possível porque existe uma característica em cada grupo que é a marcante predominância de floreios de pernas e a de floreios de braço.

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

Nos estilos Cooperativa Brasil e Proibido Cochilar, as pessoas dançam predominantemente de casal aberto, suas influências são do samba rock, rock, bolero e zouk. A dança é de casal aberto. Os dançarinos realizam floreios de braço, onde passam por baixo dos próprios braços, realizam giros no próprio eixo de forma alternada, algumas vezes simultâneas, formam figuras com os braços, fazem movimentos que parecem dar nó nos braços do casal. Produzem uma estética que impacta pela sua plasticidade, mas são difíceis de

¹⁵ Os códigos cinéticos podem ser compreendidos pela ação motora efetuada em uma prática corporal. Isolados, eles são semelhantes e não possuem significados. É a estrutura da prática corporal que os modelam e os ligam aos sistema de representação que se constituem como um texto, que permite a leitura de seus significados (NUNES, 2016).

entender (ler), o que estimula a curiosidade do espectador, que é um sujeito estrangeiro àquela cultura. Este grupo também dança de casal fechado, o tronco é utilizado para conduzir o outro, embora de forma mais separada do que a dos forrozeiros da primeira descrição. Geralmente, o casal encosta mais os troncos e menos as pernas, porque não costuma conduzir a dança com os pés e as coxas. Mas, inversamente ao grupo descrito anteriormente, a predominância neste grupo é de casal aberto. No estilo Proibido Cochilar as damas possuem mais autonomia em alguns floreios, movimentos próprios, característica peculiar que não são marcantes nos demais estilos.

PARA TODOS, *FOR ALL*

Tente se imaginar em um lugar que, ao entrar, você se depara com indivíduos loiros, morenos, negros, asiáticos, cabelos longos, cabelos curtos, cabeça raspada, com rastafari, dreadlock, boné, chapéu, tênis, chinelo, sandália, sapatilha, descalço, vestido, short, saia, calça jeans, bermuda, camiseta, regata, roupas de marcas brasileiras, de marcas internacionais, tatuagem, brinco, alargador, barba, alto, baixo, do gênero masculino, feminino, com pouca massa corporal, com muita massa corporal, paulistano, paulista, carioca, mineiro, cearense, paraibano, baiano, brasileiro, estrangeiro, etc. Agora, imagine algumas dessas características reunidas, de forma aleatória em uma casa noturna em uma região metropolitana do estado de São Paulo, com uma banda paulistana, tocando músicas nordestinas. A mesclagem de culturas diferentes, tal como ocorre no Reboco, indica o quadro atual da sociedade globalizada. Essa condição, que resulta da hibridização cultural, implica ponderar o contato entre fronteiras múltiplas, historicamente determinadas e o afastamento de qualquer possibilidade de perspectivas que afirmem identidades essencializadas (HALL, 2003).

Para Hall, a globalização acelera o processo de homogeneização cultural. No entanto, a força das culturas hegemônicas ao tomarem contato com as culturas locais não imputam a essas a dominação total. O que existe é um tenso jogo de forças, que produzem nem a dominação, nem a resistência. Os resultados são híbridos culturais. O hibridismo não é um conceito fechado que pode ser contrastado com os termos “tradicional” ou “modernos”, estamos falando de um processo de tradução cultural, uma obra inacabável. O hibridismo traz para os grupos percepções múltiplas de si e do Outro (HALL, 2003).

Para fortalecer a condição híbrida do FU, utilizamos uma música que fixa uma narrativa sobre a origem do forró. É interessante esclarecer que existem algumas versões sobre a origem do forró, esta é apenas mais uma:

[...] Para todos da cidade / Para todos do sertão[...] O inglês da ferrovia / Escreveu no barracão / For all / Foi então que o pau comeu / Nunca mais sentou o pó / Eu só sei que o povo leu / Forró [...] / O for all dos estrangeiros / Para todos brasileiros / Forró Forró Forró Forró [...]¹⁶

¹⁶ AZEVEDO, G.; CAPINAM, J. C.. For All Para Todos. For All Para Todos. São Paulo. BMG Ariola Brasil. 1982

A musica "For All Para Todos", sugere que a palavra "fórró" nasceu da composição entre duas palavras do idioma inglês, que quando falada rapidamente torna-se fórró. Ou seja, nesta versão, a origem da palavra "fórró" parte de um jogo promovido pela tensão entre duas culturas, uma hibridização.

O Reboco é um núcleo de hibridização. O fato de estar próximo à algumas universidades, que é um lugar que reúne pessoas de todo o país e até mesmo do exterior, reforça esse caráter. Quando olhamos para os jovens do FU, não se observa semelhança apenas em relação à faixa etária dos jovens que circulam nas universidades. Percebe-se também semelhanças na estética assumida e caracterizada pela diversidade de vestimentas, e, claro, na preferência pelo estilo de dança. A hibridização está lá, reforçada pelo potencial da globalização expressa pelas roupas, gestos e costumes.

A mescla de fronteiras e os seus constantes borramentos produzidos pela inserção de instrumentos, passos, artefatos, sujeitos etc. é o que caracterizam seus códigos culturais de comunicação. O código cultural compreende as formas de regulação específica de cada prática, que determinam sua organização com seus rituais, gestos e adereços, enfim suas condições culturais de existência e interferem diretamente nos corpos de cada sujeito praticante ou espectador, produzindo identidades (NUNES, 2016). Por meio dos códigos culturais do FU notamos a sua formação social e histórica determinada pela mundialização da economia, pelos fluxos globais de tendências culturais estéticas marcadas tanto pelas relações assimétricas impostas pelas imagens hollywoodianas, como pelas formas de resistências operadas por movimentos sociais subalternizados (KELLNER, 2004), como os rastafáris ou a cultura jovem, que se manifesta no espaço investigado.

Os códigos culturais nos permite compreender as formas de atuar dos sujeitos diante das músicas mais aclamadas, da preferência pela catuaba, como bebida que identifica seus membros. Do mesmo modo, os códigos culturais permitem entender as relações sociais que determinaram certos modos de ser, pensar e agir, como as estratégias de rejeição e de aprovação de comportamentos e sujeitos. O mesmo se dá com os aspectos de dominação de um grupo sobre outro, principalmente os que dominam as habilidades necessárias para a prática, que produzem formas de regulação que mantém a hegemonia dos grupos dominantes –aqueles vinculados às escolas de dança de salão.

MAS MEU FORRÓ NÃO DEIXO NÃO

A canção de João Leocádio da Silva "Fórró de sangue novo" descreve a importância que o fórró tem na vida do forrozeiro. A música é vista como um dos hinos do público:

Zeca de zefa / Dá no pé, vai na carreira / Corre na feira e avisa pra cabroeira
/ Que hoje vai ter fórró, ter gandaieira [...]...meu amor brigou comigo / Eu
já sei qual a razão / Ela não gosta de fórró / Já eu gosto de montão / Se não

mequer no forró / Se não me quer / Eu arranjo outra mulher / Mas meu forró não deixo não [...].¹⁷

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

Durante a pesquisa, refutamos a noção sensocomunizada de que a beleza física¹⁸, seria capaz de concorrer, equiparadamente, com o “saber mais notório” da Sala de Reboco: saber dançar forró. Sem dúvida, uma leitura dos códigos de comunicação do corpo atravessada por discursos performáticos. O conhecimento sobre a prática corporal é a principal “moeda de troca” dentro do FU. As relações de poder são reguladas pelos indivíduos que dominam os passos da dança, os floreios complexos, as conexões entre um passo e outro. Este recorte de campo relata o que pode ser observado:

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

Os indivíduos que “dominam” a prática colaboram com a regulação dos sujeitos, de forma direta ou indireta. O conhecimento da dança rompe com barreiras estereotipadas, criadas socialmente.

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

Em um dos shows observados, mais especificamente o show de uma banda conhecida nacionalmente, até pelo público que não frequenta o FU, foi possível notar que a estética dominante inclui o sujeito na prática, mas não o “sustenta” por lá. Ou seja, as pessoas que se apresentam com o padrão de beleza estabelecido culturalmente eram convidadas para dançar, mas se não correspondessem ao conhecimento necessário para a prática, eram esquecidas, não eram chamadas novamente ou ficavam longos períodos sem dançar. Já as que correspondiam minimamente à técnica requerida tornavam a ser convidadas para dançar. A beleza estética não impõem-se no forró.

¹⁷ SILVA, J. Forró de sangue novo. O beijo que você me deu. Interpretes: Trio Virgulino. Manaus - MA. Candeeiro Discos, 1999.

¹⁸ Os códigos biológicos do corpo são expressos pelos músculos, ossos, reações fisiológicas etc.. Os códigos sociais se constituem de marcas impressas no corpo como as cicatrizes, amputações, bronzeamento, cortes de cabelo etc.. Compreender o significado da beleza ultrapassa os códigos biológicos e sociais. Para tanto é necessário compreendê-la enquanto código cultural, pois depende do contexto cultural em que é significada e lhe é atribuído valor. Assim, em épocas e lugares diferentes ser magro, por exemplo, pode significar esteticamente tanto algo positivo como negativo.

Enquanto saber, a eficiência técnica da dança é o que conduz a conduta dos sujeitos. Ela regula os comportamentos, borra as margens das identidades para que a dança possa fluir. No relato acima, quando nos deparamos com a centralidade da dança, questionamos o caráter inclusivo, acolhedor, que muitas vezes é dado ao FU. Como qualquer prática social, o FU da região investigada é inclusivo, desde que se saiba dançar, caso contrário os sujeitos desprovidos da técnica ficarão à margem. Se a “paquera” é o desejo de alguns na pista de dança, ela só ocorre entre identidades que partilham o saber dançar. Por aqui, a norma é dotar-se de boa técnica.

TÁ NO SANGUE E NO SUOR

[...] Tá no bico da arara / Tá na cara do poeta / Tá na rua, tá na reta / Da costura do gibão / Tá, tá no rebolado da morena / Tá, tá aonde canta o curió / Tá, tá no calor da brincadeira / Meu forró tá na poeira / Tá no sangue e no suor [...] ¹⁹ (AMORIM, 2001)

O forrozeiro é uma representação e como tal é um produto dos discursos que o modelam e determinam sua posição de sujeito. Nas redes sociais é comum ouvir frases que sugerem um essencialismo do que é ser forrozeiro - algo que está dentro das pessoas, seja marcado por um regionalismo (o lugar de nascença), seja por um essencialismo genético, que marca o “dom” de dançar, como o “sangue” e o “suor”, cantado na música de Petrócio Amorim. Isso ocorre porque dentro do forró são criadas identidades culturais, que parecem estar sedimentadas há longo tempo ou que já estava no interior do sujeito.

Para Hall (2003), as identidades culturais são constituídas por meio das relações, não só pelas identificações semelhantes, mas, também, pelas diferenças, que a compõe. Toda identificação é constituída por meio do comparativo entre o que são em relação ao que não são, que, desta forma, estabelecem os limites do que é ou não é ou do quem é ou de quem não é. Como qualquer prática de significação, o que se vê no FU são constantes tentativas de delimitar fronteiras, como podemos perceber nas falas comumente enunciadas nas redes sociais dos diversos grupos de forrozeiros e isso é inevitável, pois se trata de uma luta pelo controle da representação do que é ser forrozeiro: “lutamos para manter o forró pé de serra como está / é difícil vestir a camisa da nossa cultura quando existe tanta coisa de má qualidade / estão jogando fora a cultura do forró pé de serra.” (Fonte: Diário de campo).

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

Em suas análises sobre a identidade, Hall (2003) identifica três concepções a respeito que se estabeleceram na modernidade. O sujeito do Iluminismo, centrado, dotado de razão. Sua consciência advinha de um núcleo interior, que se manifestava pela primeira vez no nascimento e se desenvolvia a partir dali, mantendo para sempre sua essência. Este centro essencial era a identidade do sujeito, o que caracterizava sua individualidade. A segunda

¹⁹ AMORIM, P. No sangue e no suor. No sangue e no suor. Interpretado por: Chico Salles. Rio de Janeiro, Rob Digital, 2001.

identidade é o sujeito sociológico, que emerge no mundo moderno, devido à complexidade na qual o sujeito se insere, entendendo-se que o núcleo essencialista identitário não era autônomo ou autossuficiente. Sua formação dependia das relações sociais estabelecidas, mediadas por valores, sentidos e símbolos da cultura. Mesmo sua identidade sendo formada pela relação do "eu" com a sociedade, ele possui um "eu real", que seria um núcleo ou uma essência, que é modificado e adaptado o tempo todo em contato com outros mundos culturais. Disso decorreria a internalização dos variados símbolos e significados culturais, tornando-os parte de "eu". Neste caso a identidade é o que sutura o sujeito à estrutura social. Por último, destaca a do sujeito pós-moderno. Esta, abala qualquer ideia de uma característica fixa, padronizada, estável. Ele é identificado não apenas por uma identidade, mas, por várias, às vezes contraditórias em si mesma e sempre em transformação, que lhe impede qualquer ideia fixa de si mesmo. Nessa concepção, a identidade é uma marca e construída discursivamente. Fruto dos processos de significação, que, como vimos, é sempre indeterminado e fruto das relações sociais de poder, que o governa e, por serem cambiantes, o modifica a todo instante. O sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial e permanente.

A questão é que temos sujeitos pós-modernos com concepções essencialista, e mesmo entendendo-se como pertencentes a vários grupos, se identificando com diversos indivíduos e se transformando a todo momento, ele cria fronteiras e tenta defendê-las, como se o que estivesse em xeque fosse a própria concepção de si mesmo. O que de certa forma não deixa de fazer sentido, afinal, afirmar a identidade é manter um porto seguro, uma estrutura norteadora e estabilizante de si mesmo (HALL, 2000).

Para Hall (2000), os indivíduos do mundo pós-moderno são anti qualquer concepção essencialista ou de identidade fixa na sociedade. Mas se as identidades não são fixas e nem essências por que essa visão essencialista e estabilizadora sobre o FU ainda persiste? Esta metamorfose de identidade que Hall descreve se mistura. Ela não ocorre de forma linear no tempo. Existe um debate acerca das questões relacionadas ao caráter essencialista e fixo do FU no lócus desta investigação, que nega tudo o que não é entendido como algo que pertença a representação da identidade do "forró universitário" ou "pé de serra". Os sujeitos que participam do FU sentem a necessidade de fechar uma identidade forrozeira, que normatize e estabilize seus sujeitos e, ao mesmo tempo, feche as portas para a diferença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto de dados produzidos nessa pesquisa pode contribuir para que o professor de educação física construa currículos alinhados à problemática da escola imersa na sociedade multicultural. Qual seja: produzir ações didáticas que favoreçam aos sujeitos da educação apropriarem-se de algumas ferramentas que lhes permitam compreender o mundo em que se situam. Para tanto, torna-se necessário uma pedagogia que potencialize o reconhecimento das diversas produções dos representantes de grupo e práticas culturais que se apresentam na escola, marcada pela heterogeneidade e conflitos identitários decorrentes para, a partir desse

movimento, promover ações que abalem as certezas das formas como percebem a realidade e constroem formas superiores de ver certos grupos ou discriminatórias de ver outros. Em suma, instrumentos que operem a crítica à identidade.

Há mais! No campo da formação inicial ou continuada, o conhecimento produzido nestes termos pode auxiliar aos futuros egressos ou professores em formação a superar o caráter excludente e hegemônico que caracteriza a seleção das práticas de cultura corporal que compõem há tempos (ou, desde sua gênese?) os currículos dessas etapas da vida profissional.

Como vimos, o FU da região pesquisada, produz de forma única práticas de significação, constrói fronteiras simbólicas, reúne e produz posições de sujeitos híbridas, modela representações, reforça formas específicas de saber-fazer, produz e, por isso, elabora formas de comunicação por meio de códigos específicos que caracterizam a sua linguagem e suas formas de partilha e exclusão. Dados que incitam a pensar na impossibilidade de atribuir a qualquer prática corporal uma identidade fixa e generalizável. Aprendemos que, apesar de similares à distância, cada lugar caracteriza-se pelos vetores de força que os governam.

Por meio das investigações de campo foi possível elaborar descrições do espaço e das relações sociais estabelecidas no ambiente, trazendo à tona evidências e indícios que marcam a prática do FU. Também, foi possível propiciar a análise dos modos de regulação dos sujeitos, os mecanismos de segregação e de integração; a compreensão dos meios de produção de identidades; os significados veiculados nessa prática corporal e as lutas constantes pela sua definição e o controle da sua representação. Verificamos em uma casa noturna de FU, ou seja, no plano concreto onde a cultura acontece, sua forma de organização, os seus mecanismos de produção de identidades, seus movimentos. Observamos, também, a influência que a cultura, marcada pela globalização, tem no posicionamento do indivíduo em relação aos modos como ele produz o forró, fala sobre ele e é falado enquanto forrozeiro. Enfim, apresentamos vários aspectos que compõem seus códigos de comunicação. Elementos que podem favorecer ao professor de Educação Física tematizar o FU nas aulas.

Com os resultados dessa pesquisa, acreditamos que os professores poderão compor os encaminhamentos didáticos que caracterizam o currículo cultural. Assim, será possível promover as vivências dos diversos estilos do FU, e, a partir das leituras desses, confrontá-los com o estudo das danças que lhe deram origem, a fim de propor ações de ressignificação tanto mediante o que se lê como com a incorporação de movimentos de outras danças, fomentando novas escrituras; será possível ampliar o que os alunos sabem ao estudar a relação entre os estilos que o compõem e os mecanismos de fechamento de fronteira, que os grupos realizam aqui descritos. Também é possível elaborar atividades de aprofundamento, ao promover leituras que permitam aos discentes compreenderem: o modo de regulação das condutas dessa prática corporal; seus mecanismos para fechar identidades e validar certos modos de pertencimento; as condições de possibilidade para a sua emergência - como a globalização e das hibridizações que lhes atravessam, moldam as lutas pelo controle da significação e impedem a estabilização de sua representação. Em suma, a partir de estudos como o aqui

apresentado, docentes e discentes possam propor outras formas de ser e cruzar fronteiras identitárias e afirmar a diferença.

Esperamos que outros estudos como o aqui realizado sejam realizados e tragam à tona diversos elementos para o estudo das práticas corporais no âmbito das aulas de Educação Física nas escolas e nas diversas instâncias da formação docente.

REFERÊNCIAS

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

FLICK, Uwe. *Introdução à Pesquisa Qualitativa*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

HALL, Stuart. A Centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.) *Identidade e diferença: As perspectivas dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

KELLNER, Douglas. A globalização e os novos movimentos sociais: lições para a teoria e a pedagogia críticas. In: BURBULES, Nicholas; TORRES, Carlos Alberto (Orgs.). *Globalização e Educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004. p. 195-208.

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

NEIRA, Marcos Garcia. *Práticas corporais: brincadeiras, danças, lutas, esportes e ginásticas*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2014.

NEIRA, Marcos Garcia; NUNES, Mário Luiz Ferrari. *Pedagogia da Cultura Corporal: críticas e alternativas*. São Paulo: Phorte, 2006.

NEIRA, Marcos Garcia; NUNES, Mário Luiz Ferrari. *Educação Física, currículo e cultura*. São Paulo: Phorte, 2009.

NUNES, Mário Luiz Ferrari. Educação Física na área de códigos e linguagens. In: NEIRA, Marcos Garcia; NUNES, Mário Luiz Ferrari. (Org.). *Educação Física Cultural: escritas sobre a prática*. Curitiba: CRV, 2016. p. 51-72.

NUNES, Mário Luiz Ferrari. Planejando a viagem ao desconhecido: o plano de ensino e o currículo cultural de Educação Física. In: FERNADES, Celina. (Org.) *Ensino Fundamental - Planejamento da Prática Pedagógica: revelando desafios, tecendo ideias*. Curitiba: Appris editora, 2018. p. 75-112.

SIMON, Roger I. A pedagogia como uma tecnologia cultural. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Alienígenas na sala de aula*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 61-84.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Autêntica. Belo Horizonte: 1999.