

VIVER (D)O FORRÓ: CULTURA E PROFISSIONALIZAÇÃO

Regiane Sales Lage

Orientador: José Alberto de Vasconcelos Simões

Dissertação de Mestrado em Sociologia

Comunidades e Dinâmicas sociais

Abril de 2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço a orientação do professor Dr. José Alberto Simões, a todos os entrevistados por terem contado suas histórias e àqueles que tiveram paciência comigo durante esse período e ainda me incentivaram a chegar até o fim. Todos vocês contribuíram imensamente para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esse trabalho visa compreender o fenômeno social do processo de profissionalização dos indivíduos que se identificam como professores de forró, e que exercem seu trabalho em países europeus. Busca também perceber a relação desses indivíduos na construção de uma comunidade forrozeira na Europa. A partir de um estudo de caso, utilizei entrevistas semiestruturadas para obter informações e conhecer a história de vida dos vinte professores entrevistados, que foram analisadas numa perspectiva qualitativa. No campo teórico, foram discutidos conceitos relacionados à cultura, comunidade imaginada e profissionalização. Os resultados mostraram que o crescimento da prática de forró na Europa é consequência dos trabalhos realizados pelos professores de forró, mas que apesar da sua importância nesse contexto, essa atividade ainda não alcançou o status de “profissão”. A motivação principal do envolvimento desses indivíduos em projetos que promovem o forró na Europa, tem um cunho ideológico cultural e é proporcionada pelos sentimentos de satisfação, felicidade, prazer e altruísmo. Porém, o desejo pela valorização do seu trabalho cresce à medida que o tempo e o esforço despendidos a ele aumentam.

PALAVRAS-CHAVE: Forró na Europa; Professor de forró; Profissionalização do forró; Comunidade Forrozeira.

ABSTRACT

This paper aims to understand the social phenomenon of the process of professionalization of individuals who identify themselves as forró teachers, and who work in European countries. It also seeks to understand the relationship of these individuals in the construction of a forrozeira community in Europe. Based on a case study, I used semi-structured interviews to obtain information and to know the life history of the twenty teachers interviewed, which were analyzed in a qualitative perspective. In the theoretical field, concepts related to culture, imagined community and professionalization were discussed. The results showed that the growth of forró practice in Europe is a consequence of the work done by forró teachers, but despite its importance in this context, this activity has not yet reached the status of "profession". The main motivation for the involvement of these individuals in projects that promote forró in Europe is ideologically cultural and is provided by feelings of satisfaction, happiness, pleasure and altruism. However, the desire for the value of his work grows as the time and effort expended on it increases.

KEYWORDS: Forró in Europe; Forró Teacher; Professionalism of forró; Community Forrozeira.

Índice

| | |
|---|----|
| Lista de quadros e figuras | 6 |
| Introdução..... | 7 |
| Capítulo 1 - Forró: do que estamos falando?..... | 10 |
| Capítulo 2 - O forró no contexto da Globalização Cultural | 20 |
| 2.1 - Globalização | 20 |
| 2.2 - Cultura..... | 22 |
| 2.3 - Cultura popular | 25 |
| 2.4 - Globalização Cultural | 28 |
| Capítulo 3 - Comunidades Imaginadas..... | 32 |
| 3.1 - Fluxos globais de pessoas e formação de comunidades transnacionais | 32 |
| 3.2 - Origem das Comunidades Imaginadas..... | 33 |
| 3.3 - O conceito de comunidade sob o olhar de Zygmunt Bauman..... | 35 |
| 3.4 - Comunidade enquanto redes sociais e identidade coletiva | 37 |
| Capítulo 4 - Trabalho e profissionalização | 41 |
| 4.1 - Trabalho e ocupação | 41 |
| 4.2 - Profissão..... | 43 |
| 4.3 - A construção da identidade profissional..... | 44 |
| 4.4 - A simbiose da prática cultural/artística com atividade profissional | 46 |
| Capítulo 5 - Considerações Metodológicas..... | 51 |
| 5.1 - Objetivos | 53 |
| 5.2 - História pessoal de envolvimento com o meio..... | 53 |
| 5.3 - Caráter Metodológico | 54 |
| Capítulo 6 - A Comunidade Forrozeira na Europa..... | 60 |
| 6.1 - Caracterização da comunidade forrozeira | 65 |
| Capítulo 7 - Formação profissional e influências socioculturais | 73 |
| 7.1 - Influências socioculturais | 73 |
| 7.2 - Formação acadêmica e/ou especializada em dança..... | 82 |
| Capítulo 8 - Significados do trabalho como professor de forró | 90 |

| | |
|--|-----|
| 8.1 - Prática de lazer ou trabalho, cultura ou profissão, missão /vocação ou escolha profissional? | 90 |
| 8.2 - Tornar-se professor de forró..... | 97 |
| 8.3 - Construção de identidades no trabalho com forró..... | 102 |
| 8.4 - Implicações sobre os níveis de formação dos professores | 108 |
| 8.5 - Preconceitos que giram em torno do forró | 113 |
| Considerações finais..... | 117 |
| Referências Bibliográficas | 120 |
| Anexo I..... | 123 |
| Guião de entrevista..... | 123 |

Lista de quadros e figuras

Quadro 5.1 - Caracterização dos entrevistados: professores que produzem festivais de forró, 58.

Quadro 5.2 - Caracterização dos entrevistados: professores que não produzem festivais de forró, 59.

Figura 6.1 - Foto divulgada no Facebook dia 29/08/2016, demonstra o sentimento de comunidade imaginada, 65.

Figura 6.2 - Principais motivos que influenciaram na decisão de viverem na cidade onde vivem, 2016, 66.

Figura 6.3 - Quantidade de indivíduos entrevistados por cidade onde vivem, 2016, 67.

Figura 7.1 - Formação acadêmica dos entrevistados, 2016, 82.

Figura 8.1 - Atividades profissionais dos entrevistados, 2016, 96.

Figura 8.2 - Locais de origem dos entrevistados, 2016, 106.

Figura 8.3 - Caracterização dos entrevistados por gênero, 2016, 114.

Introdução

O forró é uma expressão cultural musical de origem brasileira que, nas últimas décadas, com a intensificação da globalização cultural e expansão dos meios de comunicação e locomoção, começou a se espalhar por diversos países da Europa, através da música e principalmente da dança.

A globalização, além de facilitar o intercâmbio de diferentes culturas e o processo de imigração, contribuiu profundamente para o crescimento dos movimentos culturais híbridos, possibilitando o aparecimento de comunidades imaginadas, pautadas por escolhas identitárias comuns a um grupo de indivíduos. É nesse contexto que se encaixa o que podemos chamar de Comunidade Forrozeira na Europa, composta de indivíduos que ocupam diferentes papéis sociais: músicos, professores, produtores e consumidores, sendo esse último grupo formado por alunos, público das festas e compradores de produtos relacionados ao forró.

No Brasil o forró já passou por diferentes fases, mas desde que Luiz Gonzaga espalhou o ritmo no sudeste do país, este tornou-se nacionalmente conhecido e uma opção de lazer disponível a grande parte da população brasileira. Eu frequentava festas de forró semanalmente na minha cidade, Belo Horizonte, e considerava aquele hábito prazeroso e viciante. Por isso, quando decidi viver um tempo em Lisboa procurei informações sobre a existência de forró. Me surpreendi com o “movimento forrozeiro” que encontrei em toda Europa. Visitei alguns países, participei de festivais e me questionei sobre as pessoas que desenvolviam o forró fora do Brasil. Durante as observações exploratórias, percebi que quem mais divulga e promove o ritmo em várias cidades europeias são os professores de dança.

Com objetivo de compreender as relações estabelecidas entre trabalho, lazer e práticas culturais, e as identidades surgidas a partir dessas relações, minha pesquisa limitou-se ao recorte dos professores, que na maioria das vezes produzem festas, festivais, organizam concertos, fazem a divulgação, portanto, são também produtores de forró.

No campo das criações artísticas, a ligação íntima entre o trabalho e o lazer é tão forte que separar uma coisa da outra se torna uma tarefa quase impossível. A música e a dança são exemplo de expressões artísticas muito utilizadas pela cultura popular desde as

comunidades primitivas. Segundo Marta Claus Magalhães, os primeiros registros de movimentos do corpo datam de 14.000 anos atrás, e devido à sua forte presença nos meios sociais, contribui de maneira significativa para a formação e construção de identidades culturais. Dessa maneira, o movimento forrozeiro na Europa configura-se pelas trocas simbólicas socioculturais de um grupo, que cresce através de uma manifestação típica brasileira, influenciada pela cultura local do país que recebe e desenvolve o forró.

O primeiro capítulo desse trabalho apresenta uma breve história do forró e a contextualização do movimento forrozeiro no Brasil. No capítulo seguinte, discute-se um panorama contextual da globalização cultural, passando pelas definições de globalização, cultura e cultura popular. A proposta aqui é relacionar o circuito do forró ao atual contexto cultural no qual ele está inserido. O terceiro capítulo aborda a noção de “comunidade imaginada”, desde a origem do termo até as motivações sociais de busca e formações dessa comunidade. Essa definição ajuda a compreender a organização das relações estabelecidas em redes, pelo agrupamento que chamei de Comunidade Forrozeira. Finalizando a parte teórica, o capítulo 4 explicita as diferenças entre os conceitos: trabalho, ocupação e profissão, depois discute sobre a construção de identidades a partir da atividade de trabalho, e por fim, fala sobre a simbiose da prática cultural/artística com a atividade profissional na vida daqueles que fazem da sua prática de lazer e cultura, também o seu trabalho.

A segunda parte é destinada quer à metodologia quer à análise dos resultados. No capítulo relativo às considerações metodológicas, é realizada uma explanação sobre “*estudo de caso*”, enquanto metodologia eleita para o desenvolvimento deste projeto, a utilização de Histórias de Vidas a partir de entrevistas semiestruturadas para a recolha de informação e a escolha da análise qualitativa dos dados. Me apresento enquanto pesquisadora participante e justifico minha interioridade em relação ao meio estudado e a origem do meu interesse pelo tema. Apresento também uma caracterização do grupo de professores escolhidos para entrevistas.

No capítulo seguinte discuto as relações existentes dentro da comunidade forrozeira: como acontecem os circuitos, como são desenvolvidos os papéis de cada indivíduo, que tipo de relações emocionais são descritas pelos participantes, quais os valores simbólicos em jogo, amizades, rotinas, viagens, etc. No capítulo 7, apresento o percurso traçado pelos entrevistados no que se refere à sua formação e às influências que acreditam ter contribuído, direta ou indiretamente, para sua transformação em professores

de forró. Quais as possibilidades e necessidades atuais existentes para quem aspira a esse trabalho e em qual direção caminha a formalização do processo de aprendizagem dentro da dança, especificamente no forró. O terceiro tema, desenvolvido no capítulo 8, refere-se às relações de trabalho e lazer, à marginalidade da ocupação de professor, às identidades apresentadas pelo grupo entrevistado e suas relações com a discussão teórica sobre a dicotomia profissional/ amador, o espaço que o forró ocupa na vida desses indivíduos e suas perspectivas profissionais. O último tópico desse capítulo aborda temas relativos aos preconceitos existentes no trabalho com o forró, que desvalorizam e subalternizam o trabalho baseados na nacionalidade e no gênero dos professores.

Finalmente, na conclusão faço um balanço sobre os pontos mais relevantes na trajetória histórica e sociocultural dos entrevistados, buscando clarificar a tendência social desse modelo de trabalho, além de apontar aspectos que favorecem e dificultam o crescimento desse grupo.

Capítulo 1 - Forró: do que estamos falando?

Forró pra mim é uma coisa muito ampla. Não é só um movimento da dança, não é só uma coisa música. Forró envolve muita coisa, e eu não consigo definir isso porque quando se fala em forró eu penso logo no coco, eu penso logo no frevo, eu penso logo no xaxado, nos outros ritmos. No caboclinho, penso logo no reisado. Eu penso em tanta dança! Eu penso no cavalo marinho, eu penso em tanta coisa da cultura nordestina e da cultura mundial, que eu não consigo... penso na ciranda... e aí vai. Então é assim, maracatu... em tanta dança, não consigo me definir forró como um gênero, que é um gênero único, pra mim é um gênero múltiplo da cultura brasileira, é por isso que tem a força que tem, é por isso que é tão bonito, é por isso que é tão rico, e ao mesmo tempo tão difícil de se definir. (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

Segundo o site da Wikipédia “forró é um ritmo e dança típicos da Região Nordeste do Brasil, praticada nas festas juninas e outros eventos”. Essa definição, apresenta parte da história do forró, mas deixa a desejar no que corresponde ao forró no mundo atual. O fato é que não há um consenso em torno desse termo e por isso ele apresenta diversos significados. Portanto, quando uma pessoa diz forró, pode significar um estilo musical, uma dança, um tipo de festa ou até mesmo um espaço físico específico. É importante compreender que a base comum e fundamental a todos esses significados é a música. Tanto a dança, quanto a festa ou o espaço físico para serem denominados forró, necessitam que ritmos de origem nordestina, tais como o baião, o xote, o xaxado, arrasta pé e o coco, estejam presentes. Significa que a música caracteriza as festas, a dança e os lugares onde frequentemente há forró. Para Felipe Trotta o forró possui outra profundidade cultural:

O forró é um marco identitário, um símbolo de pertencimento, uma chave de compartilhamento de ideias, um ambiente de interação festiva e um eixo de negociações culturais. É, ao mesmo tempo, um evento social fortíssimo, um repertório de imagens, sons e narrativas, um espaço de circulação mercantil, um produto comercial, um alvo de disputas, um ponto para hierarquizações geográficas, sociais e políticas. (Trotta 2014, 17)

Existem várias versões para origem do termo forró, mas duas são consideradas mais relevantes segundo Expedito Leandro Silva (2003). A primeira diz que o termo veio da expressão “for all”, que vem da língua inglesa e significa “para todos” em português. Era utilizado pelos ingleses, donos das construtoras de estradas de ferro no Brasil, ao convidarem abertamente seus operários no Nordeste a participarem das festas organizadas por eles. A segunda versão, mas aceita pelo folclorista Brasileiro Luiz Câmara Cascudo, defende que a origem da palavra tenha surgido do “fórróbodó”, expressão africana que designa um baile comum, sem etiqueta, “algazarra”, “festa para a ralé” (Cascudo 2012).

Luciana de Oliveira Chianca afirma que:

[...] independentemente dessa querela, é importante assinalar que esse termo designa, a partir dos anos 1970, tanto o gênero musical quanto a dança que o acompanha, assim o baile onde ele será tocado/dançado: dança-se forró num forró, enquanto se escuta um forró. Também vale lembrar que o forró não é uma dança/música exclusiva do São João, pois é executado o ano todo, chegando a ser identificado nacionalmente como um dos símbolos da “cultura nordestina” (Chianca 2006. 87).

Já no início do século XX, no nordeste brasileiro, existiam festas populares em que os ritmos tocados e as danças já eram conhecidos como forró. No entanto, esse gênero só ficou nacionalmente conhecido a partir da década de 1940, quando o cantor e músico nordestino, Luiz Gonzaga (1912-1989) imigrou para o Rio de Janeiro em busca de sucesso e reconhecimento musical através da mídia. O músico nasceu numa cidade pequena chamada Exu, no interior de Pernambuco. Filho de uma família com poucos recursos financeiros, Luiz Gonzaga foi influenciado pelo pai, que era o sanfoneiro mais conhecido da região.

De 1920 a 1930, Luiz Gonzaga acompanhou o pai nos forrós. Foi ganhando experiência, observava com atenção a reação dos convidados aos números que fazia. Para não o desgastar demais, Januário mandava o filho dormir no início da festa, depois o acordava para tocar, diante do olhar admirado dos convidados, enquanto o pai descansava. Tocar nos forrós representava raro alento na vida de menino pobre, que não frequentava escola e aprendera o alfabeto graças à paciência das filhas do primeiro patrão, sinhô Ayres, para quem fazia pequenos serviços (...). Foi

Ayres quem o ajudou a comprar a primeira sanfona. (Marcelo e Rodrigues 2012, 18)

Nos anos 40 e 50, Luiz Gonzaga se tornou o Rei do Baião e popularizou o forró no sudeste brasileiro. Isso porque conseguiu adaptar sua música com aspectos estéticos musicais valorizados na época. No Rio de Janeiro, Luiz Gonzaga aprendeu a tocar tango, valsas e instrumentos mais modernos, entretanto, seus amigos músicos e toda população nordestina que viviam naquela região o incentivou a tocar as músicas que aprendera na sua terra.

Segundo Jaime Severiano (2009), nos anos 1946 e 1957 o forró cresceu nos rádios e nos bares do Rio de Janeiro e se espalhou pelo sudeste reconhecido como Baião. Vale ressaltar que o rádio, nessa altura, era o meio de comunicação de massa mais eficiente e tinha um alcance nacional e internacional. Portanto, tinha um grande poder midiático na época.

Composto apenas por uma sanfona, um triângulo e uma zabumba, o ritmo além de dançante, trazia letras que contavam histórias e as dificuldades do povo nordestino por causa das secas e da pobreza.

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornaia
Nem um pé de prantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus óios
Se espaiar na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

(Asa Branca, Luiz Gonzaga, 1947)

Marcelo e Rodrigues (2012) destacam que, apesar da grande popularidade do baião estar relacionada ao trabalho de Luiz Gonzaga, o gênero não foi inventado por ele e que segundo o crítico e pesquisador pernambucano José Teles, o gênero e a dança já existiam desde o século XIX.

“Baião” é o 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 nossa primeira música de laboratório. Ou seja, idealizado com a finalidade de ser consumido como um produto. A letra (“Eu vou mostrar pra vocês/ Como se dança um baião”) explicita a motivação de inventar uma moda musical (Marcelo e Rodrigues 2012. 22).

Entretanto, Gonzaga pensava de maneira distinta. Marcelo e Rodrigues (2012) mostram que sua opinião sobre a origem do ritmo foi explicitada no Jornal do Brasil em 1971:

O baião como entendemos hoje não existia. Posso dizer que fui seu criador. Lá no Norte os sambas, que quer dizer a mesma coisa que forró, baile, festa, são acompanhados pelo fole, a sanfona. O forró é mais popular que o baião, que é um negócio bem mais recente, tem o mesmo tempo da minha carreira. Baseado na batida do cantador de forró, marquei o ritmo do baião. (Marcelo e Rodrigues 2012, 23)

Embora as opiniões sobre a criação do ritmo sejam divergentes, o consenso surge no que toca à grande importância de Luiz Gonzaga e outros nomes da história do forró que com ele fizeram parcerias como Jackson do Pandeiro, Marinês e mais tarde Dominguinhos. Figuras consagradas e que ajudaram a difundir o forró em todo Brasil durante os anos 40 e 50.

Já nos anos 60, com o surgimento do novo movimento da música popular brasileira, bossa nova, jovem guarda, e a popularização do rock n' roll, o forró perdeu seu espaço nas grandes mídias e ficou estereotipado como música para pessoas de menor poder aquisitivo, principalmente as de origem nordestina e idosos. Segundo Dominique Dreyfus “na hora em que a mídia se desinteressou de Luiz Gonzaga, a classe média se desligou do baião e Luiz Gonzaga ficou marginalizado.” (Dreyfus 1996. 208). Durante esse período, sua música nunca deixou de ser conhecida no nordeste do Brasil, mas só depois de uma década de tentativas frustradas de valorização do forró no sudeste brasileiro, nos finais da década de 70, é que O Rei do Baião voltou às paradas de sucesso. Segundo o veredicto do próprio artista, na época:

O baião não está voltando, ele sempre esteve com o povo. Não importa que as rádios não toquem, que o público sofisticado prefira outras músicas. É até melhor que seja assim, porque do contrário haveria um estouro nas paradas e depois um solene pé no traseiro, com todo mundo enjoado do baião. Ele é uma música do povo nordestino. Lá no sertão, ele tem sua morada. Aqui no sul, ele só faz viagens. (Marcelo e Rodrigues 2012. 270)

Muitos cantores na década de 80 regravaram suas músicas, muitas vezes adaptando seu trabalho às novas tendências musicais, mas ainda assim havia um preconceito de que o forró era música para “pobre” e “velho”, até que na década de 90 surgiu em São Paulo, uma banda chamada Falamansa que revolucionou o conceito de forró no sudeste do Brasil. De acordo com Silva (2003), os jovens de classe média que integravam a banda, criaram um estilo de forró que foi denominado “forró universitário”, onde misturaram ao forró tradicional, um pouco do pop, do rock e do reggae. Essa versão agradou ao público jovem, ganhou notoriedade e o movimento do forró reconquistou o Sudeste. As bandas que surgiram a partir desse estilo admitiram outros instrumentos,

como bateria, baixo e violão, para complementar o trio (zabumba, triângulo e sanfona) até então existente. Muitas vezes, as letras das músicas eram regravações de Luiz Gonzaga e outros nomes do forró tradicional, o que, segundo Fernandes (2004), os colocam numa posição de mantenedores do “forró de raiz”, também conhecido como “forró pé-de-serra”, nome dado pelo próprio Luiz Gonzaga às músicas que ele e seus seguidores faziam em referência à cidade em que crescera, Exu, localizada ao pé da serra do Araripe, em Pernambuco (Ribeiro e Braga 2009. 6).

No entanto, esses novos grupos também fizeram músicas com vocabulário urbano e letras que falam sobre temas relacionados a juventude e a cidade grande:

Eu perdi o vestibular de medicina
A minha mãe ficou zangada e eu nem um pouco
Eu não sei, mas talvez seja muito louco
Aprender a receitar penicilina
Sou nervoso e tenho medo de ver sangue
Minha família quer me ver na cirurgia
Costurando quem vem lá do bang-bang
Que aparece na tv, pois acontece todo dia

Pra ter um anel no dedo, um Dr. no nome
Ser um grande homem, feliz e famoso
Mudar, de repente
Meu comportamento tão escandaloso

Casar com a benção da Virgem Maria
Não me envolver nessa má companhia
Que não se penteia,
Frequenta cadeia e lugar perigoso

Tenho medo da polícia e de bandido
Alergia a político safado
E um irmão que não me sai do pé do ouvido
Dizendo que eu devia estudar pra advogado

Outro diz que se eu fizer engenharia
Mesmo sem ter vocação eu enriqueço
E eu pergunto se este peste gostaria
Que o prédio que eu fizesse lhe caísse na cabeça

(Xote Universitário, Falamansa, 2000)

Segundo Ribeiro e Braga (2009), adeptos do estilo purista do forró acreditam que o termo “Universitário” foi escolhido estrategicamente para maquiagem a antiga imagem

estereotipada do forró. “Dizer que era universitário poderia atrair a atenção dos mais preconceituosos e ganhar espaço na mídia, como realmente aconteceu.” (Ribeiro e Braga 2009. 8). Afirmam ainda que foi nesse momento que o termo “pé-de-serra” se tornou mais utilizado para identificar o movimento mais tradicional das décadas de 40 a 60, e diferenciá-lo das novidades do forró no Sudeste. Entretanto, há quem não concorde com tal diferenciação. Na opinião de Dominginhos, um dos músicos importantes na história do forró e que fez uma grande parceria com Luiz Gonzaga, não existem grandes diferenças entre os dois movimentos:

Só botaram o nome forró universitário pra chamar a atenção, mas é sanfona, triângulo e zabumba tocando xote, baião, etc. Em termos de mercado, há mudança, porque o pessoal vai atrás dessas novidades. Mas na verdade é a mesma coisa do pé de serra, não tem pra onde ir. Pode ter um zabumbeiro tocando com uma batida diferente, mas no final é o xote e o baião. (Marcelo e Rodrigues 2012. 396)

Uma terceira ramificação do forró é o movimento denominado forró eletrônico que começou na década de 90, no Ceará, nordeste brasileiro. As bandas de forró eletrônico ou forró estilizado, como também é chamado, são constituídas de músicos e bailarinas e utilizam instrumentos como contrabaixo, guitarra, teclado e outros instrumentos eletrônicos em lugar do trio (sanfona, zabumba e triângulo) utilizado no forró tradicional. Ao contrário da simplicidade que exprimia o movimento de Luiz Gonzaga, as apresentações dessas bandas são bastante produzidas como aparece na definição de Silva:

Forró eletrônico – A partir do início da década de 1990. Sua característica principal é a linguagem estilizada, eletrizante e visual, com muito brilho e iluminação, empregando equipamentos de ponta, com maior destaque para o órgão eletrônico, que aparentemente “substitui” a sanfona. Inspira-se na música sertaneja romântica (country music), no romantismo dito brega e na axé music. A banda é composta em média por dezesseis integrantes, todos jovens, incluindo músicos e bailarinas (Silva 2003, 17).

Com intuito de entrar no mercado fonográfico do Brasil, o empresário Manuel Gurgel organizou uma banda de forró eletrônico chamada Mastruz com leite que deu

origem a esse estilo musical. O empresário, além de produzir a banda, também tinha uma gravadora, um estúdio, casas de shows e uma estação de rádio, o que favoreceu a divulgação e sucesso da banda.

Essa ramificação do forró, apesar de ter maior número de adeptos que o forró universitário e o mais tradicional, tem sido alvo de muitas críticas. Primeiramente pelo fato de ter se popularizado através de uma indústria cultural mercadológica, baseada na produção em série de shows e produtos a serem consumidos pelo maior número de pessoas. Outras críticas se baseiam no conteúdo das letras das músicas que atingem as temáticas “como a traição, o homem que tem várias mulheres, a mulher que ingere grande quantidade de álcool, desilusões amorosas, abandono do parceiro e demais conflitos relacionados ao amor” (Freire 2012). A autora afirma ainda que todo aparato visual dos shows como a iluminação, os músicos, os mais diversos instrumentos musicais e as roupas “curtas e coladas” dos integrantes, especialmente do sexo feminino que apresenta um culto à sensualidade e ao corpo, “serve para transmitir os sentimentos descritos nas canções”.

Eu gosto da loira e adoro a morena
Vamos se entender, amar, se querer, vai valer a pena
A loirinha requebrando, a morena remexendo
Enquanto a loirinha sobe, a morena vai descendo
Se fico perto de uma, a outra fica querendo
As duas gostam de mim e acabam se entendendo

Remexe por cima mainha, to remexendo
Remexe por baixo painho, to remexendo
Só mais um pouquinho mainha, to remexendo
Você me enlouquece quando se remexe subindo e descendo

Eu gosto da loira e adoro a morena
Vamos se entender, amar, se querer, vai valer a pena
O cheiro da moreninha eu não posso me esquecer
Já o sabor da loirinha me excita e dá prazer
Eu sou doido pelas duas e elas também por mim
Pode até ser complicado, mas o gostoso é assim

(A Loira e a Morena - Mastruz com leite, 2000)

Já os defensores do forró tradicional se recusam considerar esse estilo uma ramificação do forró por ser considerado essencialmente diferente, musicalmente falando e por terem em suas letras mensagens machistas e opressoras. Foram muitas as

manifestações publicadas com essa opinião. Freire (2012) cita o desabafo, transmitido no blog Música Brasil em 2010, de um dos grandes representantes do forró tradicional, Dominginhos:

O forró eletrônico não existe. Essas bandas de forró eletrônico não têm nada a ver com o forró tradicional. Nem o ritmo eles conseguem fazer. Não é forró o que eles fazem. É muito diferente do forró, não tem absolutamente nada que se identifique. [...] Quem faz forró não tem como fugir dos instrumentos como zabumba, triângulo e eles não usam nada disso. É uma nova modalidade que eles inventaram e que infelizmente ainda não descobriram o verdadeiro nome para isso. [...] Não dá pra dizer que é forró. Eles deveriam tentar se intitular de outra forma porque aquilo não tem nada a ver. Não tem identidade. É uma grande mentira. (Freire 2012. 24)

O veterano Alcymar Monteiro também expressou sua indignação através de uma carta aberta com intuito de impedir que tais bandas cantassem suas músicas: “Sou totalmente contra o forró eletrônico, pois o considero um forró lambadeado, mal tocado, mal cantado, que não vale um tostão furado (Marcelo e Rodrigues 2012. 380).

Nas últimas duas décadas, com o aumento da emigração brasileira, o forró se espalhou por vários países do mundo. Atualmente, existem muitas pessoas que frequentam o forró na Europa, brasileiros e não-brasileiros se reúnem periodicamente para dançar forró. Esse movimento está crescendo em ritmo acelerado através de festas, festivais e aulas de dança. Embora seja importante discutir a origem e as ramificações do forró no Brasil, vale ressaltar que o estilo de forró que se espalhou pela Europa é um misto do forró universitário e o forró de Luiz Gonzaga. Os professores de dança são os maiores responsáveis pela divulgação do forró nas cidades europeias. Alguns deles são mais inovadores e valorizam novas bandas e as influências que a música e a dança recebem de outros ritmos, já outros procuram apresentar o que há de mais tradicional e “original” na história do forró. O forró eletrônico nem sequer é bem conhecido dentro da comunidade forrozeira estudada. Entretanto, existem pontos de comunicação entre estilos que, no limite, acabam por fazerem trocas simbólicas e musicais.

Ao longo do tempo, o gênero passou por três modalidades distintas: o forró tradicional, o forró universitário e o forró eletrônico. Vale ressaltar que estas três categorias não estão rigidamente separadas, por vezes se relacionam e não são absolutas (Silva 2003, 71).

Por se tratar de uma cultura popular, o forró recebe influências de outros ritmos musicais tipicamente brasileiros, e com a expansão internacional, começa a ter interferências cada vez mais heterogêneas. Portanto, os limites que definem suas fronteiras estão cada vez mais fluidos e imperceptíveis.

Capítulo 2 - O forró no contexto da Globalização Cultural

É importante discutir o processo de globalização, especificamente sobre o viés cultural, visto que o objeto desse estudo faz parte de um contexto construído a partir das consequências desse processo. O forró enquanto representante de uma cultura popular especificamente brasileira, se espalhou pelo mundo e hoje possui um novo significado devido à sua expansão.

Para compreendermos a questão específica do forró e suas expressões socioculturais, é preciso entender o conceito de globalização. Conceito esse que, em todas as suas dimensões, tem sido amplamente discutido e debatido pelo seu caráter polêmico e não consensual. A dimensão *cultural* desse processo será o foco da discussão, desenvolvendo-se uma abordagem conceptual que permita localizar o forró num contexto teórico mais vasto. Com este objetivo, serão apresentados rápida e separadamente os conceitos de *globalização*, *cultura* e *cultura popular* para, finalmente, nos debruçarmos detalhadamente sobre o que designaremos por *globalização cultural*. Estas discussões de natureza genérica servem o propósito de nos ajudar a refletir sobre os processos e fenómenos sociais mais amplos que se encontram por detrás das práticas específicas que pretendemos analisar através do presente estudo.

2.1 - Globalização

A compreensão da atual sociedade está intimamente ligada ao processo de globalização, por isso é fundamental refletir sobre o tema. Segundo Simões (2002), não se trata de um trabalho de abstração teórica e sim de “um processo que se experimenta quotidianamente” (Simões 2002, 15), portanto, empírico. Isso significa que definir o conceito de globalização exige atenção ao estado híbrido e dinâmico a que esse processo se refere. Não há dúvidas que vivemos em um mundo globalizado, o que nos resta é saber como este processo se desenvolve e quais são suas implicações no contexto social.

Para Ulrich Beck (1999) a globalização está relacionada à separação entre Estado e sociedade nacional, com a flexibilidade do espaço e do tempo através da evolução dos meios de transportes e de comunicação, a expansão de possibilidades de trabalho e de vidas transnacionais, transformadas por opção ou por forças circunstanciais. Para o autor,

Globalização significa a experiência cotidiana da ação sem fronteiras nas dimensões da economia, da informação, da ecologia, da técnica, dos conflitos transculturais e da sociedade civil, e também o acolhimento de algo a um só tempo familiar mas que não se traduz em um conceito, que é de difícil compreensão mas que transforma o cotidiano com uma violência inegável e obriga a todos a se acomodarem à sua presença e a fornecer respostas. Dinheiro, tecnologia, mercadorias, informações e venenos “ultrapassam” as fronteiras como se elas não existissem. (Beck 1999, 46)

Para nos ajudar a definir o processo de globalização em curso, Simões (2002) expõe três critérios que precisam ser analisados. “O primeiro, diz respeito à *desterritorialização dos processos sociais*. O segundo, leva-nos a considerar a *intensividade e a extensividade dos fluxos globais*. O terceiro e último, permite-nos considerar a *reflexividade do processo*.” (Simões 2002, 15)

Para o autor, a *desterritorialização dos processos sociais* pode ser traduzida como o aumento das possibilidades de estabelecer relações sociais para além das fronteiras territoriais. Culminada pelo desenvolvimento dos meios de transportes e das tecnologias de informação e comunicação, passa a expandir as redes relacionais, ligando um maior número de indivíduos pelo encurtamento do tempo e da distância.

O segundo critério apresentado por Simões (2002) se refere à *intensividade e a extensividade* do processo. O autor acredita que a própria redução do espaço e tempo, causada pela *desterritorialização dos processos sociais*, propícia o aumento de novos fluxos comunicacionais, ampliando assim a rede de interações sociais e a complexidade das modalidades de interconexão.

O último critério tem um caráter mais subjetivo, trata-se da própria consciência individual sobre o processo de globalização e tudo que ele pode oferecer ou afetar nas esferas políticas, sociais, culturais, económicas e religiosas. As referências passam a ser mundiais e não mais locais. Porém, “a percepção cotidiana da globalização varia de acordo com os atores sociais, as instituições e as esferas de atividade em causa” (Simões 2002, 16), o que significa haver diferentes possibilidades de perceber esse processo e o papel de diferentes mecanismos reflexivos, o tornando-o muito mais complexo.

A conscientização do processo de globalização permite participar ativamente do mesmo através do consumo e da produção de elementos mediáticos, contribuindo assim para o seu desenvolvimento e expansão. Assim, a apropriação dos acontecimentos

globalizados, a capacidade de apresentação de acontecimentos remotos, bem como a circulação de pessoas desencadeiam diferentes tipos de diásporas que tendem a ser acompanhadas de diferentes formas de reflexividade.

Esse movimento de reflexividade atua na capacidade de apresentação de acontecimentos remotos, assim como no processo de apropriação dos acontecimentos globalizados,

“A deslocação no espaço (a própria consciência desse facto) e os contactos que se mantêm com a região de origem, constituem elementos importantes da reflexividade do processo de globalização.” (Simões 2002, 18).

A potencialidade das decisões globalizadas em diferentes atividades, sejam elas econômicas, políticas ou culturais, pode desencadear mudanças significativas nos modos de vidas nos quatro cantos do planeta. Além disso, essas diferentes dimensões sociais ligam-se e estabelecem trocas simbólicas e materiais significativas. Uma decisão globalizada na área política pode influenciar diretamente a economia mundial, por exemplo.

Em outras palavras, a globalização pode ser definida como “a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa” (Giddens 1991, 60).

2.2 - Cultura

Assim como o conceito de globalização, definir o conceito de cultura trata-se de uma escolha conceitual de identificação com o tema que se deseja associar, isso porque existem diversos pontos de atrito em cada modo de descrever o significado de cultura.

Transformar a cultura em folclore e colecioná-la, transformá-la em traços e contá-los, transformá-la em instituições e classificá-las, transformá-la em estruturas e brincar com elas. Todavia, isso são fugas. O fato é que comprometer-se com um conceito semiótico de cultura e uma abordagem interpretativa do seu estudo e comprometer-se com uma visão da afirmativa etnográfica como "essencialmente contestável", tomando emprestada a hoje famosa expressão de W. B. Gallie, A antropologia, ou pelo menos a antropologia interpretativa, é uma

ciência cujo progresso é marcado menos por uma perfeição de consenso do que por um refinamento de debate. O que leva a melhor é a precisão com que nos irritamos uns aos outros. (Geertz 2008, 20)

Com base na discussão apresentada por Simões (2002), dentre a pluralidade de definições de cultura, duas possuem consequências importantes para o desenvolvimento do conceito de globalização cultural. A primeira está associada ao senso comum e tem a ver, genericamente, com a arte. É o que caracteriza as pessoas que têm acesso às produções artísticas altamente valorizadas por grupos sociais privilegiados. São pessoas denominadas “cultas”. A outra definição é de cunho antropológico e tem a ver com o modo de vida cotidiana. Tanto uma, quanto a outra exprimem problemas, pois são, ora restritiva e normativa, ora muito abrangente e generalista. Há uma dificuldade de conceituar o termo cultura, pois seu próprio significado transmite dimensões variáveis.

Para Stuart Hall (2003, 44):

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.

Para Hall, a cultura é um conjunto de significados, que através das tradições transforma-se em novas maneiras de ser e produzir-se. O processo de transformação em novos conceitos, compreensões e caminhos permite o surgimento de novos sujeitos. Esse processo de transformação é o que capacita os indivíduos a refletirem sobre seu próprio caminho e sobre as influências que recebem da sua própria tradição. Essa consciência abre portas para mudanças no comportamento e proporciona o surgimento de novos significados.

Para Arjun Appadurai há uma maneira substantiva de designar o termo cultura que favorece a conformação da ideia de contraste e desigualdade. É como se a cultura fosse uma espécie e objeto, uma substância (física ou metafísica) que remete à discussão de raça, baseada num biologismo que se pretende combater. No entanto, a forma adjetivada do termo, cultural, leva-nos ao campo das diferenças de uma maneira mais útil, “capaz de destacar pontos de semelhança e contraste entre qualquer tipo de categorias”. Para o autor, a “característica mais valiosa do conceito de cultura é o conceito de diferença, uma propriedade de certas coisas mais contrastiva do que substantiva” (Appadurai 2004, 25). O autor resume essa ideia da seguinte forma:

Não vale a pena encarar a cultura como substância, é melhor encará-la como uma dimensão dos fenómenos, uma dimensão que leva da diferença situada e concretizada. [...] Sugiro, portanto, que a cultura é uma discussão penetrante do discurso humano que explora a diferença para gerar diversas concepções da identidade de grupo. (Appadurai 2004, 26)

Com base nessa discussão, nos interessa aqui, destacar o conceito de subculturas, que segundo Thornton (1997) “são grupos de pessoas que têm algo em comum entre si (i.e., partilham um problema, um interesse, uma prática) que as distingue de um modo significativo dos membros de outros grupos sociais”. (Thornton 1997, in Simões 2002, 28).

Essa definição é importante porque, do ponto de vista da autenticidade, o circuito do forró na Europa, possui características específicas das subculturas, nomeadamente, no que diz a respeito da espontaneidade do seu surgimento a partir da iniciativa/ desejo dos próprios atores desse grupo, como manifestação de práticas culturais com valores simbólicos comuns.

Simões (2002) argumenta a favor da autenticidade das subculturas nos diversos processos de sincretismo, pois a interação de diferentes conteúdos simbólicos culmina na adequação do contexto cultural de um grupo. O autor pontua, entretanto, a capacidade dos indivíduos de pertencer a diversas subculturas de uma só vez. Contudo adverte:

Mesmo argumentando que existem diferentes níveis de envolvimento com uma mesma subcultura (ou várias ao mesmo

tempo), coloca-se sempre o problema de encontrar um critério objetivo e empiricamente observável que permita distinguir os diferentes tipos de praticantes/participantes. Os diversos níveis de envolvimento com as mesmas práticas revelam, também, a diferenciação interna das subculturas. (Simões 2002, 30)

Assim, adotarei uma definição de cultura que se refere às práticas que produzem e se reproduzem na diferenciação dos fenômenos sociais e históricos, considerando as influências dos contextos locais responsáveis pelas especificidades da comunidade forrozeira na Europa, caracterizando-a também como uma espécie de subcultura na medida em que os traços específicos e de afinidade entre os membros não só os aproximam como distinguem de modo significativo dos membros de outras (sub)culturas¹.

2.3 - Cultura popular

A cultura popular é outro termo conexo que precisa ser discutido, devido à sua própria utilização no contexto social do forró. Primeiramente por ser assim denominada a origem do forró, e depois porque sua caracterização como cultura popular justifica modos de agir e legítimas identidades.

O conceito de cultura popular é ainda mais difícil de descrever do que os conceitos de cultura e subcultura, pois ele mesmo cria ambiguidades diante dos conceitos de cada termo separadamente: “cultura” e “popular”. É um termo utilizado em diferentes contextos para expressar sentidos completamente diferentes. Na maioria das vezes, sua interpretação engloba juízos de valor, idealizações e disputas socioculturais e para muitos estudiosos seu âmbito é demasiadamente amplo e polêmico (Domingues 2011, 403).

O termo começou a ser utilizado com o advento da modernidade, exatamente porque o conceito de cultura não conseguia distinguir as diferenças que surgiram no processo de internacionalização e homogeneização das culturas durante o avanço da globalização.

Para o historiador Roger Chartier, é importante ressaltar que a cultura popular é uma categoria erudita. Segundo o autor, as tentativas de definir o conceito, têm por objetivo “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus

¹ Implicações mais amplas do termo subcultura são discutidas por Simões (2002).

atores como pertencendo à cultura popular” (Chartier 1995, 1). Portanto, é necessário atentar para as representações que trazem a dicotomia estabelecida entre “cultura popular” e “cultura erudita” ou “cultura oficial”.

Para Chartier, mesmo diante de tantas tentativas de definição e ambiguidades, é possível apontar dois grandes modelos de interpretação. O primeiro, “concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível à da cultura letrada” (Chartier 1995, 1). Portanto, se configuraria como um mundo à parte, fechado em si e independente. Já o segundo, situa-se nas relações de poder e dominação presentes na sociedade como um todo, “percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes” (Chartier 1995, 1). Nesse caso, valoriza-se a diferenciação entre a cultura legitimada e cultura popular, como coisas diferentes e distantes uma da outra.

O antropólogo brasileiro, Roberto DaMatta, expõe o que considera das duas principais noções de “popular”. Uma delas se apresenta como “uma concepção substantiva onde ele é tomado como sendo uma qualidade básica das produções de um grupo localizado no fundo da sociedade” (DaMatta, 58). Neste caso, “popular” é sinônimo de “povo” ou “classes baixas” ou ainda “grupos dominados”. A outra noção de “popular” apresentada pelo autor, refere-se à universalidade dentro da sociedade, à coletividade. Significa “público”. Ou seja, é uma qualificação que dá a ideia de acesso a todos.

Para DaMatta, é importante estar atendo a essa diferenciação de conceitos quando estamos a falar sobre cultura popular. Afirma ainda que muitos estudiosos transitam entre esses dois conceitos sem se darem conta. Portanto, vale a pena definir a priori o sentido que estamos considerando em determinada discussão.

Nesse estudo, utilizarei o conceito de cultura popular para designar a cultura “espontânea” de um povo. Práticas e tradições nascidas pouco a pouco, na construção de identidades baseadas em suas próprias experiências vividas, conforme explica DaMatta:

A "cultura popular" teria como referência uma realidade sócio-cultural classificada como "espontânea", produzindo objetos que seriam fabricados por grupos que não teriam consciência de seus próprios processos e regras de criatividade e que não reclamariam coisa alguma para si mesmos em termos de sabedoria ou poder político. (DaMatta 1994, 52)

Esse conceito, polariza os “produtos” da cultura, como a arte por exemplo, entre popular e erudito. Dando características específicas a cada grupo. Para Roberto DaMatta, os artistas populares, não produzem fama intencionalmente, e até se surpreendem com ela, visto que o objetivo principal se situa em praticarem sua arte por satisfação própria. Ao contrário do artista “erudito” que pretende ser não só reconhecido pelo seu trabalho, mas causar impactos importantes no contexto social da sua arte.

No caso das "artes populares", o artista vê-se a si mesmo como um praticante e um representante de uma tradição. Englobado por sua arte — quase sempre explicada e apresentada como um dom, um talento que "caiu" sobre ele e o faz sofrer, o artista popular não se representa como um Autor, mas vê-se a si mesmo como uma expressão de uma arte — da sua arte — do mesmo modo que um medium é um cavalo ou recipiente de um espírito, Santo ou Orixá. (DaMatta 1994, 53)

Para Stuart Hall (2003), é importante destacar um aspecto intrínseco das relações culturais: a dominação e a subordinação. Segundo o autor “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (Hall 2003, 254). Hall acredita que existe uma luta contínua por parte da cultura dominante, no sentido de organizar e desorganizar a cultura popular com intuito de limitá-la, mas que existem pontos de resistências e superação.

O autor acredita que o essencial na definição de cultura popular “são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural” (Hall 2003, 257). Além disso, afirma que a luta cultural assume diferentes formas: resistência, distorção, incorporação, negociação... etc. Mas ressalva que o processo cultural depende da limitação de cada época e local e do que se pretende incorporar à “grande tradição” e destaca que:

A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos.[...] Os elementos da “tradição” não só podem ser organizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância.

Dessa maneira, as manifestações "populares" ou "tradicionais" postulam uma forma de vida social pautada nos significados específicos daquela cultura, que muitas vezes são descaracterizadas pela lógica social vigente e interpretadas como “antigas”, descontextualizadas ou simplesmente ingênua e/ou irracional.

Como afirma Roger Chartier:

Compreender "cultura popular" significa, então, situar neste espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto. (Chartier 1995, 7)

A escolha de utilizar o conceito de cultura popular no decorrer dessa pesquisa, deve-se à utilização dos próprios entrevistados em destacar a importância do termo. Tanto para criticar negativamente algumas posturas consideradas “menos” profissionais, quanto para justificá-las.

Portanto, o conceito de cultura popular será utilizado a partir de uma escolha conceitual que mais se identifica com o sentido dado pelos indivíduos que compõem o objeto dessa pesquisa. Apresentando assim, um contexto específico brasileiro permeado pelas disputas ideológicas e de poder.

2.4 - Globalização Cultural

Depois de discutirmos os conceitos de globalização e cultura, incluindo suas especificidades, podemos nos adentrar mais facilmente nesse fenômeno denominado globalização cultural.

As relações financeiras e comerciais, e o desenvolvimento crescente de uma tecnologia que produz meios de comunicação e de transporte cada vez mais rápidos e eficazes, aproximam nações, por mais distantes que sejam em termos geográficos, e possibilitam uma maior troca de experiências culturais (Featherstone 1997).

Há uma vertente sociológica que entende a globalização como um processo que tem como consequência homogeneizar todas as práticas culturais de maneira que, a longo prazo, teríamos uma cultura global descaracterizada pelas especificidades locais. Essa homogeneização, apesar de absorver aspectos da tradição de diferentes povos, destacaria a cultura dominante cuja força do poder político e económico tem grande representatividade perante o mundo. Essa teoria, numa das suas formulações, ficou conhecida como McDonaldização, que denuncia a eminência da imperialização cultural pelos Estados Unidos da América, frente às outras nações (Beck 1999, 85). Aos poucos, todo o mundo interiorizaria as práticas de consumo, de trabalho, o ritmo de vida e as ideologias norte americana.

No entanto, vários teóricos pensam de forma diferente sobre o assunto. Appadurai (2004), por exemplo, propõe uma forma diferente para pensar a globalização cultural. Para o autor as formas culturais que tentam ser globalizadas, acabam por serem domesticadas ao contexto local. Ou seja:

[...] a globalização é em si um processo profundamente histórico, desigual e mesmo localizador. Globalização não implica necessariamente ou sequer frequentemente homogeneização ou americanização e, na medida em que sociedades diferentes têm modos diferentes de apropriar os materiais da modernidade, é amplo o espaço para o estudo aprofundado de geografias, histórias e línguas específicas. (Appadurai 2004, 32)

Por outro lado, há uma outra posição que vê a globalização como um processo de heterogeneização caracterizado pelo “sincretismo cultural neutro, mediante o qual se teriam produzido culturas híbridas formadas de várias partes equivalentes” (Simões 2002, 26).

A aproximação entre as nações, provocada pelas tecnologias, meios de comunicação e de transportes, possibilita o surgimento de novas dinâmicas culturais. No entanto, essas dinâmicas não são capazes de homogeneizar toda a cultura mundial, justamente porque por mais desigual que seja a conexão entre diferentes culturas, mesmo na tentativa de dominação cultural, há grande ou pequena influência e adaptação por todos os lados.

Seguramente que o processo de globalização terá produzido alguma forma de homogeneização. Do mesmo modo que os fluxos culturais entre várias regiões do planeta terão gerado “miscigenação”. Contudo, nem o primeiro nem o segundo processos são neutros, indiferentes a pressões hegemônicas social e geograficamente localizadas, quer absolutos, com efeitos previsíveis e necessários. (Simões 2002, 26)

É importante salientar que, embora a homogeneização em seu extremo não seja a consequência mais lógica da globalização cultural, existem instrumentos que visam homogeneizar a cultura como as práticas de consumo, armamentos, hegemonia linguística, maneiras de vestir, técnicas publicitárias, ampliação e divulgação de empresas multinacionais, etc., que estão diretamente ligados à política de dominação econômica e cultural. Esses instrumentos possibilitam, no entanto, uma maior densificação de trocas e de experiências culturais e um processo dialético que culmina no aparecimento de contextos *glociais*, termo utilizado por Ulrich Beck (1999) para designar a relação intrínseca entre global e local.

O conceito de glocalização, proposto por Roland Robertson, sugere o encontro das culturais locais de maneira completamente interligada. “O local e o global, argumenta Robertson, não se excluem. Pelo contrário: o local deve ser compreendido como um aspecto do global” (Beck 1999, 94). Essa relação, contudo, apresenta alguns paradoxos.

Um deles refere-se exatamente ao universalismo e particularismo culturais, onde modos de vida ou símbolos sociais são generalizados e unificam diferentes nações, ao mesmo tempo que a redescoberta e a valorização das práticas e costumes locais fazem uma ligação que não se contradizem. Beck exemplifica, através dos direitos humanos, que as culturas das identidades locais “estão em primeiro lugar representando direitos universais e que, em segundo, são representadas e postas em cena diferentemente conforme cada contexto” (Beck 1999, 96).

Outro paradoxo diz respeito às conexões e fragmentações passíveis, por exemplo, nas relações de trabalho. Ao mesmo tempo que a globalização conecta o indivíduo a trabalhos geograficamente afastados, fragmenta a relação de autoridade e cobrança de impostos estatais. “Dividem aquilo que se considerava insolúvel: trabalhar e viver em comum dentro dos limites sociais e geográficos e ao mesmo tempo inaugurar um novo contexto social” (Beck 1999, 97). É nesse paradoxo que surgem as “comunidades” que o autor denominou transnacionais.

Temos, ainda, a centralização e descentralização que apresenta a globalização numa dinâmica centralizadora de poder, conhecimento, riqueza, etc., mas que também promove a descentralização, já que as comunidades locais acessam o seu exterior e adquirem competências para reorientar a organização política e identitária relativamente ao mundo globalizado.

Por fim, Beck cita o paradoxo do “conflito e compensação” que é gerado pelo mundo glocal, pois as interações entre diferentes culturas geram conflitos, que por sua vez criam conexões e formam novas comunidades harmonizadas.

Resumindo, é possível utilizar os conceitos definidos nesse capítulo para analisar o contexto da comunidade forrozeira na Europa. A discussão sobre globalização cultural irá ajudar a interpretar as especificidades da relação entre cultura global e cultura local presentes na comunidade estudada. Compreender o forró como um fenómeno cultural globalizado, significa assumi-lo como uma comunidade transnacional que se formou durante o processo de imigração brasileira. Comunidade essa que assumiu a identidade forrozeira trazida pelos brasileiros, mas ao mesmo tempo, se adaptou e se reorganizou perante o contexto encontrado na Europa.

Por outro lado, pode-se afirmar que o forró teve sua origem na cultura popular do nordeste brasileiro, onde sua prática nasceu espontaneamente e se desenvolveu pouco a pouco a partir das experiências vividas pelos próprios praticantes. Contudo, hoje, adquire outras características devido à sua expansão e influências, o que nos remete ao conceito de subcultura quanto à heterogeneidade de culturas proporcionada pelo processo de globalização.

Entender as especificidades culturais que deram origem à comunidade forrozeira na Europa e todo seu processo evolutivo frente aos fluxos de pessoas, ocasionados pelo processo de globalização, ajuda-nos a analisar as identidades construídas e as ações desenvolvidas para a produção e o consumo do forró na Europa.

Capítulo 3 - Comunidades Imaginadas

O conceito de comunidade, devido às suas características subjetivas e abstratas, apresenta uma variedade de interpretações e dialoga em diferentes perspectivas de acordo com cada teórico que se debruça sobre o tema.

Esse capítulo pretende situar e apresentar algumas discussões que ajudem compreender o fenômeno do forró na Europa e justifique o uso do termo “comunidade forrozeira”, tendo em vista a identificação do próprio grupo social, que surgiu e está crescendo a partir de alguns princípios relacionados aos conceitos de comunidade aqui apresentados.

3.1 - Fluxos globais de pessoas e formação de comunidades transnacionais

Como foi exposto no capítulo anterior, o advento da globalização intensificou os fluxos globais de indivíduos, gerando o que Beck (1999) chamou de “paisagens de pessoas”.

A possibilidade de locomoção proporcionou diferentes tipos movimentação humana: turistas, imigrantes, exilados, trabalhadores estrangeiros, estudantes em intercâmbio, refugiados, pessoas ou grupos que mudam de espaço geográfico em busca de paz, de saúde, de novas oportunidades de trabalho ou até em função de determinada ideologia. Os media e as novas tecnologias incentivam essa locomoção e permitem desenvolver representações da mesma. Além de sustentar laços em torno de pessoas que se movimentam para diferentes pontos do planeta.

Essas paisagens de pessoas “são a pedra fundamental dos mundos imaginados, vivenciados e intercambiados por pessoas e grupos de todas as partes do planeta que os recobrem com significados os mais diversos” (Beck 1999, 103). Esses deslocamentos proporcionam o surgimento de novos grupos identitários de extensões e repercussões transnacionais.

A vida dos indivíduos deixou de ser uma vida presa a um lugar, uma vida de residência estabelecida. É uma vida “para viagem” (no sentido direto e no sentido figurado), uma vida nômade, uma

vida no automóvel, no avião, na estrada, ou no telefone, na Internet; é uma vida transnacional, impregnada e sustentada pelos *mass media*. Estas tecnologias representam meios cotidianos de superação do tempo e do espaço. (Beck 1999, 136)

Esse processo de desenvolvimento tecnológico dos meios de transportes e a expansão da possibilidade de acesso, através de vistos e acordos internacionais, produziram também um grande aumento dos fluxos migratórios. Para Appadurai (2004), o próprio fluxo de pessoas e o contexto de mediatização também contribuem para o aumento do desejo individual de deslocar-se, para o autor:

Nunca como agora tantas pessoas parecem imaginar rotineiramente a possibilidade de elas ou seus filhos viverem e trabalharem em lugares diferentes daquele em que nasceram: é esta a fonte do aumento da taxa de migrações a todos os níveis da vida social, nacional e global. (Appadurai 2004, 17)

Os indivíduos começam a imaginar diferentes possibilidades de vida nunca antes imaginada. “Os óculos que os homens utilizam para ver, julgar e avaliar suas vidas, suas esperanças, seus fracassos e sua condição real são feitos a partir do prisma das vidas possíveis, que celebram e tornam ininterruptamente presente a “tele-visão” (Beck 1999, 104). Em busca de seus ideais, construídos por esse contexto, pessoas se reorganizam em novos agrupamentos, que se desenvolvem e estabelecem relações sociais baseadas em determinadas crenças ou paradigmas.

A partir desses agrupamentos surgem as comunidades transnacionais, o que nos remete diretamente ao agrupamento social criado em torno do forró na Europa. São vários os motivos que levaram os indivíduos brasileiros a mudarem de continente, mas a identificação pela cultura forrozeira permitiu aproximá-los e motivou a formação da comunidade aqui estudada.

3.2 - Origem das Comunidades Imaginadas

Para melhor compreender os fluxos globais de pessoas na atualidade e a composição de novos contextos populacionais, denominados por Benedict Anderson (2005) como comunidades imaginadas, partirei do conceito de nacionalismo apresentado por Giddens (2013). Segundo o autor, a modernidade trouxe, juntamente com as ideias de nação e Estado-nação, o fenômeno denominado nacionalismo, que para ele significa

“um grupo de pessoas unidas por um forte sentimento de partilha de determinados valores e características culturais comuns, como uma língua e uma religião e uma história entendida como comum” (Giddens 2013, 1245).

A proposta Anderson (2005), à semelhança de Giddens, é refletir sobre o nacionalismo, não apenas sob uma perspectiva de ideologias políticas, e sim a partir dos sistemas culturais que o precederam.

O autor defende que a possibilidade de imaginar a nação surgiu quando três concepções culturais fundamentais deixaram de dominar os homens. A primeira, que uma linguagem escrita determinava o acesso de indivíduos a determinados grupos; a segunda, a crença que a sociedade se encontrava organizada e liderada por pessoas consideradas naturalmente divinas e responsáveis por essa função; e a terceira concepção de que a “cosmologia e a história eram indistinguíveis, na qual as origens do mundo e dos homens eram essencialmente idênticas” (Anderson 2005, 56).

O enfraquecimento dessas ideias junto ao crescimento capitalista, o desenvolvimento dos meios de comunicação e das descobertas científicas provocou o aparecimento de outras formas de organização social e de agrupamentos relacionais, entre elas as comunidades imaginadas.

Na perspectiva sociocultural, é possível compreender a ligação afetiva entre as pessoas e as suas imaginações relacionadas com a nação, que representa o sentido de pertença ao grupo. No entanto, ao falar sobre mudança social, nas diferentes formas de consciência e de como a nação passou a ser imaginada, moldada, adaptada e transformada, o autor afirma que essas mudanças não são capazes de explicar algumas atitudes extremistas. Para Anderson (2005), num período em que é comum intelectuais dizerem que as raízes do nacionalismo estão no medo e no ódio do outro, e nas suas ligações com o racismo, é importante lembrar que as nações, mais que tudo, inspiram amor.

Os produtos culturais do nacionalismo – a poesia, a ficção em prosa, a música, as artes plásticas – demonstram esse amor muito claramente, em milhares de estilos e formas diferentes. Por outro lado, é muito raro encontrar produtos nacionalistas análogos que expressem o medo e a aversão. (Anderson 2005, 193).

Portanto, a comunidade imaginada nasce na identificação comum dos indivíduos, ligada ao sentimento de pertencimento nacionalista, desassociada a limitação territorial, mas idealizada pelo viés afetivo e emocional.

3.3 - O conceito de comunidade sob o olhar de Zygmunt Bauman

Zygmunt Bauman (2003) apresenta outra reflexão sobre o conceito de comunidade que também contribui para a interpretação e justificativa do termo para este estudo.

Segundo Bauman, algumas palavras, além de apresentarem um significado, também apresentam sensações e a palavra “comunidade” é uma delas. Apensar de existirem discussões teóricas sobre o significado dessa palavra, como a que foi apresentada por Anderson e Giddens anteriormente, é comum associá-la a uma coisa boa e desejável. Isso porque os significados atribuídos à “comunidade” prometem sensações que muitas vezes não são alcançáveis e estão ligados aos conceitos de segurança, conforto, altruísmo, união, etc. “A palavra “comunidade” soa como música aos nossos ouvidos. O que essa palavra evoca é tudo aquilo de que sentimos falta e de que precisamos para viver seguros e confiantes” (Bauman 2003, 9). É exatamente por tentar alcançar essa utopia que o autor considera a “comunidade” um mundo imaginado e inacessível. Diferente de Anderson (2005) que caracteriza a comunidade como imaginada dada a possibilidade de criar um pensamento comum a todos os integrantes referente à uma construção social baseada no sentimento nacionalista.

Não é só a “dura realidade”, a realidade declaradamente “não comunitária” ou até mesmo hostil à comunidade, que difere daquela comunidade imaginária que produz uma “sensação de aconchego”. Essa diferença apenas estimula a nossa imaginação a andar mais rápido e torna a comunidade imaginada ainda mais atraente. A comunidade imaginada (postulada, sonhada) se alimenta dessa diferença e nela viceja. O que cria um problema para essa clara imagem é outra diferença: a diferença que existe entre a comunidade de nossos sonhos e a “comunidade realmente existente”: uma coletividade que pretende ser a comunidade encarnada, o sonho realizado... (Bauman 2003, 9)

O autor sugere a existência de uma dicotomia entre liberdade e comunidade. Para ele, o termo “comunidade” indica uma “obrigação fraterna de partilhar as vantagens entre seus membros, independente do talento ou importância deles”, indivíduos egoístas, que percebem o mundo pela ótica do mérito (os cosmopolitas), não teriam nada a “ganhar com a bem-tecida rede de obrigações comunitárias, e muito que perder se forem capturados por ela” (Bauman, 2003, 59).

Propõe ainda a existência de um conflito direto entre “comunidade” e “liberdade”, o que significa que a ideia de viver em comunidade extingue o potencial de liberdade e autonomia dos indivíduos. Assim, se a possibilidade de viver em comunidade promove conforto e segurança, por outro lado, paga-se por isso o preço da liberdade.

É interessante perceber que a oposição entre liberdade e comunidade que encontramos em Bauman deve-se ao sentido que ele atribui à noção de “comunidade”:

Tecida de compromissos de longo prazo, de direitos inalienáveis e obrigações inabaláveis (...) E os compromissos que tornariam ética a comunidade seriam do tipo do ‘compartilhamento fraterno’, reafirmando o direito de todos a um seguro comunitário contra os erros e desventuras que são os riscos inseparáveis da vida individual. (Bauman 2003, 57)

Para o autor, existe uma relação estreita entre segurança, comunidade, liberdade e individualidade. Para ele cada escolha tem um preço: o individualismo tem a vantagem da liberdade e ônus da insegurança, bem como a comunidade tem o lugar do companheirismo, da solidariedade, dos laços por proximidade local, a segurança da vizinhança acolhedora e participativa e o ônus da falta de liberdade. Isso porque esses conceitos estão intimamente interligados: a própria liberdade causa insegurança e a comunidade é o refúgio seguro.

A tensão entre a segurança e a liberdade e, portanto, entre a comunidade e a individualidade, provavelmente nunca será resolvida e assim continuará por muito tempo; não achar a solução correta e ficar frustrado com a solução adotada não nos levará a abandonar a busca — mas a continuar tentando. Sendo humanos, não podemos realizar a esperança, nem deixar de tê-la. (Bauman 2003, 11)

Bauman (2003) expõe também a incapacidade da comunidade imaginada se concretizar na realidade, já que para existir é preciso estar “dormente” ou “morta”. Na medida em que as pessoas se tornam conscientes da existência da comunidade a ponto de falarem sobre ela, procurarem seu limite, apreciarem suas virtudes, essa comunidade já não existe mais. “Como ‘comunidade’ significa entendimento compartilhado do tipo ‘natural’ e ‘tácito’, ela não pode sobreviver ao momento em que o entendimento se torna autoconscientes, estridente e vociferante” (Bauman 2003, 17). Assim, numa comunidade real, não há motivações para reflexões, críticas ou experimentações. Isso acontece porque

a comunidade é fiel à sua natureza (ou a seu modelo ideal) apenas na medida em que ela é distinta de outros agrupamentos humanos (é visível “onde a comunidade começa e onde ela termina”), pequena (a ponto de estar à vista de todos seus membros) e auto-suficiente (de modo que, como insiste Redfield, “oferece todas as atividades e atende a todas as necessidades das pessoas que fazem parte dela. (Bauman 2003, 17)

Em síntese, Bauman considera que a comunidade seja o refúgio ideal para indivíduos que buscam por segurança. Por outro lado, admite ser um refúgio inalcançável por causa da intolerância à individualidade e incapacidade de flexibilizar suas fronteiras. Assim, vive-se um círculo vicioso da busca pelo conforto seguro da comunidade e a liberdade individual que são, segundo o autor, imiscíveis.

3.4 - Comunidade enquanto redes sociais e identidade coletiva

Costa (2005) apresenta em seu artigo uma análise do conceito de comunidade feita por Barry Wellman e Stephen Berkowitz, que julga mais complexa do que a análise apresentada por Bauman. Segundo Costa (2005), Wellman e Berkowitz consideram que estamos todos interligados através das redes sociais por meio das comunidades pessoais. Afirmam ainda que as pessoas reconhecem os laços que as unem umas às outras. No entanto, não identifica as redes às quais não pertencem, gerando assim uma distinção entre o grupo de pertença e os “outros”.

O artigo ressalta a opinião desses autores sobre as atuais análises sociológicas que apontam para o enfraquecimento das comunidades contemporâneas devido ao esvaziamento dos laços familiares, superficialismo das relações de amizade e a falta de

conectividade com a vizinhança. Para os autores, as comunidades pré-industriais eram organizadas hierarquicamente com base na exploração e a solidariedade não se manifestava tanto quanto imaginávamos.

Para Wellman e Berkowitz é necessário mudar o “modo como se compreende o conceito de comunidade: novas formas de comunidade surgiram, o que tornou mais complexa nossa relação com as antigas formas” (Costa 2005, 239). Se considerarmos que a comunidade se forma através de laços sociais e sistema de trocas informais, independentemente da aproximação geográfica e política, é possível interligar diretamente o conceito de “comunidade” com o de “redes sociais”.

Se solidariedade, vizinhança e parentesco eram aspectos predominantes quando se procurava definir uma comunidade, hoje eles são apenas alguns dentre os muitos padrões possíveis das redes sociais. Atualmente, o que os analistas estruturais procuram avaliar são as formas nas quais padrões estruturais alternativos afetam o fluxo de recursos entre os membros de uma rede social. Estamos diante de novas formas de associação, imersos numa complexidade chamada rede social, com muitas dimensões, e que mobiliza o fluxo de recursos entre inúmeros indivíduos distribuídos segundo padrões variáveis. (Costa 2005, 239)

É importante salientar que as redes sociais estabelecidas por determinado indivíduo, não necessariamente, constituem uma comunidade. Redes sociais compreendem as relações humanas de uma maneira mais ampla que as comunidades. “Cada indivíduo que está apto a construir sua própria rede de relações, sem que essa rede possa ser definida precisamente como ‘comunidade’” (Costa 2005, 247).

Para Manuel Castells (1999), a organização em redes possibilita que as pessoas se organizem através de suas crenças, ou seja, baseadas naquilo que são ou acreditam que são, mais do que naquilo que fazem. Já as redes globais de intercâmbios “conectam e desconectam indivíduos, grupos, regiões e até países, de acordo com sua pertinência na realização dos objetivos processados na rede, em um fluxo contínuo de decisões estratégicas” (Castells 1999, 41).

Segundo o autor, a fonte fundamental do significado social, num mundo de fluxos globais de riquezas, de poder e de imagens, é a busca pela identidade coletiva ou individual.

A identidade está transformando-se na principal e às vezes única fonte de significado em um período histórico caracterizado por uma ampla desestruturação das organizações, deslegitimação das instituições, desaparecimento dos principais movimentos sociais e expressões culturais efêmeras. (Castells 1999, 41)

Assim, podemos concluir que as comunidades são representações imaginadas, formadas através das redes sociais e pautadas no processo de busca por uma identidade partilhada. Para Castells identidade é...

O processo pelo qual um ator social se reconhece e constrói significado principalmente com base em determinado atributo cultural ou conjunto de atributos, a ponto de excluir uma referência mais ampla a outras estruturas sociais (Castells 1999, 57).

Em síntese, as discussões apresentadas nesse capítulo, serviram de embasamento para analisar a Comunidade Forrozeira na Europa (capítulo 6). Para tal, será possível utilizar o sentido de comunidade apresentado por Anderson (2005), no que se refere a união de indivíduos através da sensação nacionalista de pertencimento, e assim, compreender a comunidade forrozeira em questão, bem como a sua origem num movimento de diáspora dos imigrantes brasileiros na Europa.

Enquanto Anderson (2005) explica o conceito de comunidade como uma construção social histórica, Bauman (2003) foca-se no sentido ideológico e descreve o conceito como a busca pelo sentimento de segurança e conforto em meio coletivo em disputa com a necessidade individual de liberdade e egoísmo. A própria situação de vulnerabilidade emocional causada pela mudança do contexto social desses indivíduos, proporciona a busca por laços afetivos e de identificação comum a partir de seus interesses. Ao mesmo tempo, encontramos essa mesma necessidade por parte dos europeus que se envolvem com o forró, mas essa necessidade está diretamente ligada ao modo de vida individualista por consequências da própria modernidade.

Costa (2005) e Castells (1999) ajudaram a compreender a organização estrutural da comunidade através de redes sociais, organizadas pelo interesse comum dos indivíduos em relação ao forró e busca pela identidade forrozeira, afim de criar laços afetivos e sociais.

Assim, podemos compreender o circuito do forró na Europa como uma Comunidade Imaginada que nasceu por meio da identificação afetiva e sentimento nacionalista de imigrantes brasileiros num contexto de diáspora.

Capítulo 4 - Trabalho e profissionalização

Dentro da comunidade forrozeira existe um grupo de indivíduos que são efetivamente responsáveis pelo desenvolvimento e ampliação da prática de forró na Europa. Esses indivíduos trabalham promovendo festas, festivais e ensinando pessoas a dançarem forró. Muitos desses indivíduos fazem esse trabalho paralelamente a outras atividades as quais consideram sua profissão.

No entanto, há quem trabalhe como professor e/ou produtor de forró e considere como sua atividade profissional, seu meio de sustento e principal fonte de renda. Esse assunto será aprofundado nas análises realizadas no capítulo oito.

Para compreender o processo de formação e “profissionalização” desses professores de dança, esse capítulo irá discutir os conceitos de trabalho, ocupação e profissão, bem como a construção das identidades profissionais. Além de apresentar as especificidades das relações profissionais das atividades culturais e artísticas.

4.1 - Trabalho e ocupação

Devido à grande utilização do termo “trabalho” ao longo de toda pesquisa, admite-se a necessidade de conceituá-lo e diferenciá-lo de “ocupação” na perspectiva de esclarecer suas diferenças e definir as atividades realizadas pelos indivíduos entrevistados.

Giddens (2013, 1006) define trabalho “como a realização de tarefas que envolvem o dispêndio de esforço mental e físico, com o objetivo de produzir bens e serviços para satisfazer necessidades humanas”. Segundo o autor, o trabalho é a base da economia de qualquer cultura. No mesmo parágrafo, o autor define ocupação como “um trabalho efectuado em troca de um pagamento ou salário regular”.

Vale ressaltar que a definição destes dois termos sofreu modificações ao longo da história de acordo com as mudanças de concepções e das práticas sociais. O conceito de trabalho, por exemplo, teve diferentes maneiras de estruturação: “o modo antigo de produção baseia-se no trabalho do escravo; o feudal, no trabalho dos servos da gleba; o capitalista, no trabalho do empregado assalariado” (Woleck 2002, 6).

Nas Ciências Sociais, o uso do termo ocupação, normalmente possui um sentido comum ao emprego e a profissão: "A ocupação de uma pessoa é a espécie de trabalho feito por ela, independente da indústria em que esse trabalho é realizado e do status que o emprego confere ao indivíduo" (Dicionário de Ciências Sociais 1986, 829).

Atualmente, o termo trabalho é utilizado de várias maneiras, mas o sentido mais comum denota aquilo que Giddens (2013) apresentou em sua definição, ou seja, a palavra trabalho normalmente refere-se ao tempo e à força despendida para realizar uma tarefa em troca de dinheiro.

Para Woleck (2002), a medição do tempo de trabalho desvalorizou as atividades de lazer, realizadas apenas para o bem-estar físico e psicológico dos seres, e passou a contabilizar numericamente o valor financeiro do tempo.

A lógica do trabalho perpassou a cultura, o esporte e, até mesmo, a intimidade. Todas as atividades humanas passaram a ser foco de negócios ou tornaram-se oportunidades para alguém ganhar dinheiro, lógica que se apoderou de todas as esferas da vida e da existência humana. (Woleck 2002, 5)

O autor afirma que o trabalho é a categoria que orienta o caminho dos indivíduos e o seu desenvolvimento culmina numa mudança social significativa.

A modernidade ampliou o lugar do trabalho na vida do indivíduo e trouxe com isso relações sociais baseadas no poder de produção e de consumo.

A escolha do trabalho como instrumento de medição do valor e da dignidade humana de um modo geral foi condicionada pela necessidade de aliviar a dissonância cognitiva gerada pelo surgimento do sistema de mercado. (Ramos 1981, 130)

Portanto, o conceito de trabalho refere-se principalmente à atividade realizada a nível de sua própria subsistência. A ocupação representa a atividade realizada idealmente e que corresponderá à sua profissão, caso seja reconhecida e regulamentada.

4.2 - Profissão

A autora da obra *Sociologia das Profissões*, Maria de Lourdes Rodrigues, dialoga com diversos autores em busca de compreender sociologicamente as especificidades da profissão paralela a outros modos de trabalho.

Segundo Rodrigues (2012, 8) a constituição das profissões sob o olhar funcionalista, decorreria da especialização do serviço, da criação de associações profissionais, do estabelecimento de uma formação específica pautada sobre um corpo sistemático teórico.

Assim, a profissão, no sentido geral, ocorre na diferenciação entre profissional e amador. Nesta comparação, o amador, teoricamente, faz suas tarefas sem preocupação racional, entende superficialmente a regra, não possui regulamentação de formação nem de trabalho, enfim, um autodidata leigo. Enquanto o profissional se apresenta como um trabalhador genuíno em atividade regular com um valor de troca no mercado e que exerce uma profissão como meio de vida ou pelo ganho.

Por contraste, de acordo com a teoria interacionista, “as profissões são apenas ocupações que adquiriram e mantêm a posse de títulos honoríficos” (Rodrigues 2012, 17). São, na verdade, imagens criadas pelas próprias profissões para retratar aquilo que são para a sociedade.

Claude Dubar (2012) também apresenta a oposição defendida por sociólogos funcionalistas, entre profissões, caracterizadas pela identificação positiva, e ocupações, “que consistiriam em trabalhos excluídos de qualquer reconhecimento social e exercida por trabalhadores ‘sem qualificação’, ‘não profissionais’” (Dubar 2012, 356). Porém, revela uma postura mais próxima dos sociólogos interacionistas que contestam a tese funcionalista com o argumento de que a qualidade de “profissional” deve ser reservada ao pequeno grupo de trabalhadores organizados e respaldados por legislações e associações que regem e protegem a “profissão”. “A questão da profissionalização é assim redefinida pelos interacionistas como um processo geral, e não reservado a certas atividades, [...] que toda “ocupação” tende a se organizar e lutar para se tornar profissão” (Abbott 1988 apud Dubar 2012, 356).

Rodrigues (2012) afirma que o trabalho de Wilensky (1964) foi o que melhor definiu o conceito de profissão, sintetizando as abordagens funcionalistas e interacionistas.

Define profissão como uma ocupação que exerce autoridade e jurisdição exclusiva simultaneamente sobre uma área de actividade e de formação ou conhecimento, tendo convencido o público de que os seus serviços são os únicos aceitáveis. (Wilensky 1964, apud Rodrigues 2002, 20)

O modelo de profissionalização inspirado no paradigma funcionalista pressupõe que as profissões detêm “autonomia para organizar e regular as respetivas atividades; monopólio profissional, ou seja, a faculdade jurídica de impedir todos os que não são oficialmente acreditados de oferecer serviços no domínio referido como exclusivo de uma profissão” (Rodrigues 2002, 41).

Ainda na obra *Sociologia das Profissões*, a autora apresenta a conclusão de Andrew Abbott (1991) feita a partir da crítica ao conceito apresentado por Wilensky com base nos seus estudos empíricos.

(...) para além de argumentos teóricos, evidências empíricas provam que as profissões evoluem em muitas direcções, a ritmos e com consequências diferentes, aos níveis local e nacional, pelo que não fazem sentido os pólos do *continuum* profissionalização/desprofissionalização. (Rodrigues 2002, 22).

Isso se deve às mudanças económicas, sociais e culturais emergentes na racionalidade moderna. Assim, o poder profissional está muito além das relações burocráticas e do universo burocrático, está também presente nas relações e papéis sociais que se alteram ao longo da história e muito na mobilidade constante das sociedades modernas, resultado de interações de representações de cada grupo profissional.

Portanto, para os sociólogos interacionista, não existe uma separação sistemática entre profissionais e não profissionais, mas contextos e momentos diferenciados que proporcionam ou não algumas hierarquias, títulos e privilégios.

4.3 - A construção da identidade profissional

Segundo Claude Dubar (2012, 353), o trabalho, para muitas pessoas, não proporciona prazer nem uma identificação identitária positiva. Para elas, a importância da vida está “fora do trabalho remunerado, nas relações amorosas, na família, no

consumo, no esporte, na religião ou na alegria”. Portanto, o trabalho que desenvolvem não é uma boa definição de si.

No entanto, há algumas atividades remuneradas dissociadas desse conceito negativo de trabalho. São escolhidas para suprir necessidades e desejos pessoais, para além de proporcionar renda. Possuem uma possibilidade de carreira ao longo da vida e são capazes de produzir satisfação e realização pessoal. “Elas dão um sentido à existência individual e organizam a vida de coletivos” (Dubar 2012, 354). Não estão limitadas à troca econômica de trabalho prestado por pagamento, mas possuem um valor simbólico na “realização de si e de reconhecimento social”.

Fontes de identidades profissionais, essas atividades possibilitam mudar de emprego ao longo da vida, ao mesmo tempo garantindo uma continuidade de trajetória. E por e em um processo específico de socialização, ligando educação, trabalho e carreira, que essas identidades se constroem no interior de instituições e de coletivos que organizam as interações e asseguram o reconhecimento de seus membros como profissionais. (Dubar 2010 apud Dubar 2012, 354)

Dubar (2012) mostra o quanto a “New Management” impõe a profissionalização das atividades remuneradas com a justificativa de capacitar e reconhecer trabalhadores como “verdadeiros profissionais”. Contudo, muitos jovens que procuram se inserir no mercado de trabalho com a expectativa de seguir uma carreira profissional, reconhecida e valorizada, não o conseguem, e sua frustração leva-os a uma crise identitária.

O grande obstáculo para a profissionalização de algumas atividades remuneradas é a precariedade e a marginalização dessas atividades. Os baixos salários, a falta de reconhecimento social e de perspectiva de carreira, impedem que o trabalho evolua para categoria profissional que, segundo Dubar (2012), se caracteriza pelo oposto dessa descrição.

Com base nessa teoria, o autor se questiona sobre a possibilidade de transformar todas as atividades de trabalho em “ofícios” que imprimam orgulho, reconhecimento e até certificação. É a partir de um artigo específico, chamado “The making of a physician” de Everett Hughes (1955), que Dubar exemplifica a socialização profissional como iniciação e conversão identitária. Conclui com essa análise que não é a aquisição de

saberes teóricos que converte o indivíduo à sua identidade profissional, e sim sua inserção na cultura específica daquela atividade: a linguagem, a prática, a visão de mundo e uma conduta de vida.

Essa cultura de trabalho se traduz no ingresso em um segmento organizado em torno de atos específicos, codificados, controlados pelos colegas. Embora se possa e se deva falar de saberes profissionais, trata-se de mistos de teoria aplicadas e de práticas reflexivas, indissociáveis de situações de trabalho e de ações experimentadas ao longo de um percurso de formação qualificante. (Dubar 2012, 357)

Todas as identidades profissionais são construídas a partir das relações que se estabelecem com parceiros (patrões, colegas, clientes, públicos, etc), das experiências práticas vividas cotidianamente na execução da atividade, da visão que se tem do trabalho e do percurso de vida.

A socialização profissional é, portanto, esse processo muito geral que conecta permanentemente situações e percursos, tarefas a realizar e perspectivas a seguir, relações com os outros e consigo (self), concebido como um processo em construção permanente. É por esse e nesse “drama social do trabalho” que se estruturam mundos do trabalho e que se definem os indivíduos por seu trabalho. (Dubar 2012, 358)

O processo de socialização profissional nos ajuda a compreender o aparecimento da identidade de professor de forró, a analisar de que maneira os indivíduos se reconhecem dentro desse processo e a apontar as tendências profissionalizantes dessa atividade de acordo com as relações sociais existentes no contexto europeu.

4.4 - A simbiose da prática cultural/artística com atividade profissional

Apesar de o forró representar um fenômeno cultural amplo que inclui festas, música e dança, nosso foco nesse trabalho está diretamente relacionado com a dança. Isso porque o objeto dessa pesquisa são os indivíduos que ensinam forró, enquanto dança. Por esse motivo, é importante ressaltar nesse capítulo a dicotomia entre os aspectos culturais/artísticos e profissionais do ensino da dança.

Os professores de forró ensinam uma dança tradicional, nas suas várias vertentes conforme explicitado no capítulo 1, oriunda da cultura popular brasileira. Essa cultura é tão abrangente no país que a maioria das pessoas que lá vivem já experimentaram o forró em algum momento da vida. Uns com mais intensidade, outros com menos. Essas experiências estão sempre ligadas a contextos lúdicos de interação social e muitas vezes consistem em práticas regulares de lazer.

Fazer do forró uma atividade profissional, significa unir trabalho e lazer. Ou seja, transformar uma prática cultural em estilo de vida.

Vitor Sérgio Ferreira (2008), a partir de um estudo sobre a prática de tatuar, descreve a realização profissional dos indivíduos que decidiram fazer dessa prática “itinerante e amadora” um trabalho remunerado. Assim, como no caso do forró, o desejo de trabalhar com uma prática que o identifica socialmente, seria uma maneira de complemento mútuo do trabalho e do lazer.

O sonho profissional destes jovens seria aceder a formas de trabalho criativo, autónomo e expressivo, de maneira a obter uma vivência integral dos valores inscritos no seu próprio projecto identitário. Seria obter uma ocupação ou um emprego que lhes permitisse conciliar, ou melhor, entrosar a vida profissional com a imagem, atitudes e práticas sociais que adoptaram na sua esfera privada, por forma a conseguir realizar uma simbiose total entre as esferas da produção e do consumo/lazer, e chegar à realização plena dos respectivos projectos de identidade e de estilo de vida. (Ferreira 2008, 75)

Esse tipo de trabalho, que muitas vezes exige muita dedicação e lhes absorve grande parte do tempo devido sua necessidade criativa, pode ser extremamente gratificante, pois agrega valores materiais e identitários.

Um trabalho que lhes faculta um amplo sentimento de gratificação identitária e satisfação material, permitindo-lhes a conservação a tempo inteiro de um sentido de autenticidade e singularidade, a manutenção de um elevado padrão de consumo, bem como o prazer da expressão criativa e pessoal, desfrutado e reconhecido no âmbito de uma intensa rede de convivialidade. Ou seja, acabam por conjugar na sua atividade valores tradicionais da esfera do trabalho, com as expectativas expressivas e pessoais que ambicionavam realizar. (Ferreira 2008, 76)

Segundo Ferreira (2008), esse processo simbiótico apresenta uma concepção positiva e gratificante do trabalho, mas que favorece a descaracterização profissional à medida que, por meio do contentamento pessoal, adiam ou deixam de lado a busca pelo enquadramento instrumental do trabalho.

Está-se perante a assunção de uma ética que não desvaloriza o trabalho, mas que relativiza o seu valor e reatualiza o seu significado, onde as características extrínsecas e as funções instrumentais do trabalho (como o rendimento, a estabilidade ou a segurança, por exemplo), sem serem denegadas, tendem a ser preteridas em relação às suas características intrínsecas e funções expressivas. O que acontece é uma ressemantização do conceito de trabalho, levando muitos jovens a sonhar com o prolongamento à esfera laboral da vivência e celebração dos valores que partilham na sua esfera privada e lúdica da vida: a expressão, a criatividade, a autenticidade, o prazer, a realização pessoal que proporciona. (Ferreira 2008, 76)

Segundo Ferreira (2014), a aprendizagem dessas práticas acaba por acontecer por um sistema não formal de transmissão de saber, mas pela experiência prática junto ao mestre. Uma espécie de aprendizagem a partir da observação, imitação e da experimentação. Essa transmissão, característica do mundo dos artesãos, acaba por não ser institucionalizada.

Toda essa informalidade do contexto de aprendizagem e do próprio contexto de trabalho, dificultam o reconhecimento e o enquadramento da atividade como profissão.

Entretanto, o forró enquanto dança, além de representar uma atividade cultural, pode ser considerada também uma forma de expressão artística.

Assim como as atividades culturais, as atividades artísticas remuneradas, apresentam um desafio de análise quanto ao limite entre o plano amador e profissional.

Maria de Lourdes Lima dos Santos (2002) apresenta em seu artigo uma análise sobre essa relação².

Para falar da dicotomia entre o amadorismo e o profissionalismo, antes, é preciso definir aqui o conceito de amador. Para Santos (2002):

Essa definição é feita, em regra, tendo por referência o modelo profissional: a actividade amadora não é exercida como profissão (não é remunerada); não exige formação nem competência específicas; não é realizada em tempo de trabalho; não é difundida comercialmente. (Santos 2002, 7)

Os artistas ocupam um lugar, no senso comum, interligado com a genialidade e a transcendentalidade, enquanto dom divino, criado pela história da arte ao longo dos tempos. Por esse motivo é que muitas atividades artísticas estão atreladas à espiritualidade e ao lazer, pois possuem uma carga emocional que geram benefícios para “alma” e dialogam com o mundo. Assim, o amadorismo tem um espaço significativo no mundo da arte, e a profissionalização dessas atividades frequentemente apresentam desafios.

A formação académica, legitimada, colabora de maneira significativa com a ascendência na hierarquia das artes e para o título de profissional. É a aquisição de conhecimentos teóricos em instituição regulamentada e reconhecida que diferencia o artista profissional do artista que produz “arte mecânica”.

Todavia, Dubar (1997) pondera que essa diferenciação vem sendo construída e modificadas de acordo com os contextos históricos e “podemos, assim, associar à oposição entre ‘profissões’ e ‘ofícios’ um conjunto de distinções socialmente estruturantes e classificadoras que se produziram através dos séculos: cabeça/mãos, intelectuais/manuais, alto/baixo, nobre/vilão, etc.” (Dubar 1997, 124)

Para Santos (2002), a construção da identidade artística é outro fator importante na formação profissional. Segundo a autora, as componentes mais significativas nesse processo se relacionam com a distinção entre obra e trabalho, tempo criativo e tempo de

² Os artistas referidos por Santos (2002) vêm de atividades ligadas às academias/formação superior, aos circuitos da "alta cultura", no entanto, suas análises poderão ser adaptadas ao contexto do forró enquanto atividade artística de cariz popular.

trabalho e invocação do conceito de “gênio” na distinção da atividade artística. O que significa que essas diferenças ocasionariam diferentes tipos de valorização. O artista é valorizado pelo aspecto criativo e subjetivo e não pelo trabalho realizado de maneira prática e funcional.

Portanto, as atividades artísticas, enquanto meio de subsistência, carregam contradições relativas à sua identidade que vão se modificando de acordo com o espaço, tempo e ideologias que cercam o caráter principal da atividade. Assim, novas configurações hierárquicas vão se formando e se transformando de acordo com os fenômenos culturais, políticos e sociais.

Classificar a atividade de trabalho a nível profissional significa enquadrá-la nos critérios de formalização e institucionalização. No entanto, é importante dizer que esses critérios variam de acordo com contexto social e que, muitas vezes, alguns trabalhos adquirem status profissional pela validação de um grupo social, de acordo com a evolução da demanda de produção e consumo. As delimitações do espaço ocupado pelo trabalho na vida de um indivíduo, estão cada vez mais fluídas, possibilitando a intercessão em outras esferas individuais.

Capítulo 5 - Considerações Metodológicas

O objeto desse estudo é um fenômeno social muito recente e que ainda se encontra em processo de construção de configuração e significados. Então, como compreender esse fenômeno e suas raízes na fluidez e instabilidade em que se encontram? Como identificar os fatores sociais que influenciaram os indivíduos à construir uma nova identidade em um determinado contexto?

O caminho metodológico traçado se desenvolveu durante as observações exploratória e foi se modelando durante todo o decorrer do trabalho, de maneira que o próprio contexto condicionou algumas demandas.

Nesse trajeto, entendeu-se que era necessário conhecer a história de vida dos indivíduos que compunham o grupo investigado através de entrevistas. Portanto, o corpus documental dessa pesquisa é constituído de relatos (transcritos) de histórias de vidas de professores de forró que, atualmente, vivem na Europa.

Este método foi escolhido por se tratar de um fenômeno recente, com personagens vivos e acessíveis e por possibilitar uma interpretação pessoal e subjetiva do próprio processo que desencadeou o fenômeno estudado. Além disso, as fontes de documentos escritos sobre o tema específico são, praticamente, inexistentes.

O objetivo do método de História de Vida é compreender o universo investigado a partir da história de vida do sujeito, contada à sua maneira, com suas subjetividades e relação simultânea com os fatos sociais. (Silva et al. 2007, 31).

Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo. (Bourdieu 2006, 184)

Ferraroti destaca que “ao se apropriar do social o indivíduo nele inscreve sua marca e faz em sua subjetividade uma re-tradução deste social, reinventando-o a cada instante” (Silva et al. 2007, 31). Assim, o processo dialético de construção da sua própria identidade, reconstrói o contexto social coletivo.

Para Bourdieu (2006), a História de Vida apresenta vários sentidos, já que o discurso não se trata de uma apresentação detalhada da vida real, pois a vida não é uma história. O que importa são os sentidos que o sujeito dá à sequência de acontecimentos sociais misturados com suas crenças e desejos.

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (Bourdieu 2006, 184)

Segundo Silva et al. (2007, 32) “ao se trabalhar o vivido subjetivo dos sujeitos, através do método de História de vida, temos acesso à cultura, ao meio social, aos valores que ele elegeu e, ainda, à ideologia. Dessa maneira, é possível compreender o fenômeno social a partir da construção desse sujeito e da interlocução do pesquisador.

Esse processo de interlocução contribui com a produção do relato, já que a subjetividade de quem entrevista afeta diretamente as expectativas e escolhas do indivíduo entrevistado.

Essa propensão a tornar-se ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dá coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido. (Bourdieu 2006, 184-185)

O caráter etnográfico desse método exige que o pesquisador entre em contato com o grupo pesquisado e compartilhe o mesmo universo, tendo em vista que “a História de Vida é um método que tem como principal característica, justamente, a preocupação com o vínculo entre pesquisador e sujeito” (Silva et al. 2007, 29), o método propõe uma relação de cumplicidade e confiança.

Segundo Marilena Chauí (apud Silva et al. 2007) “lembrar não é reviver, é refazer”, o que significa que esse tipo de entrevista pode até proporcionar uma dimensão terapêutica, já que ao contar a história da sua vida, o sujeito se reconstrói.

5.1 - Objetivos

Os objetivos desse trabalho vão ao encontro da identificação de um fenômeno social, que é a formação de uma Comunidade Forrozeira na Europa e seus atores sociais, nomeadamente os professores, os músicos, produtores e os participantes dos quais alguns também são alunos das aulas de forró. O recorte feito para essa pesquisa limita-se ao grupo que representa o que chamamos de “professor de forró”. Dentro desse recorte, os objetivos específicos foram:

- a) Descobrir quem são os indivíduos que assumem o papel de professor de forró na Europa, mapeando o seu perfil social (idade, sexo, naturalidade, escolaridade, outros trabalhos e hábitos de lazer);
- b) Compreender o processo de profissionalização do professor de forró. Por que dão aulas de forró aqui na Europa, visto que o forró é um fenômeno cultural de origem brasileira? São brasileiros ou Europeus? Se são brasileiros, por que vieram para cá e por que se tornaram professores de forró? Se são europeus, por que ensinam forró aqui na Europa? Identificar os fatores condicionantes, no processo identitário, que culminem na profissionalização dos professores de forró;
- c) Compreender o processo sociocultural, individual ou coletivo, que provocou o surgimento desses professores; O que tem por trás da identidade de professor de forró? Quais as vantagens? (Prestígio, dinheiro, status, valores simbólicos compartilhados).

5.2 - História pessoal de envolvimento com o meio

O meu envolvimento com o meio não se desenvolveu devido à pesquisa, mas o contrário. Ou seja, o tema da pesquisa surgiu em um contexto social presente na minha rotina pessoal.

Embora o forró, enquanto estilo musical, tenha estado presente na minha vida desde a adolescência, quando houve a explosão do forró universitário no sudeste do

Brasil, minha proximidade com a cultura e a dança deu início no ano de 2012, na cidade onde eu vivia, Belo Horizonte. Desde então, passei a frequentar bailes de forró periodicamente e a conhecer pessoas do meio.

Em 2014, me mudei para Lisboa e, através de uma antiga amiga que vivia nessa cidade há mais de 6 anos, conheci o movimento do forró na capital portuguesa. Ao conhecer as pessoas que frequentavam as festas, comecei a me interessar pela comunidade. Participei de cinco festivais em Lisboa, em todos como ajudante voluntária da organização, e um em Londres como pagante, o que me levou a conhecer um grande grupo de professores e pessoas que trabalham e organizam forró na Europa.

A minha relação com a comunidade forrozeira da Europa, proporcionou vínculos de amizades e de confiança que favoreceram o acesso aos entrevistados. Segundo Silva et al. (2007), alguns autores destacam a importância desses vínculos para criar sentido ao percurso biográfico.

Da qualidade do vínculo vai depender a qualidade da entrevista. Se não fosse assim, a entrevista teria algo semelhante ao fenômeno da mais valia, uma apropriação indébita do tempo e do fôlego do outro” (Bosi apud Silva et al. 2007, 32). A análise do objeto de pesquisa não parte da elaboração de hipóteses previamente estabelecidas, mas se desenvolve a partir e na relação, produzindo um saber em participação (Ferraroti apud Silva et al. 2007, 32)

5.3 - Caráter Metodológico

Tendo em vista o meu interesse em analisar esses professores e compreender o contexto social que favoreceu o surgimento desse grupo de indivíduos, especificamente na Europa, essa pesquisa pode ser classificada como descritiva. Meu objetivo foi estudar as características desse grupo utilizando técnicas padronizadas de coleta de dados. Segundo Gil (1989, 45), "as pesquisas descritivas têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis".

O estudo seguiu uma abordagem qualitativa, pois me pareceu a mais adequada para descrever a complexidade do estudo e para compreender melhor o perfil sociocultural dos professores de dança na comunidade forrozeira e sua transformação

sociocultural e identitária perante esse processo. Fiz um estudo de caso para aprofundar a investigação a fim de conseguir um conhecimento mais amplo e detalhado. Segundo Laville e Dionne (1999, 155) “tal investigação permitirá inicialmente fornecer explicações no que tange diretamente ao caso considerado e elementos que lhe marcam o contexto”. Dessa maneira, o estudo abordou uma comunidade de dança específica, a comunidade forrozeira, dentre várias comunidades de danças existentes na Europa atualmente. As informações recolhidas através de entrevistas, baseadas no método História de Vida, explicaram o processo de formação e de trabalho dos professores de dança, que além de ser um recorte dentro da comunidade forrozeira é também um recorte no grupo dos trabalhos informais, mais especificamente no grupo dos professores de dança. Dessa maneira é possível considerá-lo um grupo representativo, como afirmam Laville e Dione:

Se o estudo de caso incide sempre sobre um caso particular, examinado em profundidade, toda forma de generalização não é por isso excluída. Com efeito, um pesquisador seleciona um caso, na medida em que este lhe pareça típico, representativo de outros casos análogos. (Laville e Dione 1999, 156)

Fazem parte da Comunidade Forrozeira os professores de dança seus respectivos alunos, os músicos e as pessoas que frequentam as festas de forró regularmente, mas que não estão inseridos nos outros grupos citados. Meu objeto de estudo inicialmente eram os professores de dança, dessa comunidade, que promovem festivais anuais de forró na Europa há mais de três anos (ver quadro 5.1). Esse critério de escolha deveu-se ao reconhecimento implícito nas conversas informais, por parte da comunidade forrozeira, de que esses professores são representantes importantes da comunidade por realizarem diversas atividades culturais que promovem o forró na Europa, das quais a mais significativa é o Festival. Esses indivíduos também atuam na divulgação do forró pelas redes sociais da internet. Entretanto, esses aspectos foram observados durante as observações exploratórias, e foi modificado a partir do início das entrevistas. Isso porque, ao entrevistar o grupo escolhido, surgiu a necessidade de entrevistar outros professores que não realizavam festivais para fazer um quadro comparativo e identificar se haviam diferenças significativas no processo de formação desses profissionais. Foram escolhidos,

intencionalmente, alguns elementos da categoria visada para efeitos comparativos, mas sem preocupação de representatividade (ver quadro 5.2).

Para obtenção das informações, utilizei o método história de vida com auxílio de entrevistas semiestruturadas que segundo Laville e Dione (1999, 188) trata-se de uma “série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento”. O guião de entrevista (em anexo) serviu para complementar as informações dadas pelo entrevistado durante a narrativa de sua história, a fim de fazer um quadro comparativo dos entrevistados. Essas entrevistas foram realizadas pessoalmente, durante os festivais realizados em Lisboa ou via Skype quando o encontro físico não foi possível.

Obtive autorização de todos os entrevistados para utilizar os nomes que eles mesmos utilizam na divulgação do seu trabalho (ver quadro 5.1 e 5.2). Alguns nomes foram adaptados por eles para facilitar a divulgação do seu trabalho no início da carreira, outros são seus próprios nomes registrados.

A opção por esse método de recolha de informações deu-se pela natureza das dimensões analisadas. A partir deste método, foi possível compreender questões relacionadas ao processo de formação social e cultural do professor de forró, que comumente tiveram como base informações pessoais e representativas em relação às suas memórias, valores, ideias e vontades. Pretendeu-se, dessa forma, encontrar motivos conscientes que os levaram a realizar esse trabalho hoje e de que maneira suas crenças e expectativas motivam suas ações de apresentação e ampliação do movimento cultural de forró na Europa.

Enquanto técnica de coleta de dados, a entrevista é bastante adequada para a obtenção de informações acerca do que as pessoas sabem, crêem, esperam, sentem ou desejam, pretendem fazer, fazem ou fizeram, bem como acerca das suas explicações ou razões a respeito das coisas precedentes (Selltiz et al. 1967, 273, apud Gil 1989).

Em Lisboa, acontecem dois festivais anuais, um no mês de julho e outro no princípio de dezembro. Nos festivais que ocorreram em 2015 e 2016 foi possível encontrar grande parte dos professores e entrevistar ou, ao menos, marcar as entrevistas.

Procurei, nestas entrevistas, encontrar informações que me ajudassem a entender as condições sociais propícias para o surgimento desses e identificar os contextos sócio históricos comuns que propiciaram o surgimento da comunidade forrozeira na Europa.

Por fim, as informações encontradas foram analisadas através de uma grelha de conteúdo temática, utilizando conceitos discutidos a partir dos textos utilizados na revisão de literatura, bem como novos conceitos relevantes que surgiram durante as entrevistas.

As análises foram feitas a partir da definição antropológica apresentada por Dubar (1997, 45): “fundamentalmente a abordagem da antropologia cultural consiste assim na descrição da formação das personalidades individuais entendida como uma incorporação progressiva da cultura da sociedade de pertença”.

Quadro 5.1 – Caracterização dos entrevistados: professores que produzem festivais de forró

| Entrevistados | Cidade onde vive | Sexo | Idade | Cidade de origem | Dá aulas de forró há... | Tem outra atividade econômica |
|----------------------|-------------------------|-------------|--------------|-----------------------------------|--------------------------------|--|
| Aleksei Articulado | São Petersburgo | M | 35 | São Petersburgo – Rússia | 7 anos | Sim (Engenheiro) |
| Cacau | Lille | M | 32 | Serrinha/Salvador BA – BR | 14 anos | Sim (Dj e músico de forró) |
| Carlos André | Londres | M | 40 | Baixada Santista SP – BR | 10 anos | Sim (Dj e músico de forró) |
| Carlos Frevo | Berlim | M | 35 | Camaragibe PE – BR | 12 anos | Sim (ensina outras danças) |
| Enrique | Lisboa | M | 30 | Conceição/ Belo Horizonte MG – BR | 6 anos | Sim (Músico, DJ e possui um espaço cultural) |
| Pablo | Lisboa | M | 33 | Belo Horizonte MG – BR | 17 anos | Sim (músico) |
| Rudolfo | Colônia | M | 28 | Olinda PE – BR | 6 anos | Sim (Professor Universitário) |
| Terra | Stuttgart | M | 32 | São Paulo SP – BR | 10 anos | Sim (Administrador de empresa) |
| Francesca | Roma | F | 34 | Roma – IT | 5 anos | Sim (Fotógrafa) |
| Juliana | Amsterdã | F | 50 | Belo Horizonte MG – BR | 25 anos | Sim (ensina outras danças) |
| Marion | Paris | F | 38 | Paris – FR | 8 anos | Sim (ensina outras danças) |

Quadro 5.2 – Caracterização dos entrevistados: professores que não produzem festivais de forró

| Entrevistados | Cidade onde vive | Sexo | Idade | Cidade de origem | Dá aulas de forró há... | Tem outra atividade econômica |
|----------------------|------------------------------|-------------|--------------|--|--------------------------------|--|
| Rafael Baere | Freiburg Alemanha | M | 32 | Rio de Janeiro RJ – BR | 16 anos | Sim (ensina outras danças) |
| Ricardo | Lisboa Portugal | M | 32 | Lisboa – PT | 4 anos | Sim (professor de Yoga, DJ e tem uma empresa de marketing e comunicação) |
| Camila | Londres Inglaterra | F | 23 | Lisboa – PT | 5 anos | Sim (Recepcionista em Hotel) |
| Vê | Colônia Alemanha | F | 28 | Santos SP – BR | 6 anos | Sim (gerente de loja) |
| Vinícius | Paris França | M | 29 | Apucarana - PR – BR | 10 anos | Sim (diretor artístico, grafista e DJ) |
| Bruno Prado | Dusseldorf Alemanha | M | 33 | Rio de Janeiro - RJ – BR | 4 anos | Não |
| Anax | Londres Inglaterra | M | 27 | Arco Verde - PE – BR | 5 anos | Sim (professor de educação infantil) |
| Júnior Reis | Berlim Alemanha | M | 33 | Montes Claros - MG – BR | 8 anos | Sim (instrutor de zumba e musculação) |
| Aleksei Pak | São Petersburgo Rússia | M | 32 | Frunze - Quirguistão, nacionalizado na Rússia | 4 anos | Sim (é dono de um espaço cultural) |

Capítulo 6 - A Comunidade Forrozeira na Europa

Para compreender o fenómeno do aparecimento de professores de forró na Europa, é preciso entender primeiro a configuração do grupo social onde eles se desenvolveram. Para isso, utilizei o termo Comunidade Forrozeira para nomear esse grupo.

A escolha desse termo está relacionada com o próprio vocabulário utilizado informalmente pelos indivíduos que compõe o grupo, ele se auto intitulam assim. Trata-se de uma comunidade com contornos *transnacionais*, assente na afinidade entre diferentes praticantes que formam uma rede em torno de interesses comuns. Se de facto estamos perante uma comunidade transnacional forrozeira ou apenas uma rede difusa de praticantes de forró que se agregam em momentos particulares é algo que permanece em aberto na discussão. Como tem sido notado, “espaços sociais transnacionais suprem [...] a unidade territorial de uma comunidade” (Beck 1999, 61). Em todo o caso, a representação em torno da comunidade imaginada, no sentido proposto por Benedict Anderson (2005), formada à volta do forró é inegável nos discursos dos entrevistados.

Os espaços sociais transnacionais potencializam a formação de grupos diásporos, ou seja, o encontro de imigrantes que se reconhecem pela origem territorial e constroem uma comunidade a partir de suas afinidades e laços afetivos e culturais. São novos espaços e novas territorialidades que se desenvolvem junto à globalização e que podem se expandir até incluir integrantes de diferentes nacionalidades.

Foi exatamente esse processo que desencadeou o aparecimento da comunidade forrozeira na Europa. Muitos dos entrevistados confessaram que só tiveram a ideia de dar aulas de forró a partir de uma carência cultural pessoal. Queriam ensinar pessoas à sua volta a dançarem para ter com quem compartilhar dessa prática. E em muitos casos, a necessidade de dançar um ritmo originalmente da sua cultura, significa voltar emocionalmente às suas origens.

E ao me mudar pra Alemanha (...) uma das coisas que mais senti, foi uma falta... uma carência cultural. Indiferente de que, necessariamente não do forró, mas foi uma carência cultural. Eu estando num contexto alemão, estudando numa escola alemã, meus amigos começaram a ser mais alemães (...) eu sempre senti falta de cultura em si, tanto que eu fazia capoeira quando eu era pequeno no Brasil, mas pouca, na Alemanha eu comecei a fazer

mais, mas também não era muito meu (...) os poucos brasileiros que tinham, não eram da minha terra, eram do Brasil, mas não eram nem do Nordeste. Eu morava em Hamburgo, no norte da Alemanha e tem muita gente de São Paulo lá, do Rio de Janeiro, mas do Nordeste não tem tanto. Então, mesmo com o próprio povo brasileiro no meio, ainda não era suficiente. Daí, depois da minha primeira volta ao Brasil de férias, (...) justamente durante as festas juninas. (...) eu revivi o que eu sempre tinha, né? Aquele ambiente que eu praticamente tinha congelado durante os dois anos na Alemanha. (...) o povo todo brasileiro: todo mundo falava minha língua, eu nunca me senti tanto em casa. (...) quando eu voltei pra escola, aí eu disse: “já entendi o que tá faltando”. Foi aí que eu disse: “pra eu reviver, pra eu viver um pedacinho da minha cultura é o jeito mais fácil” (Rudolfo, brasileiro, dá aulas em Colônia)

Foi assim que a comunidade começou a se desenvolver por volta dos anos 2000. Atualmente há uma formatação diferente relativamente aos tipos de integrantes. A maioria dos professores de forró são brasileiros e ainda hoje, apesar de toda influência que tiveram devido ao contato com pessoas de outras culturas, trazem para a Europa muito daquilo que viveram no Brasil, especificamente no seu território de origem. Entretanto, já existem muitos europeus que se apaixonaram pela cultura forrozeira e decidiram investir a favor do desenvolvimento dessa prática cultural na Europa. Há aproximadamente cinco anos, o número de europeus nas organizações de eventos e promoção do forró tem crescido exponencialmente.

(...) eu viajei para Aachen, numa festa de forró e falei com o Junior: “Júnior, o que você acha do meu forró? É bom ou ruim? Posso ensinar as pessoas ou não posso?” e ele disse: “Ok, você dança bem, você gosta de forró, você tem paixão, acho que você pode, por que não?” Aí eu voltei em fevereiro de 2009 e comecei dar aula de forró. (Aleksei Articulado, russo, dá aulas de forró em São Petersburgo)

São vários os motivos que levam essas pessoas a se envolverem com a prática do forró, mas todos eles apresentam uma característica comum: se sentem parte integrante de uma comunidade, que embora não falem todos a mesma língua, então ligados pela música, pela dança e pela história do forró, formando uma comunidade imaginada, no sentido aludido acima (cf. capítulo 2).

No caso da comunidade forrozeira, são os próprios hábitos, a interação e o contato que delimitam o grupo. E embora esses limites não sejam muito bem definidos, possibilitam que os membros se avaliem como pertencentes ou não à comunidade.

Se nós dissermos que as pessoas que dançam forró, frequentam aulas de forró, frequentam festivais de forró, são pessoas que gostam da mesma coisa, partilham os mesmos valores, mesmos gostos, mesmas crenças e tem alguma coisa que os une, digamos assim, utilizando um termo religioso, que liga, que os religa (religare) eu posso dizer sim, que existe uma comunidade forrozeira na Europa. Talvez, sei lá, vamos supor, um exemplo hein, artificial, não to dizendo que na vida real seja assim: os russos não se dão com os alemães, os portugueses não se dão com os franceses, mas todos eles estão ligados pelo forró, todos eles gostam das mesmas bandas de forró, praticamente, todos eles se encontram nos festivais, muitos dançam entre eles, então existe sim uma comunidade forrozeira na Europa no sentido que existe um grupo grande de pessoas crescente que estão unidos pela mesma temática. (Rafael Baere, brasileiro, dá aulas em Freiburg)

É claro que muitas pessoas não se conhecem, a comunidade não é grande, mas é praticamente impossível que todos se conheçam. A comunidade forrozeira na Europa se divide em pequenos subgrupos por cidades onde as festas e as aulas semanais acontecem. Isso caracteriza o grupo como comunidade imaginada, pois para Anderson (2005) mesmo que os membros nunca se conheçam, mesmo assim, imaginam-se parte dessa grande comunhão.

A comunidade forrozeira também supre a necessidade afetiva e de relacionamentos presentes em nossa sociedade atual. Conforme explicitado por Bauman (2003), a individualidade e a solidão provocam sentimentos que favorecem a procura por uma comunhão que inspire segurança. Isso fez com que os professores brasileiros, ao chegarem à Europa, num movimento de diáspora, procurassem por essa comunidade, pois se sentiam em um contexto desconhecido. Mas essa necessidade vai também ao encontro de muitos praticantes europeus de forró que procuram uma maior proximidade física e afetiva através da dança e dos laços que se estabelecem.

(...) é uma família, é um grupo de pessoas que se encontram regularmente pra dançar forró, pra ouvir forró, pra trocar ideia

sobre o forró, tudo a volta do forró. Onde amizades se criam, relações amorosas acontecem, possivelmente bebês nasceram por causa do forró. (...) então, acaba que há sempre uma aprendizagem dos costumes de outros países, até de línguas. Há pessoas que começam a estudar outras línguas, que é sempre mais o português, por causa do forró, então acho que é muito importante. (Camila, portuguesa, dá aulas em Londres)

O que de fato une esses indivíduos são as sensações relacionadas com o bem-estar de pertencer a uma comunidade. Ao se sentirem numa rede social bastante complexa e extensiva, sentem-se acolhidos em seu território e em outros países quando viajam. É como se fizessem parte de uma grande família espalhada pelo mundo.

O forró ainda é um movimento pequeno comparado com o movimento da salsa ou tango. A maioria das pessoas se conhecem, claro, não conhece todo mundo, mas tem... é como se fosse uma família. Tem uma referência, tem sempre alguém que pode contatar em uma cidade. E tem uma atmosfera familiar e acho que isso faz as pessoas muito mais unidas. (Francesca, italiana, dá aulas em Roma)

Além de suprirem carências afetivas e sociais, eles acreditam ter também vantagens sociais funcionais, como conseguir hospedagem gratuita em muitas cidades, e com isso a possibilidade de conhecer novos lugares, pessoas e diferentes culturas a um preço mais acessível.

De certa maneira todo lugar do mundo que eu for, onde tenha forró, eu vou de alguma maneira me sentir em casa por causa da música, por causa do jeito que o pessoal dança, se cumprimenta, se respeita ou se vê tal... que tem um código aí mesmo que nunca erram, não tem nada falado. (Terra, brasileiro, dá aulas em Stuttgart)

Qualquer lugar da Europa que você vai, se for forrozeiro, você é bem vindo, você vai ser bem aceito, você consegue ficar na casa de alguém, (Pablo Dias, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Nos discursos dos entrevistados, a sensação de pertencer a comunidade supre a carência social da qual fazia parte o seu cotidiano. “No forró era muito mais fácil de você

conhecer alguém. Então um dos motivos de eu ir para o forró era a facilidade de você entrar em contato com outras pessoas, no caso com outras meninas” (Terra, brasileiro, dá aulas em Stuttgart). Então, criar esse ambiente no momento de sua mudança para Europa, torna-se essencial para manter a capacidade de conquista alcançada com o forró. O desejo de transportar a coletividade à qual pertencia no Brasil, junto consigo, para Europa, o motiva a criar essa comunidade.

Esse movimento, na verdade, era o que eu sempre queria. Era ver isso. O forró no mundo, né? Tá rolando! E acho que essa relação, o que tá acontecendo aqui na Europa, foi uma boa geração também do forró, que nasceu ao mesmo tempo que acabou saindo do Brasil pra cá e que não largou a cultura, né? E que não deixou... não ficou sem forró. (Cacau, brasileiro, dá aulas em Lille)

A comunidade forrozeira, portanto, foi “inventada” inicialmente por brasileiros que imigraram para Europa no início dos anos 2000, numa tentativa de atender as necessidades sociais e diásporas desse grupo de brasileiros. Como concluiu Beck (2009, 60), a comunidade imaginada “serve para romper e anular a sensação de estranhamento”.

Mais tarde, por volta de 2009, ganhou um grande público Europeu, que se envolveu com a cultura do forró possivelmente pelo potencial social que a comunidade representava. Atualmente, essa comunidade continua a crescer e cada vez mais adquire características próprias pautadas nos ideais de partilha, segurança, união e coletividade.

Acaba por ser um refúgio de muitas coisas, principalmente aqui na Europa, o forró salvou muita gente porque aqui é frio e as pessoas são frias. O forró esquenta muito, e eles não estavam habituados com esse contato. O forró é uma dança que você não conhece a pessoa e você já tá colado com ela. Já tá abraçado com ela. Você conhece várias pessoas numa noite, querendo ou não querendo. É uma dança muito sociável. (Pablo Dias, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

29 de ago às 3:43pm • 👤

Lisbon, London, Zurich, Paris, Barcelona, Dublin, São Paulo camping in the Chiltern Hills... because we love forró 😁

Ver tradução



Figura 6.1 - Foto divulgada no Facebook, dia 29/08/2016, demonstra o sentimento de comunidade imaginada.

6.1 - Caracterização da comunidade forrozeira

A comunidade estudada se caracteriza, principalmente, pela prática cultural de seus participantes e localização. É composta de indivíduos que participam da prática cultural do forró através da dança e/ou da música. E, embora existam praticantes dessa cultura em várias partes do mundo, o recorte dessa pesquisa se limita à Europa.

Essa comunidade é subdividida em pequenos grupos, que se organizam e se desenvolvem no âmbito de suas cidades.

Os motivos que levaram os entrevistados a residirem nos locais onde dão aulas de forró, são diversificados. Todos eles fizeram sua escolha por questões relacionadas ao trabalho, estudo, família, cônjuges ou a procura de melhores condições de vida. Nenhum deles se mudou de cidade por causa do forró, o que significa que os projetos realizados

para propagação dessa prática cultural foram adaptados ao contexto que encontraram e não o contrário.

A figura 6.2 demonstra, com base nas respostas dos entrevistados, os motivos que determinaram a cidade de sua atual residência.

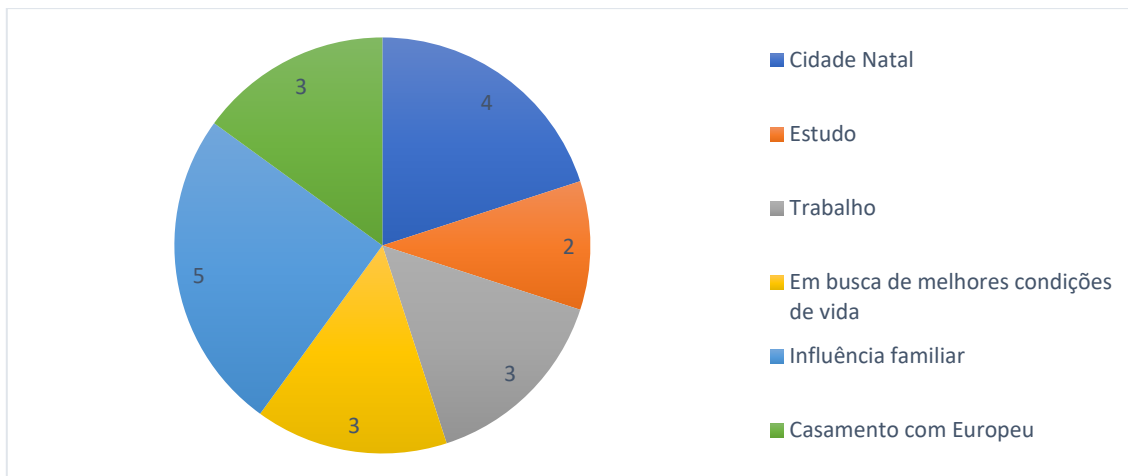


Figura 6.2: Principais motivos que influenciaram na decisão de viverem na cidade onde vivem.
Fonte: Entrevistas realizadas ao longo do ano 2016.

Dos três entrevistados que vieram pra Europa por motivo de trabalho, um deles veio para trabalhar como fotógrafo e apenas dois vieram por causa da dança. E mesmo assim, eles trabalham com outras danças além do forró e vieram por elas.

A dança contemporânea me trouxe pra Europa quando eu tinha 23, numa turnê e eu fiquei a convite pra trabalhar com balé aqui da Europa. (Juliana, brasileira, dá aulas em Amsterdã)

Um grupo me chamou pra vir pra Amsterdã. O grupo de Amsterdã não funcionou, aí eu acabei vindo pra Berlim e ia ficar 3 meses de férias em Berlim, aí conheci essa companhia de dança aqui em Berlim, e eles me convidaram pra ficar aqui e me deram o visto. (...) fiquei trabalhando aqui de coreógrafo e dançarino. (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

Há um outro caso que também veio à Europa para realizar um trabalho com danças populares brasileiras, mas só decidiu ficar porque sua mãe já vivia na Alemanha, portanto considerei a influência familiar como o principal motivo de sua permanência.

Em todos esses casos, o forró foi desenvolvido depois de se estabilizarem, e em nenhuma cidade havia um projeto que demandasse a vinda desses indivíduos para trabalhar com forró.

Atualmente, as configurações de organização e funcionalidade do forró são muito parecidas em todas as cidades onde vivem os entrevistados. A figura 6.3, representa a quantidade de indivíduos que foram entrevistados nessa pesquisa por cidade onde vivem e desenvolvem seus projetos.

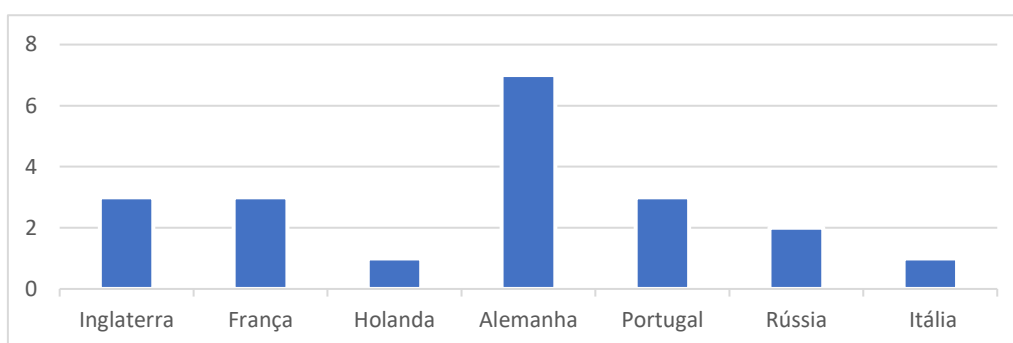


Figura 6.3 - Quantidade de indivíduos entrevistados por cidade onde vivem.

Fonte: Entrevistas realizadas ao longo do ano 2016

As diferenças mais significativas entre os projetos de forró que acontecem em cada cidade ou país, têm a ver com seu tempo de existência e dimensão. Na Alemanha, por exemplo, foi onde ocorreu o primeiro festival de forró. É o país com o maior número de cidades que desenvolvem o forró. Em 2015 foram sete festivais de forró, realizados em seis cidades diferentes³. Já em outros países como na Espanha ou Bélgica, por exemplo, o movimento forrozeiro ainda é pequeno. Embora haja pessoas interessadas em fazer crescer o forró nesses lugares, os eventos ainda são pontuais e pouco expressivos, comparativamente à outras cidades onde a prática é mais abrangente.

Outra diferença está na organização do projeto em cada cidade. Há lugares onde a organização e divulgação do forró é da responsabilidade de uma só pessoa, ou seja, o projeto está ligado a um nome específico. Pode acontecer haver duas ou mais

³ Fonte: Notícia publicada em 03/07/2015, no site alemão de comunicação, Deutsche Welle (DW), disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/festival-de-forr%C3%B3-na-r%C3%BAssia/a-18559474>

organizações diferentes, encabeçados por pessoas distintas, como é o caso de Lisboa e Londres, por exemplo.

Em todos esses casos, é muito comum a ligação do cônjuge com o projeto, numa espécie de segundo plano. Dos quatorze brasileiros entrevistados neste estudo, oito possuem um relacionamento afetivo (casamento ou namoro) com europeus e seis são solteiros. Dos seis europeus, três são possuem um relacionamento afetivo (casamento ou namoro) com brasileiros e três são solteiros. Significa que nesta amostra, cem por cento dos relacionamentos afetivos estáveis publicamente declarados na altura da pesquisa, são de dupla nacionalidade.

Para um dos entrevistados, essa relação afetiva entre participantes influencia muito sobre a maneira como os projetos de forró são organizados.

Muitas vezes é um casal que organiza e um dos membros é europeu. Porque em todos os festivais que eu já fui, há sempre. A maior parte dos festivais é organizado por um homem, mas há sempre uma namorada, ou uma companheira, ou não sei o quê, que muitas das vezes é dez vezes mais organizada que ele. Acontece sempre. Se tu olhares todos os festivais, isso tá sempre presente. (Ricardo, português, dá aulas em Lisboa)

Diferente de algumas cidades onde os eventos e práticas de forró são organizados por um grupo homogêneo de pessoas, como são os casos de Dublin, Genebra e Munique. É num formato de associação que o projeto se desenvolve. As tarefas são divididas de acordo com a habilidade de cada um: alguns são professores, outros fazem a divulgação, outros organizam os bailes e tem até quem cuide da parte burocrática da associação. Nessas três cidades há festivais de forró que são promovidos por todo o grupo. Não entrevistei professores desse grupo, mas falei com alguns integrantes para obter essas informações.

Pode-se dizer que a comunidade forrozeira se constitui em redes sociais. A primeira ramificação se desenvolve nos agrupamentos por cidades. Os indivíduos se ligam através do tema “forró” e estabelecem conexões entre si. A seguir, essa rede temática criada em determinada cidade, estabelece conexões com as demais redes desenvolvidas em outras cidades e novas interações acontecem. Essas interações acontecem espontaneamente ou são estimuladas pelos professores e produtores de forró.

Loiola e Moura (1997) ressaltam que essas redes são estruturas informais que articulam indivíduos que passam a interagir por áreas de interesse, como também podem desenvolver relações afetivas.

Essas redes são interligadas pelos circuitos de festivais que acontecem anualmente. A cada ano que passa, novas cidades entram nesse circuito através da promoção do seu festival de forró. Atualmente, já existem mais de 20 festivais acontecendo anualmente na Europa.

Festivais de forró são encontros organizados periodicamente, e se constituem de workshops de danças durante o dia e grandes festas à noite. Têm a duração de 3 ou 4 dias e o tema principal é o forró (música, dança e história). Os festivais mais antigos e muitos dos que começaram recentemente, são organizados por professores de forró.

As conexões feitas entre os subgrupos se fazem, basicamente, por meio das redes sociais virtuais, principalmente pelo Facebook. Toda divulgação dos eventos, comercialização dos produtos (festivais, festas, camisetas, *crowdfundings*) e comunicação internacional é realizada via web. Esse meio de comunicação e transação facilita o acesso às informações sobre eventos de forró que acontecem no mundo inteiro, inclusive no Brasil.

Eu acho que por isso o movimento que foi criado, cresceu tanto na Europa, veio através dos forrozeiros que ‘tão na Europa. Depois do Facebook, depois do Orkut, essas redes sociais que existem hoje, ajudou a explosão do forró (Carlos André, brasileiro, dá aulas em Londres)

Então você tem uma comunidade: se um cara faz uma parada em Itaúnas, o cara em Londres vai ficar sabendo. Então aí você vai ter uma comunidade, essa comunidade existe. Ainda mais por causa da mídia social que facilita muito isso também. Mas mesmo assim não deixa de ter subgrupos dentro dessa comunidade, mas como em qualquer outro tipo de reunião, de aglomeramento humano, né? Você sempre tem grupos. (Terra, brasileiro, dá aulas em Stuttgart)

A comunidade forrozeira na Europa é composta por indivíduos que dançam, admiram e/ou produzem músicas, frequentam festas e/ou fazem encontros periódicos relacionados ao forró. Como vimos, é um grupo que, apesar de não falarem todos a mesma língua, se comunicam e se relacionam através de toda cultura que envolve o forró.

Para efeito de análise, é possível classificar os participantes em quatro categorias: professores de dança, produtores, músicos e consumidores.

Os *professores* de dança são o objeto desse estudo. São indivíduos que ensinam a dança denominada forró, independentemente de sua formação ou carreira profissional. A maioria deles vivem em cidades europeias, mas há casos de professores que vivem no Brasil e fazem turnês pela Europa durante alguns períodos.

Os *produtores* de forró, muitas vezes, são também professores de dança. Eles são responsáveis pela divulgação de festas e bailes periódicos em suas cidades, promovem festivais e auxiliam músicos a virem do Brasil para fazer apresentações na Europa.

Os *músicos* são aqueles que produzem ou interpretam músicas em trios ou bandas de forró. Se apresentam nas grandes festas e bailes dançantes. São uma das grandes atrações dos festivais de forró e valorizam os eventos de acordo com a repercussão do seu trabalho. A maioria dos trios ou bandas que compõe a comunidade forrozeira na Europa, são brasileiros e vivem no Brasil onde se apresentam com mais regularidade, e vêm para Europa para realizações de turnês. Há algumas bandas que vivem na Europa, mas essas se apresentam com frequência em sua cidade e em outros países vão também por turnês.

Chamei *consumidores* todos aqueles participantes que pagam pelos produtos oferecidos pelas outras categorias. São alunos, pessoas que frequentam as festas, os bailes e os festivais, que compram t-shirts, CDs e outros produtos, ou seja, são eles que financiam o forró na Europa. Em sua grande maioria são europeus.

Há indivíduos que desempenham vários desses papéis dentro da comunidade forrozeira, principalmente aqueles que se dedicam apenas ao forró como prática cultural e fonte de renda.

Dentro dessa comunidade, vários tipos de relações são estabelecidas: profissionais, afetivo-amorosas, relações de amizade, e segundo alguns entrevistados, é possível melhorar até a relação consigo próprio.

Tenho muitos amigos na Europa, amigos brasileiros e amigos Europeus. Tenho muitos amigos professores de forró, tenho amigos que são forrozeiros. E a comunidade sim, existe, claro. Às vezes nos combinamos de fazer algumas coisas, tipo turnê de alguma banda, turnê de algum professor, nós combinamos porque

quando tudo junto é bem melhor, mais fácil. (Aleksei Articulado, russo, dá aulas em São Petersburgo)

O forrozeiro hoje, que tá chegando, ele preenche um espaço... Ele tá procurando um preenchimento dentro dele, um espaço que não existia, um grupo de amigos. Depois de um festival, você se transforma numa pessoa popular, porque você dança mais ou menos. Dependendo do conceito, você é um grande dançarino. Esse grande dançarino, você já pensa que é professor, de professor você já pensa que é produtor, de produtor você já pensa que é uma pessoa completamente conhecido na Europa inteira. E você tem espaço. Não é só mulherada, é que você não era nada e hoje o forró te trouxe a vida. Ressuscita mortos. Ele preenche um espaço que você entrou na sociedade e que você não tinha. Isso num período de cinco anos eu vi vários. (...) as pessoas hoje se encontram no forró e acreditam que têm uma importância, e isso é muito bom pra autoestima de várias pessoas (Carlos André, brasileiro, dá aulas em Londres)

A comunidade forrozeira na Europa mantém uma forte conexão com o Brasil. Embora os limites dessa comunidade sejam bem definidos, a rede de relações se estende até lá. O fluxo de pessoas e de informação é cada vez maior. Isso porque, apesar da cultura do forró ter sido bem aceita pelos europeus, a autenticidade da obra ainda vem do Brasil.

A questão da aproximação com os músicos no Brasil, eu devo isso a Lisboa, devo ao trabalho desenvolvido aqui mesmo. Fez com que eu me aproximasse da galera lá, que a galera me conhecesse, conhecesse o trabalho que eu desenvolvo. Inclusive os grandes né? Muito bom! (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

A legitimação do trabalho realizado na Europa vem sempre do Brasil através do reconhecimento de grandes músicos do forró, do fluxo de professores e escolas de danças no Brasil, e hoje em dia até existe um fluxo crescente de alunos que vão ao Brasil para aprender mais sobre o forró. Há um projeto em Paris que periodicamente leva alunos ao Brasil para complementar as aulas de forró que fazem na sua cidade: “a gente começou a fazer workshops lá no Brasil, com os alunos. Desde 2010, entre 20 e 30 alunos que estão sempre lá, uma semana pra aprender o forró. Que eu levo na verdade, eles não vão sozinho” (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

A comunidade forrozeira na Europa está em fase de crescimento, e junto a isso, a ponte entre Brasil e o velho continente é cada vez maior e mais intensa. A expectativa é que haja cada vez mais europeus nos forrós brasileiros e cada vez mais forró no continente europeu.

Uma comunidade transnacional, que nasceu num contexto de diáspora e cresceu rapidamente nas últimas duas décadas, mostra-se cada vez mais estabelecida pelo sentimento de integração, união e partilha. Adaptou-se ao contexto europeu sem perder a essência de sua origem na cultura popular brasileira. Essa ponte entre a Europa e o Brasil, facilitou o diálogo entre culturas e possibilitou a expansão do forró ao nível da extensão e complexidade no que se refere ao fenômeno social constituído.

Capítulo 7 - Formação profissional e influências socioculturais

Com o objetivo de obter toda e qualquer informação que cada entrevistado julgasse importante em seus processos de formação como professor de dança, pedi-lhes que me contassem toda a sua história de vida que tivesse alguma ligação direta ou indireta com o seu processo de constituição enquanto professor de forró. Dessa maneira foi possível conhecer as suas histórias e analisar a maneira como as suas trajetórias de vidas contribuíram para o próprio processo de formação identitário pessoal e profissional.

As análises foram feitas a partir da abordagem antropológica cultural apresentada por Dubar (1997), a qual se fundamenta em descrever as formações pessoais como resposta à incorporação progressiva da sociedade de pertença. Portanto, serão analisadas nesse capítulo as influências socioculturais vindas de experiências formais e informais, consideradas relevantes, pelos próprios indivíduos, no seu processo de formação.

7.1 - Influências socioculturais

Através da presente análise foi possível identificar instituições sociais e contextos que se mostraram influentes na formação desses indivíduos. A família, a escola, a cidade onde cresceu, as relações de amizade foram claramente importantes nesse contexto.

Na infância, as influências vieram principalmente da família e da escola. Na adolescência, os amigos e os namoros foram mais marcantes. É claro que, essas instituições representam os meios sociais de transmissão cultural, num processo mútuo de reconhecimento e criação de sua própria cultura.

Como nota Dubar (1997) a esse propósito, há um duplo movimento pelo qual os indivíduos apreendem o mundo e as relações estabelecidas pela sua comunidade, ao mesmo tempo em que agem de acordo com sua interpretação de forma pessoal e eficaz. Assim, determinam suas relações e escolhem seus papéis, contribuindo para a nova configuração do seu meio social.

As diferenças históricas e regionais do forró aparecem nos discursos dos entrevistados, principalmente quando relatam o início de suas trajetórias no forró ou na dança, demonstrando forte influência no processo de introdução desses indivíduos ao mundo do forró.

A minha história com dança começou já na infância, dentro de casa, porque minha mãe fazia muita festa (...) eu nasci, digamos assim, dentro da minha casa tinha essa coisa do forró muito forte, e a gente escutava muito, meu pai escutava muito Luiz Gonzaga. (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

O forró pra mim começou muito novo, muito, muito pequeno porque meu pai primeiro ouvia forró, né? E eu costumo dizer que eu mamei na teta do forró porque meu pai ouvia muito Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, essa galera das antigas do forró. E não só forró, muito samba antigo também, então eu sempre tive influencia muito grande da música na minha vida. E depois que eu já tinha perna pra andar e pra correr, da dança também, porque eu comecei a dançar com 5 anos, lambada! (Pablo Dias, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

A família é a primeira instituição a apresentar a cultura e partilhar costumes, por isso as práticas de lazer no contexto familiar proporcionam momentos extremamente importantes para a construção de identidades. Nos trechos acima, os entrevistados consideram a rotina de festas e o gosto musical dos pais, uma forte influência em suas formações como professores de dança. Já a Camila, buscou diferentes referências, que juntas, a levaram a percorrer esse caminho no forró.

A minha vida foi sempre muito dentro das artes porque o meu pai era mestre de capoeira, e ele também é artista: pinta, etc. e tal. E a minha mãe é professora de dança contemporânea, então sempre teve várias escolas de dança, umas funcionaram, outras não funcionaram. Ela foi sempre abrindo vários estúdios, e eu sempre tive acesso a dança, assim, de graça: várias aulas, vários muito bons profissionais. (Camila, portuguesa, dá aulas em Londres)

Aqui ela faz inferências de influências indiretas das artes de um modo geral: da capoeira do pai, demonstrando uma estreita relação entre a capoeira e o forró enquanto

grupo artístico e cultural brasileiro; e da mãe portuguesa, que lhe abre as portas para dança através da inserção de sua filha ao seu ambiente de trabalho.

Outros depoimentos demonstram a relação da própria família dentro do contexto histórico-cultural da cidade, transparecendo o percurso do forró nas diferentes regiões brasileiras.

Aos 3 anos de idade eu dançava dentro de casa. Então quando eu cheguei aos 10 a minha mãe viu realmente que não tinha outra saída, então ela foi a grande, lógico é a mãe né? Aí ela me levou pro lugar certo e eu tive um trabalho com dança contemporânea maravilhoso. Eu cantava boleros, eu cantava coisas que ninguém entendia de uma menina jovem. Meu pai que gostava muito, me levou na gafieira, que é uma casa antiga que se dançava todos os ritmos de salão. Isso em BH. Sou de BH (Belo Horizonte). JK dançava nessa gafieira, Jucelino Kubstichek, tá? Era a gafieira de BH. Então ele me levou eu devia ter uns 16 pra 17 anos. E eu simplesmente apaixonei. (Juliana, brasileira, dá aulas em Amsterdã)

Eu nasci na cidade de Conceição do Mato Dentro, interior de Minas Gerais. E lá, desde criança mesmo, eu ouço Luiz Gonzaga, Trio Nordestino... era sempre coisas assim que minha vó e meus pais tinham em casa, né? (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Nesse último caso, o entrevistado relaciona a cultura da sua cidade natal, uma cidade rural, com o hábito dos pais escutarem o forró, que tradicionalmente foi desenvolvido pelos sertanejos das zonas rurais do nordeste brasileiro. Embora a cidade de Conceição do Mato Dentro esteja localizada no sudeste do Brasil, significa que, de alguma maneira, as pessoas das zonas rurais se identificam com o forró.

Eu morei no sertão da Bahia. Meu pai já era percussionista também, entendeu? Uma família com boa parte de músicos, né? Então o forró entrou assim na minha vida. Eu já nasci com ele. Já nasci já dançando. Aprendi a dançar o forró, o tradicional, com família, com minha mãe, entendeu? Em festa Junina da Bahia a gente dançava, fazia o forró. Sempre na época de São João era aquela época que era mais forte, entendeu? Aí a gente participava de quadrilha Junina e isso tudo. Aí me interessei pela dança forró. (Cacau, brasileiro, dá aulas em Lille)

A declaração acima, além de apresentar a tradição musical da família, também valida a importância do forró na cultura nordestina. Ressalta a presença das tradicionais Festas Juninas em homenagem a Santo Antônio, São Pedro e São João, que acontecem normalmente no mês de junho.

Originalmente, essas festas aconteciam nas zonas rurais do Brasil para comemorar o sucesso das colheitas. Hoje é considerada uma das festas mais tradicionais no país e sua base musical é o forró. A quadrilha é a tradicional dança em grupo, dançada ao som de forrós antigos e tem um lugar muito especial na festa. Os passos possuem uma grande semelhança com o forró original.

Já em São Paulo, a maior cidade do país, localizada na região sudeste, o forró chegou através dos imigrantes que vieram do Nordeste em busca de melhores condições de vida. Foi nesse mesmo lugar que, por volta do ano 2000, apareceu o conhecido forró universitário.

Festa de família sempre tem samba, samba rock ou forró em São Paulo. Tem a tradição nordestina que é forte em São Paulo, o samba rock também. E muitas coisas que veio do forró universitário hoje, veio do samba rock. Então, na minha família tinha samba rock. Meu pai sempre escutou AGP, Luiz Gonzaga, Fundo de quintal, Led Zeppelin... então muitas coisas misturo, forró, rock, samba rock, tudo. (Carlos André, brasileiro, dá aulas em Londres)

Esse relato demonstra a fusão do forró tradicional com outras danças populares em São Paulo que justificam as mudanças apresentadas pelo forró universitário. O duplo processo de incorporação e produção da cultura, proposto por Dubar (1997), é apresentado como consequência histórica do desenvolvimento social de um país. Segundo o autor, além da família e da origem social do indivíduo, todas as situações vividas durante sua existência, contribuem, em alguma medida, para seu processo biográfico.

Outra entrevistada, também de São Paulo, reafirma a consequência cultural do movimento migratório brasileiro.

A minha mãe, ela nasceu na Bahia, já a minha avó é de Pernambuco. Minha vó, ela realmente toca sanfona. Na verdade, é uma coisa muito engraçada, porque todo mundo em São Paulo tem alguém, tem um tio, um pai, uma avó que é do Nordeste. Então todo mundo é nordestino, na verdade. (Vê de Souza, brasileira, dá aulas em Colônia)

A dança, enquanto expressão da cultura popular, está diretamente ligada à um determinado território. O que significa que o indivíduo recebe as influências culturais do espaço geográfico onde vive.

Eu morei em uma cidade, que é São Lourenço da Mata e essa é uma cidade de cultura, onde a gente escuta muito forró, onde a gente escuta muito maracatu, cavalo marinho, frevo... então eu vivia muito nisso. Coco, ciranda... são cidades que vivem muito disso. A gente ia final de semana pra feira e eu ficava escutando os cantadores de *embolada*, de *repente* e lembro de ficar fascinado com isso. E aí ficou que o meu sonho era dançar, trabalhar com dança, com música. (...) e tive essas influências todas da cultura Nordestina, de onde eu nasci. (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

A escola enquanto espaço de reprodução e produção de cultura, também aparece como importante instituição influenciadora no processo de formação sociocultural.

O lugar que a música e a dança ocupam no repertório cultural brasileiro é de destaque, sugerindo um elevado grau de influência, principalmente durante a infância.

Assim, os relatos demonstram, que a representatividade cultural e social da dança no contexto escolar, marcaram lembranças simbólicas e representativas nesse processo de construção da identidade de professor de forró.

Bem, o forró pra mim, nunca... pelo menos no começo, quando eu era muito pequeno, eu nunca chamei de forró. Pra mim, nas épocas de Festas Juninas, eu era doido por quadrilha. Gostava muito. E forró era simplesmente a música, não era a dança do jeito que ela virou hoje pra mim. E na época, eu era muito pequeno. Eu morava em Olinda. Um ano, que eu me lembro, eu tinha 8 anos, que eu fui escolhido pra ser o padre da quadrilha. E foi uma honra, porque geralmente eu era só o espiãozinho de lado. Então eu sei que eu comecei, nessa área antes dos 8 anos, mas não sei quando. Eu só me lembro que com 8 anos eu fui ser o padre. O padre é um

personagem... você sabe né? E foi engraçado porque eu gostava em si de dança, eu gostava de dançar. E eu imitava... eu sabia imitar legal o Michael Jackson. Aí a gente fez uma brincadeira durante a quadrilha: o noivo chegava lá e chamava o padre, aí o padre entrava num “moonwalk”, aí tocava a música do Michael Jackson, aí eu fazia uma coisa assim... de óculos escuros, com uma luva assim na mão... aí foi bem engraçado, fez sucesso. E eu tinha 8 anos na época. E isso foi o começo. (Rudolfo, brasileiro, dá aulas em Colônia)

No relato acima, o entrevistado considera sua participação especial em um evento festivo escolar como ponto marcante de inserção na cultura do forró e da dança. Antes disso, destaca a influência da tradicional Festa Junina, citada anteriormente, e faz referência à cidade onde vivia levando em consideração sua importância cultural no Brasil. Olinda está localizada no estado de Pernambuco, na região nordeste. Assim como Arco Verde, cidade onde cresceu Anax, que também conta sobre sua marca escolar durante o processo de formação.

O Seu Lula (Calixto) fazia um projeto escolar, ele dava aula nas escolas primárias. E foi aí então que eu descobri o coco, o forró, a quadrilha, essas coisas assim. Com ele, né? Cavalinho Marinho, enfim, o que me influenciou foi a pegada que ele tinha, a vontade que ele tinha de dar aulas, de compartilhar aquilo tudo com as pessoas. Trazer, tipo, uma cultura para aquelas crianças desde cedo. (Anax, brasileiro, dá aulas em Londres)

Entretanto, há também fatos pontuais que foram considerados importantes na trajetória de vida dos entrevistados, mas que refletem outros tipos de experiências.

Teve uma competição na escola que era uma espécie de olimpíada da escola e a nossa turma teve que fazer uma apresentação, e era uma apresentação de ginástica olímpica digamos assim, uma coisa meio sem conceito, era uma mistura de ginástica olímpica com rítmica, uma coreografia, fazer uns saltos e não sei o que... e tinha que usar uma roupa, meio gay, um shortinho todo colado, uma roupinha assim não sei que de bailarino. E nenhum dos meninos queriam fazer porque eles achavam que isso era coisa de gay e falaram, vai o Baere que era sempre o cara estranho da turma. E aí lá fui eu ser motivo de gozação da turma inteira, o colégio inteiro rindo nas olimpíadas e tudo mais. E eu achei o maior barato fazer aquele negócio, porque eu fiquei dançando

com as meninas, ensaiei com as meninas, aprendi um monte de coisas delas que já dançavam. As duas meninas já dançavam e eu não. E quando eu fiz aquilo eu achei o maior barato. (Rafael Baere, brasileiro, dá aulas em Freiburg)

No caso acima, especificamente, há uma identificação com a dança mais subjetiva, que ultrapassa os valores de referência sociais daquele contexto. Enquanto que nos relatos abaixo, as influências escolares são mais genéricas e voltadas para música e dança de forma geral.

Aí eu comecei a fazer musicais na Alemanha, eu entrei numa... no colégio onde eu estudava, tinha uma escola de música também, e eles faziam musicais. Aí eu entrei nessa. Tive uma formação musical básica, básica mesmo, assim, de canção, dança tipo jazz. (...) até no jardim de infância eu fazia balé, tem vídeo meu com 4 anos de idade sambando lá no meio da galera, sambando na ponta do pé. (Vê de Souza, brasileira, dá aulas em Colônia)

Quando eu tinha 12 anos, eu era adolescente e comecei a fazer dança de Jazz, um pouco de balé também, só que balé não é bem minha forma de me expressar. (...) e também eu fiz sapatilhado, musicais, atuei um pouco, mas bem pouco assim, enfim, então eu sempre dancei. (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

Já na adolescência e na fase adulta, as relações sociais extrafamiliares, como as amizades e os namoros, são outros elos de influências sociais. Tanto a dança, quanto as festas potencializam a capacidade das pessoas se relacionarem e até se superarem socialmente.

A minha chegada mesmo no forró foi porque eu morava num sítio, era muito “jacuzão”, não tinha vida social nenhuma. Ninguém conseguia falar comigo porque eu me escondia. Eu não tinha vida social com ninguém, era tímido demais. (...) comecei a fazer aula de forró como qualquer outra atividade. Já a aula pra mim era um obstáculo grande que eu tinha conseguido passar. (Vinícius Kozan, brasileiro, dá aulas em Paris)

É nessa fase que a maioria dos europeus consideram o início de seu percurso no forró e o potencial social que as festas de forró sugerem, é o fator mais atraente.

Foi em Lisboa, eu dançava tango e uma amiga italiana que tava morando lá me levou pro forró. Conheci o forró e comecei a dançar forró. Me apaixonei pela dança, me apaixonei pela cultura, me apaixonei, assim, pelas pessoas que conhecia. Achei uma dança linda, a música maravilhosa, gostei logo da música, do gênero musical. Gostei das pessoas. (Francesca, italiana, dá aulas em Roma)

E passado uns anos, no Andanças⁴, umas amigas minhas brasileiras me convidaram: “Ah, vamos ali em um workshop de forró”, eu já tinha conhecido também um outro professor que é o Pablo, tinha achado ele simpático, tinha achado ele super fixe, então fui eu a um workshop de forró no Andanças. E tanto a música, como o ambiente e as pessoas foi logo uma coisa... sabes quando tem tudo a ver contigo? E eu pensavas: vou aprender isso. (Ricardo, português, dá aulas em Lisboa)

Muitos anos atrás eu pratiquei capoeira e às vezes no fim de semana nós temos rodas de capoeira e depois temos pequenas festas, festinhas. Nós bebemos chá, vinho... falamos e escutamos a música brasileira, tipo: samba, pagode, forró e outras músicas. E lá foi uma brasileira, (...) e ela mostrou pra nós como dançar as danças: o samba um pouco e forró um pouco. E ela mostrou pra mim como dança forró, porque quando eu ouvi na primeira vez o forró, na primeira vez foi música, sim? “Que música linda forró, que ritmo forró!” (Aleksei Articulado, russo, dá aulas em São Petersburgo)

No depoimento a seguir, a entrevistada relata uma relação que começou na adolescência, mas que com o passar dos anos, tornou-se um elo de ligação simbólica entre ela, o forró e o Brasil.

Ahh, mais uma coisa que talvez me ajudou a virar professora de forró mesmo que é meio estranho assim, quando eu tinha 14 ou 13 anos, na minha escola tinha uma brasileira, que ela vinha assim pra alguns anos na França, ela morou 2 anos na França e a gente ficou super amigas. E quando ela voltou no Brasil a gente ficou se mandando cartas, naquela época não tinha internet. E a gente se mandava sempre cartas, cartas, cartas. Só que pouco a pouco eu perdi o contato com ela, porque ela se mudou pra Canadá, depois pra Itália, enfim, eu acabei perdendo o contato dela. Só que nunca esqueci ela. Quando eu descobri a primeira vez,

⁴ O Andanças é um festival de músicas e danças populares que acontece todo verão e em 2017 terá sua 22ª edição. Atualmente o evento acontece em Castelo de Vide, Portugal e tem como objetivo promover o intercâmbio entre gerações, saberes e culturas através de expressões artísticas.

quando eu cheguei lá no... o lugar se chamava Mexicanos, quando eu cheguei lá no Mexicanos que invés de salsa tinha forró, na hora eu pensei nela. (...) a gente se reencontrou em 2005, bem quando eu comecei o forró e em 2006, esses 3 meses que eu passei lá no Brasil, era na casa dela. Então é um pouco por causa dela também que eu entrei nessa história de forró. A Juliana, assim, sem querer realmente me ajudou muito, né? (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

Um dos entrevistados consegue citar, em um pequeno trecho, as influências que recebeu de diferentes instituições. Começa por ser inserido na cultura da dança pela escola, a seguir faz outro curso com uma amiga, ressalta a presença familiar através das irmãs mais velhas e por fim, confessa que sua busca era por um espaço que viabilizasse relações sociais.

Na escola onde eu fiz o cursinho (de dança) assim, coisinha pouca. Depois, com uma colega minha fiz um cursinho com outras danças, entre elas, forró. Isso no Brasil. Na época, nessa primeira coisa lá na escola eu tinha uns doze, mas não era forró, era soltinho e mais umas outras coisas, danças folclóricas. E o que acontece é que as minhas irmãs iam para o forró. Elas eram mais velhas que eu. (...) eu fui para o forró simplesmente porque nessas baladas Techno de música eletrônica que a galera, os meus amigos, o pessoal ia, eu não me dava bem de jeito nenhum. (...) e no forró era muito mais fácil de você conhecer alguém. Então um dos motivos de eu ir para o forró era, cara, a facilidade de você entrar em contato com outras pessoas, no caso com outras meninas. (Terra, brasileiro, dá aulas em Stuttgart)

Através dessa análise, é possível perceber que o processo de formação profissional do indivíduo inicia-se, inconscientemente, desde a infância através dos agentes socializadores. A família, a escola e os amigos foram citados como parte essencial desse processo. A vivência das práticas socioculturais desde os primeiros anos de vida possibilita a interpretação de valores, suscita desejos e provoca anseios que refletem diretamente em sua futura escolha profissional.

7.2 - Formação acadêmica e/ou especializada em dança

Além da formação pessoal adquirida através do meio social dos indivíduos, busquei informações sobre as formações acadêmicas e especializadas em dança que fizeram parte de suas trajetórias.

Vale ressaltar que a maioria dos entrevistados cursou o ensino superior, embora nenhum deles, tivesse tido formação acadêmica em dança. Apareceram cursos na área de fotografia, administração, economia, engenharia, história, matemática, linguística, ciências sociais, sistema de informação, marketing, agronomia e pedagogia do esporte.

A figura 7.1 mostra a proporção dos entrevistados que cursaram o ensino superior em contraponto aos que concluíram apenas o secundário.

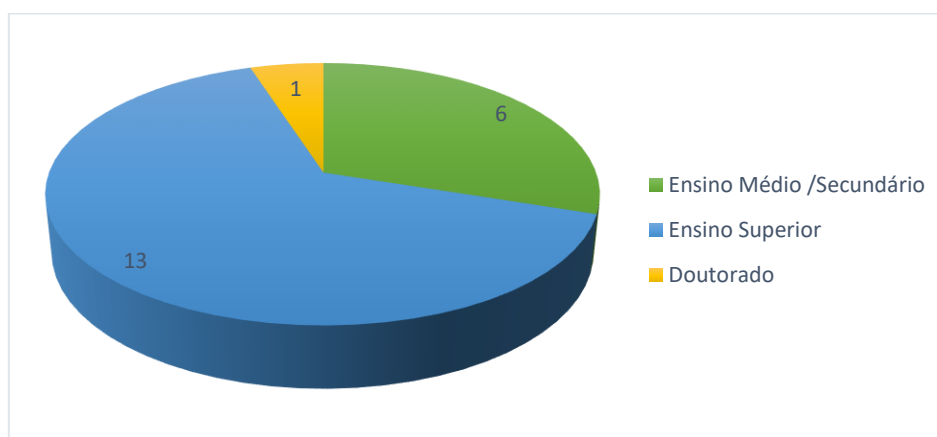


Figura 7.1: Formação acadêmica dos entrevistados.

Fonte: Entrevistas realizadas ao longo do ano 2016

Os professores com formações acadêmicas nas diferentes áreas de conhecimento afirmaram que nunca tiveram pretensão de trabalhar dando aulas de forró e que começaram a realizar essa atividade informalmente, devido à demanda na área.

O forró era um hobby meu. Eu gostava de dançar a noite e ponto. (...) eu sabia dançar, mas eu não sabia ensinar. Eu não fazia ideia do que eu tava dançando. (...) eu nunca tive pretensão de fazer nada disso. O que eu quis na verdade, era dançar forró. Eu queria dançar forró. Como não tinha, a gente acabou montando. Eu fiz em casa. Começou a ficar muito grande, tive que tirar de casa. Nego começou a querer aprender mais, tive que aprender a dar aula, tive que aprender a entender o que eu fazia dançando pra

poder explicar. E foi assim que foi. (Terra, brasileiro, dá aulas em Stuttgart)

O grupo que ficou no ensino secundário, afirma ter-se envolvido com a dança e/ou com a música muito antes de pensar no ensino superior.

Embora existam cursos superiores em dança, há duas questões desmotivantes para os indivíduos que ensinam a dança, nesses cursos.

A primeira tem a ver com as especificidades das danças apresentada pelo curso. Normalmente, estão direcionados às danças clássicas, como o balé, ou às danças chamadas contemporâneas. As danças tradicionalmente populares, mas especificamente o forró, não chegam às universidades.

A segunda questão tem a ver com a desvalorização do diploma na prática da atividade. Os próprios professores e alunos relativizam a relevância de um diploma frente à exigência de mostrar competência nas performances práticas da dança. Como afirma Enrique, um dos professores entrevistados, “eu fiz aula, mas não me formei professor de dança, no entanto, velho, dou aula na Jazzi, que é a maior academia de dança aqui em Portugal”

A justificativa dessa desvalorização acadêmica na formação dos professores de forró, se deve à sua origem popular. Uma dança que descende da cultura de uma zona rural, dançada com simplicidade por sertanejos do nordeste brasileiro e que se reconfigurou recentemente nos espaços urbanos, mas que nunca negou sua origem como essência.

(...) pelo lance do popular, do forró ser realmente muito popular e se alguém sabe dançar um pouco mais do que a galera, essa pessoa já vai começar a transmitir aquilo ali. Vai começar a ensinar a galera e quando vê realmente que pode começar a dar aula, aprendeu a ensinar o que sabe, vai começar a dar aula. (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

O depoimento retrata uma maneira tradicional de transmitir conhecimento cultural, onde quem sabe mais e é reconhecido por esse saber, tem o potencial de transmitir essa prática. Sem técnicas formalizadas ou diplomas oficiais. Os professores

consagrados pelo tempo e abrangência do seu trabalho são chamados de “mestres”, e uma formação junto a estes pode ser muito valorizada.

Então quando eu cheguei aos 10 a minha mãe (...) me levou pro lugar certo e eu tive um trabalho com dança contemporânea maravilhoso. Disso vem toda minha base, o meu amor, e minha dedicação veio a esses mestres, porque vem de mestres. (Juliana, brasileira, dá aulas em Amsterdã)

Meu mestre mesmo foi o Seu Lula Calixto, fundador do Raízes de Arco Verde, esse foi o um primeiro mestre. E logo trabalhei com o Antônio Nóbrega, que também é um mestre das danças populares brasileiras, que tem o instituto Brincante em São Paulo e tem um instituto em Recife também, e essa foi a formação. (Anax, brasileiro, dá aulas em Londres)

A Maria Antonieta era minha mestra de dança de salão. (...) eu era aluno particular dela, fazia intensivo com ela particular. (...) O forró e o tango começaram a tomar muito conta da minha vida e eu deixei o rock de lado. No final das contas eu deixei balé, dança contemporânea, parei todos os estudos que eu tava fazendo e fiquei só com o forró e com o tango. (...) segui meu caminho e continuei estudando profundamente tango e forró. Viajei pra Argentina, viajei pro nordeste. (...) Como eu não tinha mestre, porque o único mestre que eu tive de forró foi esse Davi Santos, conhecido como Mico preto, como quem eu fiz aulas durante um ano, eu fiquei meio sem rumo. Então eu falei “eu vou fundar minha dança, minha maneira de dançar o meu forró” (Rafael Baere, brasileiro, dá aulas em Freiburg)

Mas nem todos os professores se formaram especificamente na dança através dos “mestres”. Muitos aprenderam a dançar em escolas de danças, outros aprenderam pelas experiências sociais cotidianas em festas e bailes, ou seja, aprenderam a dançar, dançando.

Comecei a fazer aulas todos os dias durante quatro horas diárias, mas de todos os ritmos, não somente forró. Porém, eu sou filho de nordestinos, meu pai é cearense, minha mãe é pernambucana, então eu já sempre ouvi forró na minha vida, mas nunca tinha dançado. Então, de cara eu me identifiquei mais com o forró. (...) comecei a estudar mais forró, não abandonei os outros ritmos e comecei a estudar muito forró: comecei a sair mais pro forró,

comecei a fazer aulas em outros lugares, de forró. (Bruno Prado, brasileiro, dá aulas em Dusseldorf)

Na dança de salão eu tentei tango, tentei salsa, tentei bolero, samba de gafieira, soltinho, várias, entendeu? Mas o negócio é que na verdade eu tava indo pra aprender mais forró, entendeu? (...) meu negócio era forró. E aí eu fiz, a gente ficava lá... a gente fez um bom tempo de aula, eu com uns amigos meus lá de onde eu morava em Salvador, né? (...) ia pra vários bailes, de segunda a segunda indo pra forró. A gente só andava em forró. Mas aí eu voltei pra essa academia que eu aprendi a dançar dança de salão e comecei a ser instrutor de forró. (...) a ser instrutor de forró, aprendendo, aprendendo e dançando, dançando. (Cacau, brasileiro, dá aulas em Lille)

Então, toda segunda feira depois da escola, eu ia pra dança de salão, mas era samba. Samba de roda. Tinha um samba que rolava a noite inteira, e eu ia pra dançar. Então eu já tinha essa base. Eu fiz *street dance*, fiz *jazz*, mas sempre amador, nunca fui profissional, nunca trabalhei... eu não sou formado em dança, eu não sou... (Carlos André, brasileiro, dá aulas em Londres)

É recorrente nos relatos a presença de outras danças no processo de formação específica. E muitos deles confessam usar técnicas que aprenderam em outras danças para caracterizar a sua maneira de dançar e de ensinar, o que eles denominam como “estilo”.

Isso significa que, na maioria dos casos, toda a didática de ensino foi aprendida durante a prática. Aprendiam a ensinar vivenciado a experiência de ser aluno, junto de seus mestres e professores, ou aprendiam no momento de ensinar com a própria experiência de professor.

Aos 15 anos comecei a fazer aula, na cidade onde eu morava, o professor começou a me deixar ajudando ele nas aulas, então eu já comecei ali ajudando ele dando aula. Depois, passei pro Recife, aí eu comecei a fazer dança Afro, dança contemporânea, fazer aula de balé e aí comecei a trabalhar com dança desde novo. (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

Outros, juntam a própria prática de aluno ou de professor com experiências vindas de outras áreas de trabalho e de vivências dissociadas do forró e da dança.

E depois, digamos que fiz 4 anos de aula intensivas, quase 3 vezes por semana, fiz os workshops, festivais e mais alguma coisa que houvesse pra fazer de forró, e depois também comecei com kizomba, depois sempre nos festivais aquelas coisas de samba rock, gafieira, zulk, salsa, tudo que houvesse... (...) E foi uma coisa que foi natural, eu também tinha feito um curso de instrutor de Ioga, portanto a nível de didática sei o que é preciso pras pessoas aprenderem, né? Depois dos exercícios de didática de yoga: alinhamento, razão de postura, não sei que, pra dança, depois também é minha parte criativa, meu trabalho é sempre crítico. Comecei a adotar coisas do yoga pra dança e aí desenvolvi o meu estilo preferido. (Ricardo, português, dá aulas em Lisboa)

A nossa didática surgiu meio uma parte “learning by doing”, outra parte eu, mesmo nos musicais que eu fazia eu sempre tinha as partes organizadoras, administrativas, então coordenar pessoas era fácil pra mim. (Vê de Souza, brasileira, dá aulas em Colônia)

Eu nunca fiz escola de dança de forma alguma. Eu praticamente já dava aula quando fiz a primeira aula, e as aulas que eu fiz... Eu nunca parei de fazer aula. (...) a vantagem sobre outros professores é que eu estudei pedagogia. (...) eu me formei na Universidade de Educação Física, em pedagogia de esportes e movimentos. (Rudolfo, brasileiro, dá aulas em Colônia)

É muito comum na trajetória dos entrevistados, que a passagem de aluno para professor seja mediada pela escola, academia, professor ou mestre de dança. Muitas vezes são reconhecidos pelo desenvolvimento nas aulas e são eleitos ajudantes, instrutores, monitores ou parceiros de dança.

Comecei as aulas com o Pablo, toda gente de Lisboa tava nessas aulas, íamos muita gente, muita gente mesmo e gostei muito. (...) pouco tempo depois eu já tinha subido dos iniciados para os intermédios, dos intermédios para os avançados com uma rapidez até grande, porque já tinha facilidade e tudo mais e depois, passado um pouquinho também, tornei-me, aos poucos, parceira do Pablo, porque ele sempre me pedia pra mostrar os movimentos com ele, etc. E foi uma coisa, assim, bastante natural que aconteceu. Depois começamos a ser parceiros mais a sério quando ele me chamou pra começar os festivais lá fora, pronto. (Camila, portuguesa, dá aulas em Londres)

No caso dos professores europeus, foi expressa a grande importância de fazerem aulas, se formarem e se certificarem informalmente, através de professores brasileiros. Existe uma necessidade simbólica de receber uma espécie de “aval” de alguém que seja considerado bom professor e sobretudo brasileiro.

Então, comecei... falei com alguns professores: o Marinho Braz, O Marquinhos, o Evandro Passos, o Enrique foi o meu primeiro professor, né? O Ed, na verdade, brasileiro, não sei se você conheceu. Então, falei com vários professores pra me preparar, pra me ajudar pra eu começar a dar aula, por necessidade. (Francesca, italiana, dá aulas em Roma)

Então eu peguei uma moça, e “nós vamos tentar dançar forró, sim?” Eu vi alguns vídeos no YouTube, às vezes fui nos festivais de capoeira e vi, às vezes nas festas as pessoas dançando forró e eu olhava como ele dança “ah, hum, vou tentar”, “ah, hum, muito bom!” “que giro interessante, vou tentar”, e também YouTube, sim? E no fim do ano 2008, em dezembro, fui pela primeira vez no Brasil. A maioria do tempo eu fui em Salvador da Bahia, e lá eu fui em algumas festas e algumas aulas, mas quando eu fui lá eu já sabia dançar um pouco, mais ou menos. (...) depois disso, eu viajei para Aachen, numa festa de forró e falei com o Júnior: “Júnior, o que você acha do meu forró? É bom ou ruim? Posso ensinar as pessoas ou não posso?” e ele disse: “Ok, você dança bem, você gosta de forró, você tem paixão, acho que você pode, por que não?” (Aleksei Articulado, russo, dá aulas em São Petersburgo)

Eu fui ao Brasil apenas uma vez em 2013. Passei um mês lá onde eu fiz aulas. (...) eu também tenho um negócio cultural brasileiro, Time Café, que foi construído para compartilhar a cultura brasileira em São Petersburgo. Fazemos diferentes eventos relacionados com o forró, a capoeira, a música brasileira, os filmes, a língua portuguesa, etc., para envolver as pessoas e mostrar-lhes a cultura brasileira. Às vezes, ajudamos a Embaixada do Brasil a organizar eventos culturais também. (Aleksei Pak, russo, dá aulas em São Petersburgo)

Além de valorizarem a opinião e os ensinamentos de professores brasileiros, os europeus sentem a necessidade de conhecer mais e melhor a cultura brasileira. Segundo eles, para ser um bom professor de forró, é preciso se envolver com toda a cultura do país.

Em 2006 eu passei 3 meses lá e realmente eu me senti um pouco mais firme, porque eu dancei muito, eu fui fazer algumas aulas com o Marinho Brás do Rio, e me senti um pouco mais legítima, vamos dizer assim. (...) e desde de 2005 eu vou todos os anos no mínimo um mês lá no Brasil pra estudar mais. (...) então comecei a aprender maracatu, coco, cabloquinho, frevo, claro que era tudo assim bem iniciante, mas a gente tinha uma noção de cada dança, e me deixou super curiosa e então, acho que a cultura popular brasileira me interessa muito. Acho que é por isso que continuo lutando hoje pra fazer... conhecer o forró. (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

Eu estudei forró sozinho com livro, eu não tive professor de língua portuguesa, eu estudei sozinho com livro. (...) aí eu viajei bastante, fui em Pernambuco, na Bahia, e m Petrolina, fui em Brasília na capital, fui em São Paulo, Rio, Minas Gerais e outros lugares. Você tem que estudar forró pra entender as músicas, porque forró é uma dança muito musical, a musicalidade no forró é muito importante. (...) e você tem que estudar português, não muito fundo, mas o português elementar pra entender sobre de que é a música, porque é importante entender, porque quando você dança, você escuta música e você pode... você tem que sentir a música, e pra sentir melhor é bom entender as palavras. E também pra mim é para falar com músicos brasileiros e professores brasileiros, eu tenho que falar com eles língua portuguesa, é a língua mundial do forró. (Aleksei Articulado, russo, dá aulas em São Petersburgo)

O depoimento do Aleksei Articulado, transcrito acima, demonstra uma postura autodidata perante a necessidade de se informar e buscar conhecimentos necessários para sua prática. Nesse caso específico, o entrevistado afirmar ter aprendido a língua portuguesa sozinho. Em outros relatos, foram mencionadas buscas pela história do forró, pelos estilos musicais que influenciam a dança através de livros e pela internet. Muitos assumiram também, que costumam ver vídeos de outros professores no YouTube para aprenderem passos e incrementarem sua maneira de dançar.

Todos os entrevistados europeus, sabem falar português e todos eles já foram ao Brasil. Isso significa que o fator cultural é de extrema importância na formação de professores de forró. Aqueles que não viveram no Brasil, sentem que precisam experienciar a cultura forrozeira no seu local de origem.

Em síntese, foi possível perceber que a formação dos professores de forró é um conjunto de experiências socioculturais, vivenciadas ao longo de toda sua vida, em que a família, escola, amigos e cidade onde viveu são os principais influenciadores nesse processo.

Alguns apresentam cursos específicos de dança, realizados em academias de dança, escolas de dança ou através de aulas particulares. Outros aprendem a dançar informalmente e se tornam professores através da própria experiência de aprendizagem. O que significa que o autodidatismo está bastante presente na em todo processo de formação e aprendizagem.

A prática da dança é adquirida nos bailes, festas e vivências sociais de forró e a qualidade/beleza da performance é o que permite validar cada praticante como professor. No caso dos europeus, a imersão na cultura brasileira, através de viagens, da língua, da própria formação em dança com professores brasileiros reconhecidos, ajuda a validar sua capacidade de ensino pela própria comunidade forrozeira.

Capítulo 8 - Significados do trabalho como professor de forró

Para analisar as questões profissionais que abordam o professor de forró, começarei por apresentar as características que marcaram o início desse trabalho: como, quando, por que e em que contexto começaram a dar aulas de forró? A partir daí, serão apresentadas questões referentes à construção de identidade no trabalho com o forró, as implicações consonantes ao processo de formação desses trabalhadores e por fim, abordarei alguns preconceitos que giram em torno do forró.

8.1 - Prática de lazer ou trabalho, cultura ou profissão, missão /vocação ou escolha profissional?

O ato de ensinar outras pessoas a dançarem forró pode ser considerado um trabalho, visto que segue um padrão de serviço: o aluno paga por determinado tempo de aula, com o objetivo de aprender algo específico. No entanto, muitos professores consideram o seu trabalho um *hobby* ou uma espécie de missão cultural.

Para fazer uma análise mais detalhada sobre a questão, perguntei aos entrevistados sobre sua vida profissional. Se o forró era a sua profissão ou se havia outro trabalho que ocupasse esse espaço. Um dos entrevistados respondeu: “Claro que eu tenho um emprego, eu sou consultor de TI e eu amo meu trabalho” (Aleksei Pak, russo, dá aulas em São Petersburgo), demonstrando claramente que faz uma separação entre seu trabalho com forró e seu trabalho profissional.

Assim como Aleksei Pak, muitos professores de forró demonstraram total distinção entre profissão e forró. Justificam seu trabalho como professor de forró como uma contribuição sociocultural. Gostam da cultura forrozeira e querem contribuir para o seu desenvolvimento. Mas paralelo a esse trabalho, possuem uma outra atividade profissional escolhida por eles para ocupar essa categoria.

Eu trabalho como fotógrafa. Eu gasto dinheiro com o forró e ganho com a fotografia. Tudo que entra das aulas do forró é um investimento pro festival, pra workshop com professores, pras bandas que vem aqui. Porque ainda não tem um circuito grande de pessoas, não dá pra ganhar. Assim, virei professora de dança, nem sei se posso dizer professora, dou aula de dança de forró, só! Só de forró, por necessidade, pra ter uma galera que possa dançar, que possa curtir show, que possa conhecer, pra ter pessoas que

conhecem o forró e se aproximem da cultura brasileira, só isso!
(Francesca, italiana, dá aulas em Roma)

Nesse caso, a entrevistada afirma que o trabalho realizado é uma espécie de voluntariado, ou seja, não há lucro algum com as aulas ou eventos que cria. A ideia principal é desenvolver a cultura forrozeira em sua cidade.

Já no caso a seguir, os entrevistados confessam que as aulas de forró lhes rendem algum dinheiro, mas que além de ser um valor insuficiente para seu auto sustento, é também, uma prática prazerosa de lazer/*hobby*, uma paixão que não querem pôr em risco transformando-a em sua maior fonte de renda.

Tenho a empresa de marketing e comunicação, dou aulas de Ioga e dou aulas de Forró. Meu dinheiro vem dessas três áreas. Eu não faço forró pra ganhar dinheiro, não, de certeza! Nunca escolheria o forró pra ganhar dinheiro, porque eu não me vejo a ganhar dinheiro só com o forró, nem nunca foi o meu intuito, foi muito mais uma paixão pela dança, até porque nunca na vida me vou me meter em eventos, percebe? Não é uma coisa que eu queira fazer de vida, primeiro porque em Portugal não acho que seja rentável, ou realmente tu és um professor que tens outras coisas que fazes na vida ou faz eventos de sucesso, aí ganha algum dinheiro. (...) depois também tem outra coisa, a minha maior reticencia em começar a dar aulas de dança é porque tinha medo de perder a paixão, então eu tento sempre ter uma atitude calma na relação profissional com o forró. Tanto que eu não ando a procura, quando vou dar workshops lá fora são coisas que aparecem porque as pessoas me convidam, não sou eu que ando a procura.
(Ricardo, português, dá aulas em Lisboa)

Eu trabalho de outra coisa. Eu tenho também outro trabalho. Eu trabalho como engenheiro. Engenheiro é o meu primeiro trabalho que me dá mais dinheiro. Forró é meu segundo trabalho que é para a alma, para a paixão e também dá algum dinheiro, mas o primeiro trabalho como engenheiro dá mais. (Aleksei Articulado, russo, dá aulas em São Petersburgo)

Depois que eu terminei de estudar, eu comecei a trabalhar numa empresa, hoje em dia eu trabalho numa organização ambiental. A minha renda com forró e com a capoeira era na época de estudante, era vida de estudante, né? A partir do momento que eu falei, não agora eu quero montar, criar, ter uma família, ter essas socialidades depois que você termina os estudos, aí eu tive realmente que decidir. Eu poderia ter decidido por fazer mais

evento e investir mais no forró, mas (...) eu ia contribuir muito bem pro forró simplesmente segurando aquilo que eu já tinha montado, que era o festival e o forró de domingo. (Terra, brasileiro, dá aulas em Stuttgart)

Mesmo aqueles que gostariam de se dedicar somente ao forró, muitas vezes encontram dificuldades em se manter trabalhando apenas nessa área. Essas dificuldades normalmente estão relacionadas à pouca rentabilidade financeira e irregularidade das aulas, o que os obrigam a fazer outros tipos de trabalhos paralelamente.

Claro que não dá para conseguirmos viver só do forró, porque eu ainda estou a estudar, ou seja, durante o dia eu tenho as minhas aulas e a noite ao final da tarde pintam sempre aulas particulares, aulas de grupo, às vezes cursos, workshops, e também as minhas viagens que ocupam muito do meu tempo, que são sempre aos fins de semana. Mas nunca é uma coisa estável, então desde que eu cheguei à Londres, eu comecei logo a trabalhar num hotel. (Camila, portuguesa, dá aulas em Londres)

Hoje eu parei com a capoeira e sou instrutor de zumba e musculação. Dou aulas de forró particular e às vezes em festas, mas hoje o forró não é meu forte. (Júnior Raeis, brasileiro, dá aulas em Berlim)

Há também aqueles que conseguiram interligar o seu trabalho principal com as aulas de forró, fazendo uma ponte que possibilite a troca de experiências e o diálogo entre um trabalho e outro. Mesmo assim, o forró não é considerado a fonte principal de renda.

Eu sempre tive outro trabalho, hoje a minha renda praticamente não é do forró. Eu me formei e sou professor nessa universidade. E dou aula de ginástica preventiva e dança, no curso obrigatório pra todos os estudantes, principalmente os de licenciatura. Eu faço metodologia, pra estudantes, e os acadêmicos que querem fazer licenciatura pra ser professor e dar aula na escola de educação física. E eu sou a área da dança, como ensinar, dar os princípios de ritmos, como fazer uma aula de dança em grupo, não coreografia, uma introdução rítmica... é uma expressão corporal que eu transferi pro forró, tanto que eu faço brincadeiras, exercícios na aula que não tem, não tem diretamente a ver com o forró. (Rudolfo, brasileiro, dá aulas em Colônia)

Eu trabalhei com várias outras coisas enquanto eu trabalhei com dança. Porque a dança na minha vida veio como paixão, o trabalho veio por pressão externa (...) eu tenho muita tranquilidade pra escolher se eu quero trabalhar com dança, se eu quero trabalhar como faxineiro, se eu quero trabalhar dando aula de filosofia, se eu quero trabalhar como modelo, que diabo que eu quero fazer. É uma sorte eu sei, mas enfim, eu tenho. É renda fixa. (...) se eu dependesse do forró eu ‘tava mortinho de fome. (Rafael Baere, brasileiro, dá aulas em Freiburg)

Para todos os entrevistados acima, dar aulas de forró apenas, é financeiramente uma opção muito pouco rentável e que precisa estar associada a outros trabalhos para serem viáveis. Uma brincadeira entre dois professores amigos durante uma entrevista representa bem essa ideia:

Como eu disse, eu não trabalho com forró. Assim, não é meu ganha pão. Então... (risos) quem quer ser pobre, trabalha com forró (Terra, se referindo ao Carlos André em tom de brincadeira)

Eu concordo com ele, ‘tá? Ou você tem dinheiro, ou você trabalha com forró. (Carlos André responde ao ouvir o comentário do colega).

Carlos André, assim como outros professores que trabalham somente com forró, tem seu trabalho amplificado pela grande expansão geográfica de sua atuação. Aqueles que se dedicam exclusivamente ao forró também possuem vários projetos como: festas, festivais, excursões, atuam como DJs e músicos de acordo com a necessidade do evento.

A minha renda é de forró. Eu faço muitas viagens pela Europa, hoje, pelo mundo inteiro. Agora estou indo para o Canadá. Tenho proposta para os EUA, New York. Eu fiz um projeto no Brasil agora. Vou fazer uma turnê em novembro por 4 estados Brasileiros. (Carlos André, brasileiro, dá aulas em Londres)

Sou só professor de forró, e tinha um grupo que eu tocava. (...) eu pensei mesmo em levar o forró. Quando eu saí de lá (Brasil) eu já tava pensando no forró como estilo de vida entendeu? (...) porque às vezes eu vou como professor de dança e músico também, se a banda chamar ou então se precisar de um zabumbeiro, eu trabalho

de zabumbeiro também agora. (Cacau, brasileiro, dá aulas em Lille)

Eu só trabalho com forró né? Então eu tento abranger o máximo possível de atividades pra rentabilizar o trabalho. Então a principal atividade são as aulas de dança, né? Dou aula segunda, terça, quarta e quinta na nossa sede que é o Espaço Baião e também dou uma aula por semana fora do Espaço Baião que é na Jazzi Dance Studios, que é uma academia aqui de Lisboa. Além das aulas, eu sou Dj (...), além disso também tem a produção de eventos, os shows com a banda Luso Baião e eventos esporádicos com outros professores quando vem aqui em Lisboa. E o nosso festival, né? Que é o Baião in Lisboa, é o festival de dezembro que é a maior atividade do ano. (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa Matos)

Eu vivo só de forró e música. Aulas, festivais, workshops, eu faço o meu festival, né? Graças a Deus, tenho o meu festival em Lisboa e tenho projeto pra fazer outras coisas. (Pablo Dias, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Há ainda aqueles que trabalham só como professores de dança, mas acabam por ensinar outras danças além do forró. São danças de salão como: tango, samba de gafieira, quizomba e zulk, ou outras danças culturais brasileiras.

Eu vivo de dança, desde os 15 anos de idade, eu nunca trabalhei com outra coisa na minha vida. (...) eu trabalho com coisas mais tradicionais, samba de gafieira, mas bem tradicional, porque existem várias ramificações. Até no forró, é bom saber de todas elas. (...) eu sempre misturo um pouquinho porque você não pode dançar forró puramente, porque dentro do forró tem samba também. É bom você tudo né? (Juliana, brasileira, dá aulas em Amsterdã)

Dou aula de dança afro, dou aula de samba de gafieira, o forró é uma coisa que faz parte da minha cultura. (...) E também hoje, eu trabalho como músico aqui em Berlim e não só aqui em Berlim, em outros lugares também. Eu toco percussão pequena, eu toco mais padeiro e outras percussões. E aí eu trabalho como percussionista também. Há 4 anos eu fundei a escola, que é o primeiro espaço dedicado à cultura nordestina, especificamente frevo, fora do Brasil, né? (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

Esses professores, além das aulas, também promovem festas regulares nas suas cidades. Essas festas fazem parte do seu trabalho como professores, visto que o objetivo das mesmas é incentivar os alunos através das práticas descontraídas de dança, além de divulgar o seu trabalho, criando assim uma porta para captação de novos alunos.

Assim, a gente faz sempre muitas coisas, tem muitos shows, tem muitos workshops, tem workshop em Paris, workshop no Rio, tem esses festivais que a gente tem em Paris, mas tem em Bruxelas também. Enfim, tem realmente muitas coisas. (...) e a gente tem também uma... cada final de semana, cada sexta-feira a gente tem uma festinha que é o Forrobodó que também traz bastante alunos, assim. E, enfim, então todo esse trabalho e eu também montei uma companhia em 2010, pra fazer as apresentações de forró... (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

O consenso sobre viver do forró para esses professores é que, financeiramente, é muito difícil. Aqueles que se propõem a viver somente do forró, necessitam desempenhar diferentes funções nesse contexto. Mesmo assim, essa fonte de rendimentos pode não ser suficiente para suprir as necessidades de uma família.

Eu comecei a viver do forró em 2010. E quando eu digo viver, não é viver bem, é assim, viver tranquilo, justo. Mas também com o Tiago, a gente não tem filhos, e a gente não pretende ter, então isso ajuda, porque com família, eu vejo o exemplo do Paulo que te contei, né? Ele teve que parar, porque ele tinha 2 meninas e não dava pra viver só com o forró. E hoje as nossas atividades dá um pouquinho de dinheiro porque a gente trabalha muito mesmo! (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

Como mostra a figura 8.1, dos vinte professores entrevistados, doze possuem outra atividade profissional dissociada do forró ou da dança. Isso significa que, embora esses indivíduos produzam um trabalho significativo de expansão do forró na Europa, a maioria deles não encaixam o forró no âmbito profissional principal.

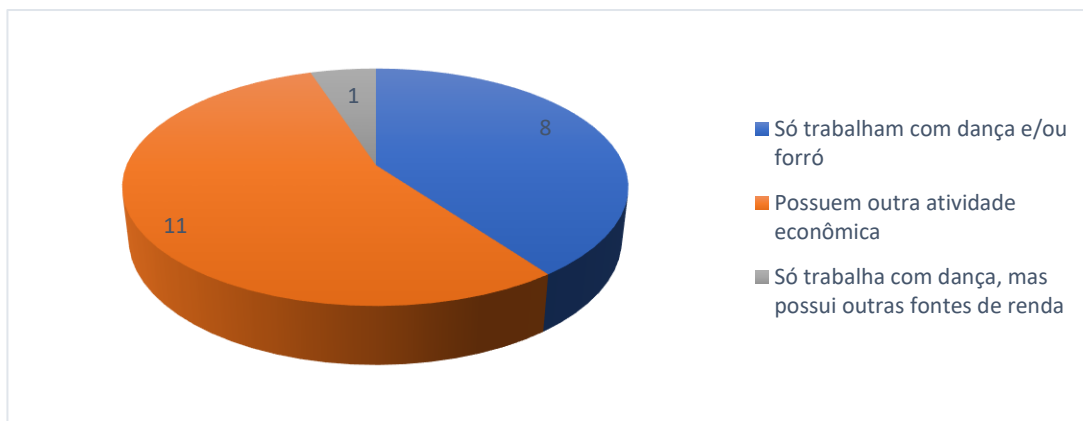


Figura 8.1: Atividades profissionais dos entrevistados.

Fonte: Entrevistas realizadas ao longo do ano 2016

O trabalho como professor de forró, apesar de ser caracterizado como uma ocupação profissional, por prestar um serviço público rentabilizado, ainda pertence ao grupo de profissões autônomas pouco institucionalizadas. Trata-se de um trabalho independente em que cada indivíduo busca recursos e condições de trabalho individualmente. Ou seja, cada professor inicia o seu trabalho através da sua rede de contatos. Normalmente, alugam um espaço para as aulas e fazem sua divulgação principalmente via internet, pelo Facebook. Promover festas e festivais também é uma estratégia muito utilizada para divulgação do seu trabalho e captação de alunos. Dessa maneira, os preços, os horários e o tipo de serviço que é oferecido nas aulas, é regularizado pela própria experiência do professor e referências dos alunos com relação às aulas de dança em geral.

O festival é legal, mas as pessoas não querem pagar por o que eles têm. Então você tem que reduzir a oferta porque as pessoas não vão querer pagar mais. Vamos dizer que você convida muitos professores e muitas bandas, se você tem uns programas super ricos as pessoas vão falar “que legal”, mas não vão querer pagar 50 euros a mais no passe, entendeu? Então acaba que obriga quem organiza, a reduzir isso só pra poder pagar. Porque na verdade nem é pra ganhar muito dinheiro, só pra pagar os custos, que custa muito dinheiro pra montar um festival. Não sei em todos os lugares, mas em Paris, sem dúvida, em Bruxelas também porque os lugares são caros. (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

8.2 - Tornar-se professor de forró

É bastante perceptível que o processo de se tornar professor de forró é longo e gradual, mas há um momento específico que delimita, mais ou menos, o início desse trabalho.

A primeira questão que se coloca é: por que esses indivíduos decidiram tornar-se professores de forró na Europa? Os motivos são comuns e se repetem nos relatos. As características marcantes dessa transformação são nitidamente contextuais. A proposta aparece mais como uma opção necessária devido à falta de pessoas que praticam forró ou que praticam “bem” o forró, do que um objetivo profissional específico. Segundo os entrevistados, queriam ensinar outras pessoas para terem com quem dançar. Seria uma maneira de construir um meio social propício à prática de forró, para que seu *hobby* não fosse extinto.

E a primeira coisa que eu disse “vou chegar numa cidade nova, vou ver o quê que tem de forró aqui”, e realmente tinha, pouco mas tinha. Tinha uma pessoa, a Maria, que já fazia forró. Eu cheguei até a frequentar um pouco, bem pouco, um mês ou dois, as aulas com ela. E vi que não também não batia muito bem, daí eu disse “não, eu vou começar o meu forrozinho”. Pra mim, nunca na ideia de: “acho que vou ser professor agora” e sim numa forma que “eu quero que tenha gente pra dançar”. (Rudolfo, brasileiro, dá aulas em Colônia)

A dança contemporânea me trouxe pra Europa quando eu tinha 23, numa turnê e eu fiquei à convite pra trabalhar com balés aqui da Europa. E pela minha paixão pela gafieira, eu falei: “se eu não formar europeus que dancem comigo, eu morro”. Então eu comecei a dar aulas de samba de gafieira, de bolero, de forró, porque nessa época tudo era misturado (...) eu queria dançar, não que as pessoas dançassem, eu queria continuar dançando. É vital pra mim. Então eu tive que formar bailarinos. (Juliana, brasileira, dá aulas em Amsterdã)

Depois, mudei-me pra Londres, comecei o meu curso, e logo quando cheguei eu não gostei muito da forma como as pessoas dançavam. Tava muito acostumada com as pessoas, ao nível de dança de Lisboa que era bastante alto comparado com Londres. Então comecei as minhas aulas aqui (Londres) pra... quase como uma atitude egoísta porque eu comecei as aulas pra poder ensinar os meus alunos a dançar bem, pra eu depois poder dançar com eles. (Camila, portuguesa, dá aulas em Londres)

Eu comecei, nessas festas em casa. Eu botava forró e mostrava um pouco pro pessoal. Eu dançava com as meninas, mostrava alguma coisa pros meninos (...) eu nunca tive pretensão de fazer nada disso. O que eu quis na verdade, era dançar forró. Eu queria dançar forró. Como não tinha, a gente acabou montando, eu fiz em casa, começou a ficar muito grande, tive que tirar de casa, nego começou a querer aprender mais. Tive que aprender a dar aula, tive que aprender a entender o que eu fazia dançando pra poder explicar. E foi assim que foi. Não foi no sentido: “oh, agora vou aqui montar uma cena de forró”, não... muito pelo contrário. (Terra, brasileiro, dá aulas em Stuttgart)

A admiração, reconhecimento e incentivo de outros praticantes de forró também foram citados como aspetos decisivos na tomada da decisão. Nesses casos, os próprios alunos demandaram um professor, eleito por sua performance na prática da dança.

Cheguei aqui (na Alemanha) a demanda foi enorme. Eu fui trabalhar por obrigação quase. Assim, em realidade, as minhas primeiras aulas aqui, foram as pessoas que vieram pra mim e disseram: “cansamos de insistir e pedir pra você dar aula e pedir pra você encontrar uma sala. Nós encontramos uma sala, já alugamos, e tá lá. Comece a dar aulas semana que vem”. (...) as pessoas não eram mal-intencionadas, mas era meio caos, elas não sabiam o que fazer. Elas não sabiam dançar, não sabiam dar aula, elas queriam fazer pra manter contato com o Brasil. E assim que eu cheguei, eles gostaram e falaram: “velho, você tem que dar aulas, pelo amor de Deus”. (Rafael Baere, brasileiro, dá aulas em Freiburg)

Quando tinha festa eu dançava e as pessoas pediram a mim: “ensina nós, por favor!”, “queremos dançar como você”, “você dança muito bem, queremos dançar também”. (...) meus primeiros alunos foram todos os capoeiristas, todos, cem por cento. Todos russos. Aí como eu comecei a dançar, comecei a dar aulas. (Aleksei Articulado, russo, dá aulas em São Petersburgo)

Muitas vezes, o próprio contexto local demandava uma pessoa que assumisse a frente das promoções das festas e desenvolvesse o trabalho que já havia começado, mas que ainda era incipiente.

Tinham vários produtores de forró na Europa e estavam parando quando eu cheguei. (...) eu comecei sem querer, cheguei e tinha

um espaço no mercado europeu em geral, falando da Inglaterra, tinha forró, mas não tinha uma quantidade de pessoas que dançavam. Já existia uma cena, os produtores estavam parando e indo embora para o Brasil, era uma transição. Era uma transição e eu fiquei. (...) estava indo no forró pra dançar, frequentador, e falaram: "tá a fim de trabalhar com forró?" eu falei: " não". Só que foi passando o tempo assim "Oh ajuda aqui só promover" Comecei a promover. Comecei a dar aula em Londres, assim meio que sem querer, aí o sem querer o forró me escolheu pra trabalhar. Não fui eu que escolhi o forró. (Carlos André, brasileiro, dá aulas em Londres)

Eu tava morando em Lisboa e dançava forró. Quando voltei aqui, não tinha ninguém que tava organizando forró. Comecei a organizar forró, mas sem pessoas que sabia dançar e não estava dando certo, não dava nem pra fazer um show, um DJ certo, nada! Então, comecei (...) falei com vários professores pra me preparar, pra me ajudar pra eu começar a dar aula, por necessidade. Não foi: "ah eu quero ser dançarina, eu quero ser professora de dança", não! Se tivesse aqui alguém professor de dança que pudesse dar aula no meu lugar seria super feliz. (Francesca, italiana, dá aulas em Roma)

Quando eu cheguei em Lisboa, a Erica dava aula, eu cheguei até ir em algumas aulas dela, e pouquíssimo tempo depois ela parou de dar aula e eu lembro que ela até falou assim: "Agora é sua vez, força!" Aí foi logo quando eu comecei lá no Arthur, comecei aos domingos. Eu fazia a festa, eu fazia DJ, e dava aula na segunda-feira. Mas antes disso eu fui em muitos bares, né? Ver o nível da galera dançando, e como aqui no Brasil eu fiz aula um tempo né? Falei assim: "olha, vai dar pra eu acrescentar bastante coisa pra essa galera, então é a hora". (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Um processo muito recorrente nas histórias contadas, é a passagem pelo papel de assistente/monitor/auxiliar/bolsista/instrutor. Denominado de maneiras diferentes, corresponde ao período em que o aluno atinge um grau de evolução suficiente para auxiliar o professor a ensinar os demais alunos. Na maioria das vezes não se recebe nenhum valor monetário, no entanto, pode-se receber alguns privilégios por desempenharem esse papel, como entrar em eventos de forró e/ou frequentar aulas de níveis mais avançados gratuitamente. É nesse momento que muitos deles aprendem a dar aulas e adquirem experiência.

Aí a gente foi nessa festa e dançamos simplesmente. A gente pegou pra dançar e dançamos, a gente deu o maior show. (...) e essa Maria viu a gente e a gente conversou com ela. Ela perguntou se a gente queria fazer parte da escola dela e trabalhar como instrutores, ou seja, a gente faz as aulas com ela, não paga nada né? (...) então a gente começou a fazer as aulas com ela, aí nas festas a gente tinha que animar a galera dançar, fazer essas coisas assim. (Vê de Souza, brasileira, dá aulas em Colônia)

Além disso, a prática de forró é considerada por muitos professores como uma prática cultural popular, e muitas vezes é transmitida como uma tradição. Essa aprendizagem contínua e disciplinada favorece o surgimento de novos professores, como conta um dos entrevistados: “Fiquei nessa escola uns 4 anos. E no fim, pra aí nos últimos 2 anos quase, eu já dava aula na escola do meu professor, do Ronald” (Pablo Dias, brasileiro, dá aulas em Lisboa). Posteriormente, ao iniciar seu trabalho em Lisboa, possibilitou que alguns de seus alunos se tornassem professores da mesma forma:

Sempre que o meu professor, o Pablo, não podia dar aulas, quem dava as aulas era eu. E nessa altura quem fazia parte das aulas era eu, a Camila, a Sofia, né? Mas sempre que o Pablo não estava pedia sempre pra ser eu a dar as aulas, e pronto! (Ricardo, português, dá aulas em Lisboa)

Comecei as aulas com o Pablo, (...) pouco tempo depois eu já tinha subido dos iniciados para os intermédios, dos intermédios para os avançados com uma rapidez até grande, porque já tinha facilidade e tudo mais. Depois, passado um pouquinho também, tornei-me, aos poucos, parceira do Pablo, porque ele sempre me pedia pra mostrar os movimentos com ele, etc. E foi uma coisa, assim, bastante natural que aconteceu. Depois começamos a ser parceiros mais a sério quando ele me chamou pra começar os festivais lá fora, pronto! (Camila, portuguesa, dá aulas em Londres)

Os professores mais antigos, alguns deles até reconhecidos como mestres, além de ensinarem pessoas a dançar, também possuem a característica de “treinar” alguns alunos para conseguirem ensinar esse tipo de dança a outras pessoas. Assim, aqueles alunos que se destacam passam por uma espécie de “estágio”.

Aos 15 anos comecei a fazer aula, na cidade onde eu morava, o professor começou a me deixar ajudando ele nas aulas, então eu já comecei ali ajudando ele dando aula. Depois, passei pro Recife, aí eu comecei a fazer dança Afro, dança contemporânea, fazer aula de balé e aí comecei a trabalhar com dança desde novo. (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

Por causa da salsa, aí eu já sabia dançar de homem, então o Paulo me falou: “Ah Marion, eu preciso de ajuda, então você vai virar minha assistente, você pode?” Falei “Ah, espera aí! Eu não conheço nada, acabei de chegar no lugar, não dá! Eu não vou...” “Ah, mas você já dança de homem, então você vem na minha aula, você vem de graça e quando precisar de homem, você faz homem, quando precisar de mulher, você faz mulher” E eu comecei assim na verdade, porque não era bem a minha ideia né? (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

O meu critério de escolha inicial para eleger os entrevistados para essa pesquisa (tempo de trabalho e influência na comunidade forrozeira), favoreceu a identificação do contexto em que iniciou a comunidade forrozeira existente hoje, porque são pessoas que começaram a trabalhar com as mesmas perspectivas. Embora já existisse forró em alguns pontos da Europa, em meados dos anos 2000, o trabalho era realizado de forma avulsa e atendia um grupo pequeno e específico daquela cidade.

Nas últimas duas décadas, a partir da expansão do trabalho em rede, o movimento cresceu e continua crescendo sistematicamente. O que significa que o contexto atual foi construído por esse grupo de professores. Já aqueles que decidem dar aulas de forró atualmente, encontram diferentes condições de trabalho: a comunidade já existe, possuindo uma demanda específica. Portanto, existe a necessidade de se adaptar a esse contexto para se inserir como professor de forró na Europa, como relata um dos veteranos:

Eles poderiam ter os mesmos requisitos, viver as mesmas dificuldades para evoluir como a gente, como eu vivi também, mas eles não fazem isso. Porque eles ‘tão começando o forró deles num período, num processo do forró, que já está muito avançado. Já existe forró, já existe aluno, já existe inclusive aluno que sabe muito. Então o cara vem, digamos do Brasil, sei lá, ou até da própria Europa, alunos europeus chegam e porque dançam bem, acham que dão aula bem e geralmente esses se concentram mais nos alunos que já sabem. Ou seja, eles querem dar aulas de passo, de técnica, uma aula pra avançados. E isso meio que quebra, (...) muita gente que não tem o conhecimento da cultura brasileira, da

cultura nordestina também. (Rudolfo, brasileiro, dá aulas em Colônia)

8.3 - Construção de identidades no trabalho com forró

O trabalho como professor de forró possibilita construir diferentes identidades sociais. Ver o seu trabalho valorizado e reconhecido pelo público consumidor e por outros professores, mexe positivamente com o ego e a autoestima desses indivíduos. Além disso, proporciona o encorajamento necessário para expandir sua atuação, assumindo assim, outras identidades. É nesse contexto que as identidades de professor de dança, dançarino, produtor, artista e forrozeiro se destacam.

Depois de um festival, você se transforma numa pessoa popular, porque você dança mais ou menos. Dependendo do conceito, você é um grande dançarino. Esse grande dançarino, você já pensa que é professor, de professor você já pensa que é produtor, de produtor você já pensa que é uma pessoa completamente conhecido na Europa inteira. E você tem espaço... (Carlos André, brasileiro, dá aulas em Londres)

E isso tornou minha vida, tipo um sonho realizado o sonho de qualquer artista é viajar pelo mundo e ter o nome conhecido na dança ou na música e trabalhando ao mesmo tempo, que é a melhor coisa que você pode ter na vida. Então eu comecei a me realizar muito assim: viajando muito, conhecendo muitos países conhecendo muitas pessoas e meu nome foi crescendo, crescendo... (Pablo Dias, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

No entanto, esse contexto que cria também possibilidades de transformar seu trabalho em “palco” para sua própria exposição numa perspectiva egoísta, visto de maneira negativa pelos entrevistados.

Tem vários também que tão aproveitando o movimento pra virar professor só pra mostrar o que ‘tão fazendo, não sei. Acho que pra existir, seria a melhor definição. Eles ‘tão fazendo isso não é pra ensinar, pra dar coisas pras pessoas, é mais pra se mostrar, pra existir e acaba sendo um pouco chato porque, várias vezes, o curso de forró vira somente passos. Professores assim, que não tão pensando bastante o suficiente, na minha opinião, estão passando passos e ponto. (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

Esses depoimentos sugerem uma recolocação social através de suas práticas. O reconhecimento próprio da sua trajetória no trabalho realizado, demonstra uma realização pessoal e um sentimento de autovalorização, superação e conquista. Esses sentimentos são os mesmos que impulsionam a continuação do trabalho e a busca pela ampliação da cultura forrozeira na Europa.

Um dos objetivos que eu queria chegar era o festival, que eu já consegui concretizar 5 anos atrás que foi um sonho que eu já realizei. Outro, que foi dos primordiais objetivos que eu tive era viver de música e dança e eu já vivo de música e dança, que era meu sonho, eu acho que é o sonho de qualquer artista, que é viver de música ou viver da dança ou de ambos, e eu ainda tenho a sorte de ser as duas coisas, que eu fui muito abençoado que eu consegui fazer muita coisa no lado artísticos e ainda por cima eu tenho o retorno disso, então esse era um dos meus objetivos. (Pablo Dias, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Eu não quero virar a bailarina mais famosa, menos ainda quero tá na moda, né? O meu objetivo no forró, é fazer esse movimento crescer, fazer cada vez mais pessoas consigam conhecer isso, conhecer essa beleza de dança. O forró mudou muito minha vida pessoal, no sentido que me fez encontrar muita gente, me fez viajar, me fez descobrir uma cultura, enfim, eu gostaria de compartilhar isso, esse é meu maior sonho e cada vez mais fazer eventos legais onde todo mundo possa se sentir em casa. (...) se eu consigo montar essa família e fazer as pessoas se interessarem pela cultura, realmente eu vou ficar feliz. (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

É um tipo de trabalho que, embora seja remunerado, os principais ideais não estão diretamente ligados à renda. Ao contrário, muitas pessoas alegam que poderiam ser melhor remunerados noutros trabalhos, mas escolhem dar aulas de forró por um “ideal”.

O que me motivou a fazer dança, foi justamente me levar a ver a sociedade de uma forma diferente, é o que me motiva até hoje a fazer a dança. Dinheiro não é, porque eu quero muito trabalhar com dança e não com moda. Acho que como professor eu to bem realizado no momento. (...) espero que o forró não se transforme numa competição dentro do salão, o que já existe com a salsa, já existe com o tango. Espero que os professores consigam dividir o que é show e o que é dança pra uma sociedade. Dança saudável,

onde todos os membros da sociedade possam se divertir. (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

Rentavelmente, se eu trabalhasse de segunda a sexta, das oito às seis eu ia ganhar mais dinheiro. Eu moro na Inglaterra, eu sei que a minha probabilidade de ganhar dinheiro hoje se eu focar no que eu faço eu teria uma renda muito... o dobro do que eu ganho no forró. Só que é paixão, se eu parar vai ter um espaço no mercado... grande... que eu faço forró 3, 4 vezes por semana. Então isso pode ser que reduza o número de forrozeiros (...) lógico que paga minhas contas, apertado mas paga. Se eu trabalhasse de segunda a sexta eu ia estar mais confortável, eu ia trabalhar de segunda a sexta, a noite ia estar livre, o fim de semana livre, só que eu ia fazer uma coisa que eu não gosto. O forró eu gosto. (Carlos André, brasileiro, dá aulas em Londres)

Ensinar as pessoas é o que eu amo fazer. Eu amo compartilhar o que eu sei e ajudar as pessoas a se tornarem melhores. Às vezes eu ensino no meu trabalho também e não está ligado com o forró. Eu era uma das primeiras pessoas que dançaram forró em São Petersburgo e eu queria compartilhar com outras pessoas. O ensino também me ajuda a desenvolver-me mais em diferentes aspectos da vida. (Aleksei Pak, russo, dá aulas em São Petersburgo)

As expectativas, os sonhos e os objetivos em dar aulas de forró e desenvolver projetos relacionados ao forró, se apresentam principalmente como uma busca utópica da difusão e do crescimento do ritmo na Europa.

Meu sonho é eu chegar na rua e observar uma conversa de dois estranhos um perguntando ao outro: “Você dança salsa?” e o outro respondendo; “Salsa? É tipo forró?” Aí eu vou dizer que ‘to com missão cumprida. (Rudolfo, brasileiro, dá aulas em Colônia)

Até ver que todo mundo ‘tá dançando, sabe? Todo final de semana ter forró aqui e o pessoal conhecer essa cultura. Pra mim isso aí já é tudo. Aí eu acho que já posso voltar, mas acho que isso ainda vai demorar muito. Voltar tranquilo pra minha terra. (Cacau, brasileiro, dá aulas em Lille)

To alcançando todos meus objetivos, que às vezes eu nem cheguei a imaginar. Na verdade, hoje, é olhar a resolução, o final do trabalho como ‘tá, assim como o que tá acontecendo hoje na Europa e saber que aquilo ali tem um dedinho, tem uma mão

minha no meio, já é uma grande realização. Mas eu acho que agora o objetivo é só crescer e expandir mais ainda, pra que o forró se torne patrimônio mundial. Seria maravilhoso! (...) o forró pode chegar onde a salsa chegou no mundo. E eu acredito que possa até chegar mais além, se as pessoas que trabalham com forró souberem desenvolver isso de forma legal. É esse o objetivo, fazer o mundo dançar baião, não só dançar, mas conhecer e respeitar o forró. (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Muitos professores demonstraram certa insegurança no momento de transformar o forró em trabalho pelo medo de mudar sua relação de prazer e paixão pelo forró. Eu não queria fazer desse hobby uma profissão: “Eu achava que eu ia perder justamente o meu prazer, esse prazer egoísta de poder dançar, assim, só pra gente” (Marion, francesa, dá aulas em Paris). Mas essa transição acaba se concretizando exatamente em nome da paixão e da necessidade de contribuir com seu crescimento.

Acabou se transformando numa paixão. Um amigo meu até falou: "o forró é uma conversão, quando se converte ao forró" eu até acredito nisso hoje. Só que ele falou que eu poderia trabalhar, e eu falei: "acho que não seria um trabalho, seria mais um hobby." Do hobby virou uma paixão, da paixão virou um trabalho. (Carlos André, brasileiro, dá aulas em Londres)

O forró deixa de ser encarado como prática de lazer e se transforma em trabalho quando há uma carência de pessoas com quem se possa compartilhar esse *hobby*, nesse caso outros praticantes, numa perspectiva mais individual, ou quando sentem a necessidade de expandir o movimento, numa postura mais altruísta. Mas, tal transformação também acontece quando o indivíduo já não encontra sentido ou vantagens nos trabalhos que realiza, e o forró se apresenta como possibilidade mais vantajosa de trabalho. É o caso dos seguintes entrevistados quando relatam esse momento de transição.

Aí foi mais ou menos essa época que eu parei de trabalhar (...) eu tinha que estar no hotel de gravatinha e barba feita às 6 horas da manhã, pra trabalhar até meio dia e ganhar 25 euros. Muitas vezes eu poderia fazer um baile e tocar pra ganhar 150 num show de duas horas. Falei: “porra, velho, vou meter a cabeça nisso.” Além de tudo é minha paixão e tal, é aquela coisa que eu faço sem ter que: “pô, vou ter que fazer” (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Eu penso muito mais em deixar a Filosofia e a Ciências Sociais como paixão na minha vida, ou seja, terminar meu doutorado, botar um diploma debaixo do braço e continuar estudando pessoalmente, montando pequenos grupos, dando aula a que tem interesse, mas assim de modo privado, e seguir profissionalmente com a dança, e aí a balança inverteu. O que era paixão se tornou profissão e o que era profissão ‘tá se tornando paixão de acordo com o meu gosto, não de acordo com demanda de mercado, ou lá o que seja. (Rafael Baere, brasileiro, dá aulas em Freiburg)

Essa reorganização do lugar que o forró ocupa na vida desses professores está relacionada com a sua própria bagagem cultural. Seus valores culturais permeiam suas ideias de profissão, lazer, paixão e cultura. Assim, percebe-se que as trajetórias de vida influenciam fortemente na construção de identidades na relação profissional com o forró.

Por esse motivo, os entrevistados apresentam características de trabalho distintas, pois suas diferenças estão relacionadas às suas experiências e oportunidades ao longo da vida. Portanto, é visível a diferença dos estilos de dança e do modo de lidar com o forró entre professores brasileiros e europeus. É importante salientar, inclusive, que mesmo os professores de origem brasileira apresentam diferenças significativas no seu trabalho, de acordo com sua região de pertença.

O “estilo” de forró que se ensina hoje na Europa tem uma marca bastante significativa do forró universitário criado no sudeste do Brasil. Isso porque é dessa região que a maioria dos professores que ensinam forró na Europa, vieram (como mostra a figura 8.2). Além disso, grande parte dos professores europeus aprenderam a dançar forró com professores dessa mesma região.

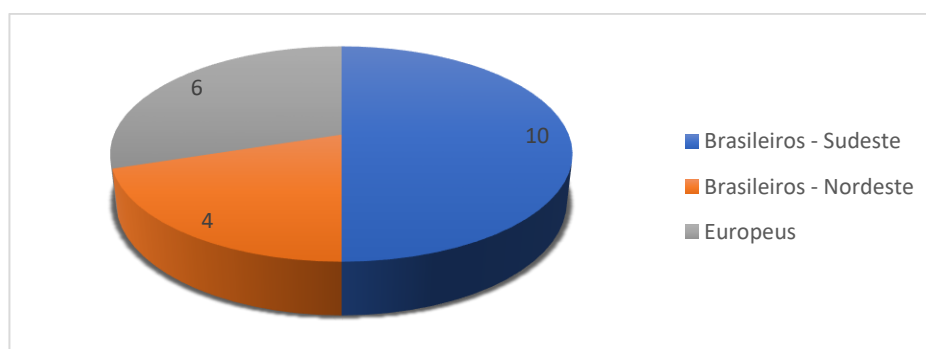


Figura 8.2: Locais de origem dos entrevistados.
Fonte: Entrevistas realizadas ao longo do ano 2016

Nas falas dos entrevistados, é possível identificar o reconhecimento das diferenças entre o forró do Nordeste e Sudeste, bem como a transposição da cultura forrozeira sudestina para Europa.

Começou no Brasil (o estilo de forró universitário), no Sudeste, e aos poucos foi vindo pra Alemanha, pra Europa em si, duma forma que, foi pegando devagarzinho, eu fui acompanhando o máximo que eu podia, até que chegou também em Pernambuco. Eu conheci um rapaz que morou em São Paulo, e fazia forró lá, veio pra Recife, era amigo, na verdade namorado da minha prima, e me ensinou umas coisas umas “bicherinhas” bem leve nas festas, mas marcou. Marcou muito isso, pra mim. Assim você sabe um pouco mais de técnica, não ser só ritmo ser mais... uma coisa mais elaborada. Não que o que eu sabia antes fosse ruim, mas é uma coisa mais moderna, e isso pra um jovem é uma coisa que puxa mais. Então eu passei a querer evoluir isso (Rudolfo, brasileiro, dá aulas em Colônia)

Eu comecei com dança popular e forró, porque na verdade no Nordeste não existe aula só de forró, ninguém dança só o forró. Pra gente não existe o forrozeiro, a pessoa que dança só forró, a mesma coisa é quem toca. As pessoas que toca forró, toca frevo, quem toca forró toca maracatu, quem toca forró toca ciranda, quem toca forró toca Cavalo Marinho... então assim, então essa coisa de você ser só forrozeiro, eu vim ver aqui na Europa. (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

Esses indivíduos, de origem nordestina, reconhecem a diferença e a forte influência do forró característico do Sudeste, na Europa. Essa diferença, também influencia na concepção de ser professor de forró. A maneira como pensam a respeito do significado desse trabalho, bem como seu papel principal, reflete valores simbólicos relacionados ao pertencimento de sua região.

Porque dança pra mim é uma história, dança pra mim faz parte de uma história de um povo, não é só um movimento bonito, dá alguns giros que dança bem. Não, não! Pra mim, dançar é ter um conteúdo, você ter uma experiência de vida, é contar alguma coisa com sua dança. (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

A concepção de qualidade no trabalho do professor de forró é conferida de acordo com a experiência individual de cada um. Essas ideias aparecem de maneira subjetiva nos relatos, demonstrando aquilo que valorizam e consideram essencial e, conseqüentemente, aquilo que discordam e reprovam na conduta de outros professores.

O que é importante frisar é que, pro cara ser professor, não só de forró, de dança, é preciso passar por muita coisa. O cara pra ser professor, dançar bem é o mínimo. (...) aqui na Europa, principalmente, acontece de pessoas que dançam a um ano, tão dando aula de forró! Portugueses dando aula de forró! Não é que não pode, pode! Mas tem que se formar primeiro. Não é porque ficou 3, 4, 5 anos na aula que virou. (Pablo Dias, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Aqui na Europa, como as pessoas não sabem, viu dançando bonitinho, falando: "Olha, sou professor!" eles acreditam. E vai demorar um tempo ainda pra eles caírem na real e entenderem que não é por aí. Que eles tão, às vezes, até perdendo... que eles vão ter que reaprender muita coisa. E isso é triste de ver. Uma falta de respeito até com o profissional que vive disso, que estudou a vida inteira pra isso. (...) eles aprendem mal, aprendem feio, aprendem bruto. O salão vira guerra por falta de qualidade de professor. (Juliana, brasileira, dá aulas em Amsterdã)

8.4 - Implicações sobre os níveis de formação dos professores

A formação inicial é um dos pontos mais questionados, pois não há um consenso sobre a formação necessária. Na opinião dos entrevistados, a qualidade do profissional está estreitamente ligada à sua formação. Porém, cada um caracteriza a formação adequada baseada na experiência de formação, pela qual eles próprios passaram. Ou seja, aqueles que tiveram sua formação nas escolas de dança, não acham justo denominar professor, aquele que não se formou nessa perspectiva.

Acontece é o famoso diploma de KLM, você tira dentro do avião, entendeu? De várias coisas: de capoeira, de música, de cantor, de produtor... Menina, você não acredita! Quanto mais a pessoa chega aqui com o diploma, mais você sabe que, olha... coitado!. E as pessoas aqui não merecem, porque são extremamente abertos à nossa cultura, entendeu? (Juliana, brasileira, dá aulas em Amsterdã)

Por outro lado, a falta de formação inicial, muitas vezes, é justificada pelo tipo de demanda do próprio trabalho, bem como as prioridades que se estabeleceram durante seu percurso pessoal. Significa que, por esse ponto de vista, um professor de forró não trabalha a partir de uma demanda técnica ou específica da dança, mas por motivos ideológicos e sociais.

O forró não cresce dentro das academias de dança, dentro dos profissionais da dança não. Pode procurar, Jaime Arouxa, Carlinhos de Jesus que são os maiores nomes da dança no Brasil e colocar pra dançar forró e colocar no baile de forró... vai dançar o feijão com arroz, vai dançar o candango, vai dançar o que muita gente dança aí, tá ligado? Não sei, mas pelo lance do forró ser realmente muito popular, se alguém sabe dançar um pouco mais do que a galera, essa pessoa já vai começar a transmitir aquilo ali. Vai começar a ensinar a galera e quando vê realmente que pode começar a dar aula, aprendeu a ensinar o que sabe, vai começar a dar aula. Eu fiz aula, mas não me formei professor de dança, no entanto dou aula na Jazzi, que é a maior academia de dança aqui em Portugal. (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Forró é uma cultura que tem várias coisas por trás dela, e quando você se intitula: professor de forró, muitas vezes você ignora uma coisa que é tão rica que vai muito além daquele movimentozinho do forró que é o vai e vem, um pra lá um pra cá, dois pra lá dois pra cá e giros. Hoje em dia você vê muito mais salsa no forró do que realmente forró. Muitos professores ensinam muito mais movimentos de zouk e de salsa no forró do que o movimento da cultura brasileira. Você vê poucos professores estudando Cavalo Marinho, estudando Samba, estudando xaxado, estudando a Ciranda, estudando a cultura brasileira, estudando o jongo... e sim só querendo trazer o forró pro lado da Salsa, do zouk e pro lado de outras danças que realmente já são conhecida e famosas, mas esquecendo que o forró tem essa origem na cultura e na dança brasileira. A própria capoeira, sabe? Valorizando a cultura do seu povo. (...) inclusive já tem muitos professores dizendo que dão aula de forró europeu, não de forró brasileiro. São coisas que eu já escutei falar... (Carlos Frevo, brasileiro, dá aulas em Berlim)

A formação continuada é considerada primordial para elevar a qualidade profissional, mas o que acontece hoje nesse sentido é insuficiente na maioria das opiniões.

Eu acho que como os “profissionais” não tão se profissionalizando, vários continuam tendo outro trabalho. Ninguém quer fazer formação, ninguém quer aprender, ninguém quer pesquisar com outras danças, enfim. Não é ninguém, mas a maioria. (...) enfim, então eu acho que não tá crescendo certinho por falta de profissionalismo. Eu vou falar da gente, porque eu ‘to me incluindo na galera dos professores. A gente tem que aumentar essa preocupação de ‘tá cada vez mais sério, de mostrar que o forró é uma dança a par legal, que vale a pena, que seria legal de valorizar mais. (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

Uma coisa que eu vejo que falta pra muito professor de forró na Europa: a galera recebe muito do forró, mas acaba que não se dedica de verdade, e isso é importante. Fazer essa reciclagem, mesmo que saiba dançar, que são poucos que, ao meu ver, dançam bem. (...) muita gente teve oportunidade de fazer aula aí com muita gente, só que muitas vezes o lance do ego, do orgulho, de tipo: “fazer aula, eu? Divulgo, difundo o forró aqui, vou fazer aula de forró com...” Pô, tem que ter essa consciência, né? Tem que ter essa cena aí se a pessoa quer realmente se profissionalizar. (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Os professores mais antigos, aqueles que deram os primeiros grandes passos para a construção da comunidade forrozeira existente hoje, argumentam que quando começaram a desenvolver seu projeto de forró na Europa, o contexto era completamente diferente, por isso as necessidades de formação eram outras naquela época. No entanto, acham que hoje a estrutura já estabelecia pede que os novos professores tenham outro tipo de formação.

A gente deveria ter um padrão mínimo de sabedoria. Hoje, eu digo: eu comecei com isso sem saber de nada, mas também eu não tinha intenção de estar onde eu estou. Eu não tinha isso, então por mim, se chegasse o professor em Colônia e me orientasse, ele ia ser o meu professor. E eu me retiraria disso, tanto porque eu não via necessidade, essa necessidade tão grande em eu ser o professor. Hoje eu sinto essa necessidade de dar aula porque eu evoluí tanto, que eu não vejo ninguém, pelo menos ao meu redor, em Colônia que posvisa fazer o mesmo. Eu cresci, o senso crítico, a vontade de querer aprender também, e querer saber mais. (...) o que a gente teme um pouco, é que como a gente não teve, não existiu um padrão. Todos os professores aqui, ninguém precisou estudar, ninguém precisa de certificado pra fazer o que faz. Qualquer pessoa aqui na rua pode abrir uma academia e fazer um forró, e se chamar professor de forró, título de professor. Bem,

primeiramente eu não acho isso mal, se o cara fizer certo, mas existem vários exemplos, que indicam que não é legal, não ‘tá bom do jeito que estão fazendo. (Rudolfo, brasileiro, dá aulas em Colônia)

Qualquer um que faz forró pode virar professor, acaba que desvaloriza nossa profissão. Eu não ‘to achando ruim de começar a fazer, porque eu comecei assim, sem formação porque não tinha, né? Não tinha como me formar, mas desde quando eu decidi assumir essa função de professora eu fui sempre no Brasil, fiz bastante aulas com os professores de lá. Aqui também eu tentei procurar coisas sobre a pedagogia, entendeu? (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

O diferencial de um professor de forró que começou a trabalhar mais recentemente, pode estar na inovação, na formação específica da dança ou até mesmo numa característica menos comum de sua maneira de dançar. A necessidade de começar um trabalho numa cidade onde não existe forró, já não é o objetivo mais comum dos novos professores.

Eu mesmo na época que eu comecei a dar aula tinha um grupo de professores, hoje já existe outros. Eu pego por mim mesmo, fui indo, fui evoluindo e mostrando umas coisas diferentes e então isso é bom porque não atrapalha ninguém, porque tá crescendo, tem espaço pra todo mundo. Eu moro numa cidade com nove milhões de pessoas e pode ter, sei lá, dez, quinze, vinte professores. Quanto mais, melhor. (Anax, brasileiro, dá aulas em Londres)

Por mais que a diversidade de professores possa proporcionar uma variedade de possibilidades aos alunos, existe uma espécie de pacto entre o grupo de professores mais antigos. Eles criaram um circuito de festivais onde cada professor desenvolve o seu projeto na sua cidade e, ao mesmo tempo, contribui para os festivais de outras cidades através da divulgação e do incentivo aos seus alunos. Em troca, são sempre convidados para dar aulas nesses festivais, o que conseqüentemente proporciona uma expansão e reconhecimento do seu trabalho por toda Europa.

Assim, há um círculo de comprometimento que acaba por excluir outros professores que se desenvolvem perifericamente a esse circuito. “Tem muita gente boa que não tá no circuito porque eles também não tiveram nem a sorte de tá. Às vezes, deixou

passar oportunidade” (Cacau, brasileiro, dá aulas em Lille). Tanto os professores pertencentes à esse circuito, quanto os excluídos, possuem consciência dessa segregação.

Na Europa, sempre existiu um grupo de professores, tá ligado? Um grupo de professores que talvez fazia as coisas a mais tempo, não sei. De uma forma ou de outra, se fecharam, montaram uma certa comunidade e paralelo àquilo tem muita gente crescendo, muita gente começando a dar aulas de forró, fazer um trabalho bacana pra caramba. Então eu vejo que tem uma galera, e tem muita gente sub, que fica ali nas beiradas. (Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa)

Poderia ser melhor, mas é uma panela muito grande. O Carlos, por exemplo, faz festivais a mais de 10 anos aqui. Ele me conhece e nunca me convidou pra dar aulas no festival dele. Nesse meio, você não é falado. Você tem que pagar como aluno comum pra participar. Fui me afastando. Já vivi tanto essa cena do forró. A galera gringa ‘tá aprendendo e vai chegar um ponto que eles mesmo vão assumir as aulas deles. Parceria de ajudar um o outro não existe. (...) esse festival que vai ter aí, tem 4 anos já que eu mando e-mail, e eles falam o ano que vem, ano que vem e nunca me chamam. São sempre os mesmos professores. Acho que eu vou por uns vídeos na internet pra ver se eu fico famoso e eles me chamam (risos). (Júnior Raeis, brasileiro, dá aulas em Berlim)

Apesar das diferentes posições ocupadas pelos professores de forró na Europa, eles reconhecem as rápidas mudanças que ocorreram e que ainda estão movimentando a estrutura da comunidade forrozeira. As perspectivas são de grande crescimento, mas que pode acarretar um aparecimento excessivo de professores e consequente desestabilização desse mercado de trabalho.

O movimento não vai ser só brasileiro, vai ser europeu. Quem aprendeu hoje aqui com a gente, daqui a 10 anos, todo mundo que vem de cada festival aí, vai estar espalhando isso na sua cidade. Aquele que chegar fazendo iniciação, vai crescer. Por um lado, é bom. Pro outro, eu não sei onde isso pode se perder, né? Pode causar isso, esse inchaço da música e da dança, essa coisa que vai acabar cansando as pessoas, ou não. Ou vai ser bom porque vai aumentar o número de forrozeiros no mundo né? (...) esse é o momento que ‘tá explodindo o forró na Europa. Imagina daqui a 10 anos como o povo vai pensar, ou 20 anos né? (Cacau, brasileiro, dá aulas em Lille)

8.5 - Preconceitos que giram em torno do forró

A conjuntura crítica do mundo atual frente às relações de desigualdades sociais, favorece algumas discussões importantes que foram apresentadas durante as entrevistas. Uma delas tem a ver com o comportamento machista existente no contexto do forró. Nos relatos femininos aparecem descrições de dificuldades encontradas pelas mulheres que trabalham como professora de forró.

Como mulher no forró, pensei que eu não iria conseguir continuar as minhas aulas, porque pensei que as pessoas iam olhar pra mim e iam ver assim... uma fraqueza, sei lá. Porque os homens ainda têm muito poder no forró, eu acho. E achei que ia ser difícil, porque ninguém ia me dar valor, porque era uma mulher a dar aulas, sempre tudo mais difícil, né? Acabou por ser, sim, um pouquinho mais difícil, mas em Londres eu já tava fazendo meu trabalho. Tipo, já tinha essa dificuldade desde o início, do gênero as pessoas pensarem que... verem o meu flyer e pensarem que eu dava aulas só de *Lady Style*, simplesmente porque era uma professora que estava a promover o seu trabalho. Mas quando vêm, por exemplo, um homem, um professor, homem a fazer publicidade não pensam logo que é um *Men style*, né? Já pensam que é uma aula mista. Mas pronto, comigo não foi esse o caso, eu já lutei muito pra isso, e aqui felizmente em Londres já sou conhecida por dar aulas mistas e com muito sucesso, felizmente! (Camila, portuguesa, dá aulas em Londres)

Nesse depoimento, fica claro que as mulheres possuem alguma dificuldade extra para se desenvolverem no meio do forró, comparadas aos homens, mas ainda assim realizam grandes trabalhos e são amplamente reconhecidas por eles.

A figura 8.3 mostra a proporção de professoras em relação aos professores no grupo entrevistado e representa a preponderância do universo masculino no meio do forró. Tanto no Brasil, quanto na Europa essa relação desproporcional entre os sexos existe. E não é só entre os professores, essa diferença está presente também no meio dos músicos, entre os quais a existência de mulheres é muito menor comparada aos homens. Mas essa desigualdade não se estende ao público consumidor, onde há um equilíbrio de participantes em relação ao gênero, ou às vezes, uma leve tendência a ter mais mulheres que homens nas festas. O que torna a preponderância masculina nas atividades de trabalho com o forró injustificável.

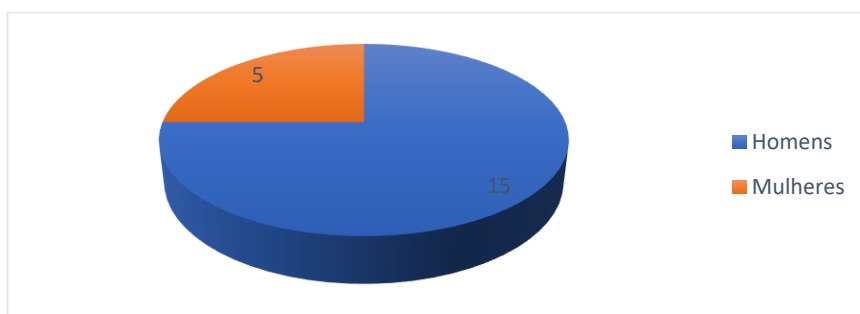


Figura 8.3: Caracterização dos entrevistados por gênero

Fonte: Entrevistas realizadas ao longo do ano 2016

É importante ressaltar que a própria cultura forrozeira possui sua origem num contexto rural nordestino que vê a mulher num estereótipo patriarcal, onde seu papel social limita-se à submissão masculina (Trotta 2014). Inclusive o forró enquanto dança, apresenta essa relação através das próprias regras da dança (condução). O homem, tradicionalmente “conduz” a mulher durante toda dança, e a boa dançarina de forró é aquela que interpreta corretamente a vontade do “cavalheiro” e se permite ser levada por essa condução. Hoje, começam a aparecer movimentos pontuais que questionam essa ideologia e propõem uma reflexão através da prática dançante.

Eu também acabei por desenvolver aqui um trabalho que são aulas invertidas, ou seja, as mulheres podem conduzir, e os homens podem seguir. Teve muita aceitação, mais pelas mulheres, porque elas querem aprender a fazer passos, essas coisas, mais do que os homens. Mas chegamos a ter uns homens que quiseram ir pra ponta do pé e aprender os passos todos, e foi interessante. (Camila, portuguesa, dá aulas em Londres)

Além da questão de gênero, outro desafio enfrentado por alguns professores tem a ver com sua nacionalidade. O forró, por ter sua origem na cultura brasileira, muitas vezes, passa a ideia de que deve ser transmitido exclusivamente por brasileiros. Há uma grande divergência de opiniões sobre isso, mas o fato é que cada vez mais surgem professores de outras nacionalidades para ensinar forró.

Eu pensava também que eu não podia ficar sozinha, porque ainda mais mulher sozinha, francesa, enfim. Eu sentia uma discriminação por ser mulher, por ser francesa. Bastante brasileiros burros, falaram pra mim: “ah, pô, mas você é francesa, não tem nada a ver, só quem sabe dançar são os brasileiros”, esse tipo de coisa. Mas felizmente também eu encontrei outros brasileiros, que pelo contrário, falaram: “Não, é tudo legítimo, você tem que ir lá porque ninguém quer fazer”. Que realmente, como não dava dinheiro, nenhum brasileiro queria fazer isso em Paris. (Marion, francesa, dá aulas em Paris)

No relato anterior, a professora descreve sua dificuldade em ser aceita pela comunidade forrozeira por apresentar duas características discriminatórias: gênero e nacionalidade. Durante a entrevista, essa professora relata que ao se casar com um brasileiro e adquirir seu último nome, muito comum no Brasil, sentiu uma maior aceitação do seu trabalho.

Alguns professores europeus não apresentaram queixas de discriminação, mas ressaltaram a necessidade de receber uma validação, através de um ou mais professores brasileiros referenciado e reconhecido pela comunidade forrozeira, para realizarem seu trabalho.

Eu viajei para Aachen, numa festa de forró e falei com o Júnior: “Júnior, o que você acha do meu forró? É bom ou ruim? Posso ensinar as pessoas ou não posso?” E ele disse: “Ok, você dança bem, você gosta de forró, você tem paixão, acho que você pode, por que não?” Aí eu voltei em fevereiro de 2009 e comecei a dar aula de forró. (Aleksei Articulado, russo, dá aulas em São Petersburgo)

Falei com alguns professores: o Marinho Braz, o Marquinhos, o Evandro Passos, o Enrique Matos, brasileiro, dá aulas em Lisboa foi o meu primeiro professor, né? O Ed, na verdade, brasileiro, não sei se você conheceu. Então, falei com vários professores pra me preparar, pra me ajudar pra eu começar a dar aula, por necessidade. (Francesca, italiana, dá aulas em Roma)

No primeiro caso, o entrevistado cita um dos primeiros professores a idealizar a comunidade forrozeira tal como ela é. Foi o professor que organizou o primeiro festival europeu de forró, portanto, tem o reconhecimento da comunidade e por isso é consultado pelos professores mais novos. No caso a seguir, a entrevistada cita nomes de outros professores brasileiros que também possuem o reconhecimento da comunidade.

Contudo, há brasileiros que reconhecem o crescente envolvimento dos europeus com o forró, além da capacidade organizacional de difundir a cultura forrozeira pela Europa.

Hoje os gringos aprendem com nós, brasileiros, depois treinam, ficam bons e começam a desenvolver a sua cena. (...) a galera é boa. Aqui na Europa o forró 'tá crescendo, mas nós brasileiros só estamos perdendo. Os gringos investem. Eles vão ao Brasil, fazem aulas, os alunos vão ao Brasil. Eles aprendem! Nós brasileiros não temos a parte da organização, eles são estudados. Então a cabeça com a dança, desenvolve muito mais rápido. Nós sabemos a dança, mas eles são mais organizados, investem mais. (Júnior Raeis, brasileiro, dá aulas em Berlim)

A concepção de trabalho dos professores de forró é claramente variável devido à informalidade profissional e aos diferentes percursos de cada indivíduo. A espontaneidade que acompanhou o processo inicial desse trabalho, permitiu um crescimento institucionalmente desregulado, mas instaurou valores e ideais comuns que favorecessem o crescimento da comunidade na Europa.

Os professores, de um modo geral, insistem em afirmar que não tinham pretensão de alcançarem o lugar onde estão atualmente. Não tinham intenção de se tornarem professores de forró, mas que foram “obrigados” a assumirem esse papel por necessidade de expandir o forró. Cada um utilizou intuitivamente das ferramentas que possuía para desenvolver o seu projeto e acabaram por criar um circuito maior que imaginavam.

Financeiramente, as aulas de forró ainda não são suficientemente rentáveis. Há ainda a necessidade de conciliar o trabalho como professor com outros trabalhos, sejam eles relacionados com a dança, com o forró ou completamente dissociado dessa prática. A motivação maior para dar seguimento ao seu projeto tem um cunho ideológico cultural e de realização pessoal associado à sua identidade cultural.

A informalidade do trabalho como professor de forró, a distância do processo de profissionalização institucionalizada e regulamentada, no entanto, as insatisfações e os desejos de organizar esse trabalho, aparecem constantemente nos relatos.

Considerações finais

A globalização cultural possibilitou que o forró, prática de uma cultura popular brasileira, chegasse ao continente europeu e formasse aqui uma comunidade transnacional, baseada na identificação e interesse por essa cultura.

O presente estudo buscou compreender o fenômeno sociocultural que ocasionou o surgimento dessa comunidade na Europa e, principalmente, o processo de construção da identidade do professor de forró e o atual contexto profissional em que seu trabalho se desenvolve.

É importante destacar primeiramente que a comunidade forrozeira que existe na Europa atualmente se desenvolveu, efetivamente, nos últimos dez anos e o seu processo de crescimento continua a acontecer em ritmo acelerado. Iniciou-se através de brasileiros que, por motivos diversos, decidiram viver na Europa e, no movimento de diáspora, procuraram criar um ambiente cultural que permitisse praticar e reviver o forró, o qual estavam habituados no Brasil. Atualmente, a comunidade é formada basicamente pela mistura de brasileiros e europeus que se uniram diante do interesse pelo forró e buscam propagar e consolidar essa cultura por diversas cidades europeias.

Caracterizar esse grupo como comunidade imaginada foi a maneira que encontrei para entender a dinâmica que reúne vários indivíduos através da prática do forró. É imaginada porque originou-se a partir do sentimento de pertencimento cultural, e se mantém pela busca identitária de indivíduos que procuram alcançar a sensação de segurança e conforto num contexto de vulnerabilidade emocional provocado pela modernidade. É um modo de pertença que permite aos participantes, além das várias possibilidades de relações sociais, criar uma identidade cultural que promova o sentimento de prazer e partilha. É imaginada, mas é também constituída de várias comunidades “reais” que se desenvolvem e se organizam, de maneira independente, em suas cidades, criando assim suas características próprias, apesar da influência do movimento globalizado do forró. Essas pequenas comunidades interagem umas com outras, principalmente, nos festivais que ocorrem anualmente em cada cidade e que são organizados, maioritariamente, pelos protagonistas desse estudo, os professores de forró.

Após as análises realizadas, podemos concluir que o crescimento da prática de forró na Europa é de responsabilidade direta dos professores, pois são eles que, normalmente, promovem e divulgam os eventos, ensinam a dança e trazem do Brasil,

bandas e atrações que consideram importantes para o fortalecimento da comunidade. Contudo, o desenvolvimento dessas atividades ainda não alcançou o status de “profissão”, visto que não possui uma organização com regras fixas e definidas que possibilite legitimar o trabalho do professor. Apesar de terem seu trabalho reconhecido pela comunidade, através da própria adesão às aulas e aos eventos propostos, a falta de regulamentação oficial e a precariedade do trabalho fazem com que os professores realizem múltiplas tarefas no meio do forró, ou que exerçam uma profissão em outra área para que consigam se manter financeiramente.

O argumento que justifica a persistência em realizar esse trabalho, mesmo que essa seja uma escolha profissional menos rentável em termos monetários, é o prazer pela prática e o desejo de espalhar os benefícios que sentem para o maior número de pessoas e em todos os lugares do mundo. Essa junção do lazer com o trabalho amplia a possibilidade de inserção num projeto ideológico pessoal, e acaba por trazer vantagens simbólicas que foram descritas pelos entrevistados como: felicidade, satisfação, realização e altruísmo. No entanto, cria também uma dicotomia que ameaça o espaço do lazer, e enfraquece a evolução do trabalho para se tornar uma profissão.

A própria caracterização do forró, como uma experiência essencialmente cultural originada na cultura popular brasileira, flexibiliza as regras que regem a prática e o ensino da dança. Entre os entrevistados, a opinião sobre o processo de profissionalização dos professores de forró depende muito da experiência de vida de cada um: como foi a sua própria trajetória, quais foram suas principais influências, sua formação, etc. Não há um parâmetro oficial que consiga mensurar a qualidade do professor, o sucesso depende da aprovação e do reconhecimento dos outros membros da comunidade.

O fato do forró ser de uma cultura criada fora do contexto de um quadro institucional definido, faz com que a ausência de regulação técnica da prática da dança e a forma de ensino seja construída a partir das experiências que tiveram com forró. Portanto, as influências sociais escolares, familiares, das redes criadas ao longo da vida são de extrema importância no processo de formação.

O número de professores de forró na Europa acompanhou o crescimento da comunidade, mas atualmente existe um contexto distinto daquele que encontraram os professores que iniciaram esse trabalho, por volta de dez anos atrás. O circuito de forró já possui um modelo estabelecido e já existem muitos professores na Europa, por isso esse novo contexto demanda um perfil de professor diferenciado e mais experiente. Nesse

momento a demanda já parte de um grupo de interessados bastante heterogêneo em relação ao nível conhecimento sobre a dança.

Devido à quantidade e diversidade de professores que surgiram nos últimos dez anos, formou-se um circuito principal composto pelos primeiros professores a desenvolverem o projeto forró nas cidades onde residiam, incluindo os festivais anuais. Marginalizados a esse circuito, outros professores desenvolvem seu trabalho com menor visibilidade e oportunidade. Participar do circuito principal é uma maneira informal de legitimar a qualidade do trabalho, embora essa participação aconteça basicamente através das redes de contatos e de interesses.

Outro aspecto que dificulta o trabalho de alguns indivíduos são os preconceitos que giram em torno do forró. Um deles possui um caráter machista e coloca a mulher num lugar desfavorecido em relação aos homens. Isso porque há a ideia de que o forró é conduzido pelo homem, portanto, a mulher só saberia ensinar outras mulheres. Outro preconceito que desqualifica o trabalho do professor é a sua nacionalidade. Neste caso, parte-se do pressuposto que para ser um bom professor é preciso ser brasileiro. Como se o forró fosse algo que estivesse nos genes de quem nasce no Brasil.

Devido ao grande sucesso de algumas mulheres e europeus, que conseguiram vencer esses estereótipos e foram reconhecidos pelo desenvolvimento do seu trabalho, esses preconceitos estão perdendo força e a proporção de mulheres e europeus está crescendo gradativamente entre os professores. Alguns entrevistados acreditam que, no futuro, o forró na Europa será organizado majoritariamente por europeus, ao contrário do que se vê hoje.

Por fim, o trabalho com o forró faz parte de um projeto ideológico e identitário que ultrapassa a sensação de prazer obtido pela prática, e busca ampliar e transmitir a cultura numa espécie de missão cultural. Por outro lado, o desejo pela valorização do seu trabalho cresce à medida em que o tempo e o esforço despendido aumentam e muitas vezes impossibilita a realização de outros trabalhos paralelos.

Penso que esse estudo deixa a porta aberta para outras pesquisas que queiram conhecer outros movimentos culturais, onde a dicotomia entre lazer e trabalho seja uma questão de disputa no processo de profissionalização de práticas culturais. Isso ajudaria a entender outros processos históricos e comparar as possíveis consequências desse fenômeno social.

Referências Bibliográficas

- Anderson, Benedict. 2005. Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo. Tradução de Catarina Mira. Lisboa, Edições 70.
- Appadurai, Arjun. 2004, Dimensões Culturais da Globalização, Lisboa, Editorial Teorema.
- Bauman, Zygmunt. 2003. Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Beck, Ulrich. 1999. O que é Globalização? Equívocos do globalismo: resposta à globalização. Trad. André Carone. São Paulo: Paz e Terra.
- Bourdieu, Pierre. 2006. A ilusão biográfica. In: Amado, Janaína e Ferreira, Marieta de Moraes. Usos & abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV.
- Cascudo, Luís Câmara. 2012. Dicionário do folclore brasileiro. 12. ed. Rio de Janeiro: Global.
- Castells, Manuel. 1999. Sociedade em rede. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Chartier, Roger. 1995. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, vol. 8, n.16.
- Chartier, Roger. 2002. Pierre Bourdieu e a história – debate com José Sérgio Leite Lopes. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro Acedido em abril de 2017. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/bourdieuahist%C3%B3ria.pdf>
- CHIANCA, Luciana de Oliveira. 2006. A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal: Editora da UFRN.
- Costa, Rogério. 2005. Por un nuevo concepto de comunidad: Redes sociales, comunidades personales, inteligencia colectiva. Interface - Comunic., Saúde, Educ., v.9, n.17, p.235-48.
- Da Matta, Roberto.1994. Treze pontos riscados em torno da cultura popular. In: Anuário Antropológico. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro.
- Dicionário de Ciências Sociais. 1986. Rio de Janeiro: FGV.
- Domingues, Petrônio. 2011. Cultura popular: a construção de um conceito na produção historiográfica. In: Revista História (São Paulo). V. 30, n. 2. São Paulo: USP. P. 401-419.
- Dreyfus, Dominique. 1996. Vida do Viajante: A Saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34.
- Dubar, Claude. 1997. A socialização: construção das identidades sociais e profissionais. Portugal: Porto editora.
- Dubar, Claude. 2012. A construção de si pela atividade de trabalho: a socialização profissional. In: Cadernos de Pesquisas, v.42 n.146 p.351-367.

- Featherstone, Mike. 1997. Culturais globais e culturas locais. In: Carlos Fortuna (org.), *Cidade Cultura e Globalização*. Oeiras: Celta, pp. 83-103.
- Fernandes, Adriana. 2004. Forró: música e dança de raiz?. In: V Congresso Latinoamericano IASPM de La Asociación Internacional para El estudio de La Música Popular. Anais e atas. Rio de Janeiro. Acedido em abril de 2017. Disponível em: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/AdrianaFernandes.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/AdrianaFernandes.pdf)
- Ferreira, Vitor Sérgio. 2008. Os ofícios de marcar o corpo: a realização profissional de um projecto identitário, *Sociologia – Problemas e Práticas*, n. 58, pp. 71-108.
- Ferreira, Vitor Sérgio. 2014. Entre as Belas-Artes e as artes de tatuar: novos itinerários de inserção profissional de jovens tatuadores em Portugal. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, n.º 37, Universidade federal Fluminense.
- Freire, Libny Silva. 2012. Forró eletrônico: Uma análise sobre a representação da figura feminina. UFRN (Tese)
- Geertz, Clifford. 2008. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Giddens, Anthony. 2013. *Sociologia*. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gil, Antônio Carlos. 1989. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas.
- Hall, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Laville, Christian and Jean Dionne. 1999. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Belo Horizonte: UFMG.
- Marcelo, Carlos; Rodrigues, Rosualdo. 2012. *O Fole Roncou!: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Ortiz, Renato. 1999. Diversidade cultural e cosmopolitismo. *Lua Nova – Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n° 47, p. 73-89.
- Puhle, Hans-Jürgen. 2002. Cidadania e Estado-nação. In: Viegas, J.M. e Dias, E.C. (Orgs.) *Cidadania, integração, globalização*. Oeiras: Celta, 2000, p. 25-35
- Ramos, Alberto Guerreiro. 1981. *A nova ciência das organizações: uma reconceituação da riqueza das nações*. Rio de Janeiro: FGV.
- Rodrigues, Maria de Lurdes. 2002. *Sociologia das Profissões*, Oeiras: Celta Editora.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos 2012. Amador ou Profissional?... Peças de um puzzle. *Boletim OBS*, 12:2-9.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos 2012. *Sociologia da cultura: perfis de uma carreira*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Severiano, Jairo. 2009 *Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34.

Silva, Alice Pacheco; Barros, Carlyne Reis; Nogueira, Maria Luísa Magalhães; Barros, Vanessa Andrade de. 2007. Conte-me sua história: reflexões sobre o método de História de Vida. Mosaico: estudos em psicologia. V. 1, nº1, p.25-35.

Silva, André Luiz. A descaracterização do forró influenciada pela indústria cultural através das bandas de forró. Revista Eletrônica Temática. Ano VI, n. 10 – Outubro/2010. Acedido em abril de 2017. Disponível em: http://www.insite.pro.br/2010/outubro/forro_industriacultural_bandas.pdf

Silva, Expedito Leandro. 2003. Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume; FAPESP.

Simões, José Aberto. 2002. Globalização e diferenciação cultural: hegemonia e hibridismo na construção das (sub)culturas juvenis. Fórum Sociológico, nº 7/8 (2ª série), pp.13-47

Wacquant, Loïc. 2005. Mapear o campo artístico. In: Sociologia, Problemas e Práticas, Nº 48, Lisboa: CIES-ISCTE. P. 117-123.

Wikipédia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Forró#Referências> Acedido em abril de 2017.

Woleck, Aimoré. 2002. O trabalho, a ocupação e o emprego: uma perspectiva histórica. Instituto Catarinense de Pós-Graduação, n. 1, p. 1-15. Acedido em abril de 2017. Disponível em <http://www.posuniasselvi.com.br/artigos/rev01-05.pdf>

Anexo I

Guião de entrevista

Dados do entrevistado

Nome:

Idade:

Sexo:

Escolaridade:

Nacionalidade:

Residência atual: *cidade e tempo*

1 - Começar a entrevista explicando um pouco sobre a pesquisa.

Aspectos profissionais

“Conte-me sobre sua trajetória de vida (história de vida) que o levou a ser professor de forró”.

Como e porque se tornou professor de dança (Influências sociais, culturais e econômicas)?

Há quanto tempo você dá aulas de forró?

Você tem outras atividades econômicas ou sua renda vem toda do forró?

Qual é sua formação como professor de dança (forró)? (Cursos, graduação, estudos formalizados, estudos informais, aulas)?

Quais as nacionalidades dos seus alunos?

Qual seu principal objetivo como professor (meio de subsistência possível, trabalhar com prazer fazendo o que gosta, divulgar uma cultura ou ideologia, outros)?

Com você vê o processo de profissionalização dos professores forró?

Há quanto tempo você promove festivais de Forró?

Por que começou a fazer esse tipo de evento?

Qual é o perfil do público que frequenta o seu festival?

Aspectos Culturais

O que costuma fazer nos momentos de lazer?

Quais estilos musicais você gosta?

Costuma fazer viagens internacionais? Qual é o seu critério de escolha?

(Se Brasileiro) Por que decidiu viver na Europa?

(Se não brasileiro) Costuma ir ao Brasil? Com que frequência? Em quais cidades?

Identidade

Você se considera forrozeiro? Por quê?

Você acha que existe uma comunidade forrozeira na Europa?

(Se sim) Como você a descreveria (Como é essa comunidade)?

(Se não) O que seria uma comunidade forrozeira pra você? Ela existe no Brasil?

(Se sim) Acha que existe diferença entre a comunidade forrozeira no Brasil e a comunidade forrozeira na Europa? Quais?

O que é ser professor de forró?

Quem mais você acha que eu deveria entrevistar? Por que?

Há mais alguma informação sobre seu trabalho como professor de forró que considera importante me contar?