NOS LIMIARES DAS TRADIÇÕES DO CIRCUITO CARIOCA DE RUA DE FORRÓ PÉ-DE-SERRA[1]

ON THE THRESHOLD OF TRADITIONS IN THE RIO DE JANEIRO STREET FORRÓ PÉ-DE-SERRA CIRCUIT

Micael Herschmann;[2]
Cíntia Sanmartin Fernandes[3]

RESUMO
Seguindo os rastros dos atores do forró pé-de-serra de rua carioca ao longo de 2024 e 2025, analisou-se os resultados parciais provenientes do trabalho empírico realizado junto a este circuito musical e que envolveu a realização de observações de campo, entrevistas, conversas informais e acompanhamento das postagens e matérias divulgadas nos meios de comunicação tradicionais e redes sociais. Na nossa abordagem corpográfica e cartográfica buscou repensar a relevância das atividades musicais realizadas presencialmente, especialmente em espaços públicos por artistas e coletivos – em territorialidades sônico-musicais que gravitam em torno de shows e bailes realizados regularmente –, os quais promovem processos de ressignificação urbana relevantes no cotidiano. Em suma, procuramos avaliar de que maneira essas iniciativas marcadas também pela centralidade das performances de dança vêm colaborando para transformar essas localidades em ambientes mais plurais e socialmente inclusivos.

Palavras-chave*: Comunicação; Cultura Urbana; Música; Tradição.*

ABSTRACT
Following the trails of the actors of Rio de Janeiro's street forró pé-de-serra throughout 2024 and 2025, we analyzed the partial results from empirical work carried out within this musical circuit. This involved field observations, interviews, informal conversations, and monitoring of posts and articles published in traditional media and social networks. Our corpographic and cartographic approach sought to rethink the relevance of musical activities performed in person, especially in public spaces by artists and collectives – in sonic-musical territorialities that gravitate around regularly held shows and dances – which promote relevant processes of urban re-signification in everyday life. In short, we sought to evaluate how these initiatives, also marked by the centrality of dance performances, have been contributing to transforming these locations into more plural and socially inclusive environments.

Keywords: *Communication; Urban Culture; Music; Tradition.*

1. Introdução

Buscou-se aqui analisar as práticas musicais e sonoras que se espraiam como uma força movente transformadora do cotidiano das cidades tem sido o *leitmotiv* de nossas pesquisas nos últimos anos. Seguindo os rastros e as performances de diversos atores na cidade do Rio de Janeiro identificamos a experiência sonoro musical do forró que segue

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música no 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

[2] Professor Titular do PPGCOM da UFRJ e coordenador do grupo de pesquisa NEPCOM. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8859-0671. E-mail: micael.herschmann@eco.ufrj.br

[3] Professora do PPGCOM da UERJ e coordenadora do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7501-6387. E-mail: cintiasan90@gmail.com.

ocupando as ruas da cidade ao longo do ano. O que se revelou ao longo das interações com os atores envolvidos nessa prática musical e de dança foi que a escuta e performance desse gênero se instaurou não só como experiência de socialidade significativa no cotidiano da cidade, mas também como um modo de comunicação, um élan sócio-comunicacional que se dá a ver pelas constituições recorrentes de "territorialidades sônico-musicais" (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014) potentes.

Assim, o objetivo deste artigo é repensar as consequências da construção dessas "multiterritorialidades" (HAESBAERT, 2010) que gravitam em torno da "cena" (STRAW, 1991) ou "circuito" (HERSCHMANN, 2013)[4] de rua de forró pé-de-serra carioca e que tem como importantes referências os seguintes microeventos semanais: Forró de Rabeca, Forró na Praça e Forró da Ouvidor. Ainda que seja possível identificar outras rodas e bailes de rua relevantes e similares na cidade do Rio de Janeiro, esta pesquisa realizada em 2024 e 2025[5] se concentrou nestes três eventos, tendo em vista a sua regularidade, por fazer emergir certas polêmicas relevantes envolvendo os atores nesse "universo musical de raiz"[6], bem como por esses ocuparem áreas centrais e/ou estratégicas de circulação desta urbe.

[4] Vale ressaltar que na análise deste estudo adota-se neste artigo o conceito de *circuito* ainda que se possa considerar o forró pé-de-serra no Rio como constituindo também de certa forma uma *cena* (STRAW,1991; SÁ e JANOTTI JR., 2013). Ao empregar-se largamente o conceito de *circuito* busca-se sublinhar os níveis de institucionalidade e de enraizamento dessas iniciativas nas localidades: não só a persistência dos atores na realização dos eventos (aspecto que sugere uma regularidade e a possível construção de tradições e imaginários locais), mas ao mesmo tempo, sem perder de vista a precariedade e informalidade (se tomamos como contraponto a percepção de que, geralmente, existem também cadeias produtivas estabelecidas nos territórios) que caracterizam esse tipo de atividades (HERSCHMANN, 2013).

[5] Além de uma revisão da bibliografia especializada, durante este período foram realizadas não só observações de campo sistemáticas nos três eventos mencionados, mas também quinze entrevistas semiestruturadas com músicos, professores de dança, frequentadores dos bailes, produtores culturais e lideranças do circuito de rua de forró pé-de-serra carioca.

[6] Sobre as dinâmicas empreendidas pelos atores nos circuitos musicais de raiz, Pereira afirma que, de modo geral, eles procuram estabelecer um forte vínculo com o passado, que estaria alicerçado em um conjunto de bases musicais, tratamentos estéticos e afetividades construídas. Para os atores associados a um universo musical de raiz é fundamental o estabelecimento a filiação a certa tradição, seria crucial para a construção da ideia de autenticidade e legitimidade neste tipo de universo cultural. Entretanto, o autor salienta que, apesar do conservadorismo que caracteriza essas ambiências musicais, as hibridações e atualizações culturais frequentemente ocorrem, ainda que gerando tensão e negociações entre os atores (Pereira, 2003).



Legenda: Forró das Ouvidor (na esquina com a Rua do Mercado, no Centro)
Acervo dos autores

É importante destacar sublinhar que o intento aqui não é exatamente (re)construir a trajetória do forró[7], pois há uma farta literatura especializada que nas últimas décadas tem se dedicado a fazer isso, enfatizando aspectos sociais, históricos, mercadológicos e musicais (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2003; ALFONSI, 2007; DA SILVA, 2022, DE OLIVEIRA SANTOS, 2012; FEITOSA, 2008; SANTANA e DIAS, 2021; SILVA, 2003; TROTTA, 2014; TROTTA e MONTEIRO, 2008).

Vale ressaltar também que a escolha em pesquisar esse circuito musical, considerado de "raiz" (PEREIRA, 2003; CANCLINI, 2006), de rua originou-se em nossas práticas de derivas pelas ruas do Rio de Janeiro. Esse método corpográfico[8] e cartográfico – que vem

[7] Entre as diversas explicações para o surgimento da nomenclatura forró, encontra-se a interpretação do folclorista Câmara Cascudo (1972), que considera o termo uma abreviação da palavra de origem banto forrobodó, que durante o século XIX era usada como sinônimo de festa, baile, bagunça, eventos frequentados por pessoas consideradas sem boa educação. Tal compreensão é também ratificada por Alves (2007), ao afirmar que após a Proclamação da República no país começa a aparecer nos dicionários a nomenclatura forrobodó ou forró com o significado de "baile da ralé". Esses estudos trazem um indicativo da origem do termo forró como um ambiente festivo, frequentado por pessoas de segmentos menos favorecidos, vítimas de preconceitos sociais, onde se tocavam diversos ritmos nordestinos. Nessa mesma perspectiva, Silva (2005) apresenta o forró em seu significado pioneiro, como festas dançantes ligadas aos segmentos populares, sobretudo enquanto práticas de lazer após intensas jornadas de trabalho. Portanto, sublinha-se aqui que o uso do termo forró servia em um primeiro momento para designar um tipo de festa, e não estava diretamente associado a um gênero musical ou a um estilo de dança específico, como posteriormente, após ser "reinventada a sua tradição" (HOBSBAWN e RANGER, 1984) passou assim a ser caracterizado (e associado as obras de artistas canônicos, tais como Luiz Gonzaga, Dominguinhos e Jackson do Pandeiro, entre outros).

[8] As corpografias (e as derivas) urbanas aqui propostas reforçam metodologicamente o lugar central do corpo no processo de grafia da urbe, por onde se pode investigar o decisivo papel das políticas do corpo em realizar a

sendo adotado há mais de uma década em nossas pesquisas – nos conduziu ao Forró pé-de-serra de Rua Carioca, como parte das manifestações das "cidades musicais (in)visíveis" (HERSCHMANN *et al.,* 2024). Assim, com base em pesquisa de campo corpográfica (JACQUES, 2012), acompanhamos os rastros dos atores humanos e não humanos em suas associações, adotando os protocolos de pesquisa sugeridos pela Teoria Ator-Rede (LATOUR, 2012), empregada aqui como principal referência teórico-metodológica. Ao longo da pesquisa de campo do Forró de Rua Carioca (realizada em 2024 e 2025), observamos que essa experiência musical e de dança enraíza-se dinamicamente em processos complexos de "hibridação" [9] redesenhando "ambiências" (FERNANDES *et al.,* 2025) ao interagir sensivelmente com a arquitetura e o cotidiano do espaço praticado. Em geral, nessas festas os grupos (muitas vezes tocando em trios) utilizam instrumentos tradicionais, tais como zabumba, sanfona e triângulo (SILVA, 2003) dando característica tímbrica singular a esse gênero musical (que incorpora com frequência o Xote, Baião e Xaxado). Já na dança, a qual ocupa um papel muito importante neste circuito, é comum vermos um conjunto de passos que podem ir do básico (com variações simples) até o estilo "universitário"[10] com muitas torções, rodopios e variações que lembram muitos estilos de danças de salão latinas, onde os frequentadores performam recorrentemente um repertório de músicas que foram canonizadas neste universo cultural: não só de autoria de artistas consagrados como, por exemplo, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Dominguinhos, Elba Ramalho, Sivuca e Alceu Valença, mas também por grupos que fizeram grande sucesso no mercado nos anos de 1990 e início de 2000, tais como Forroçacana, Falamansa e Circuladô de Fulô. Ainda que tenha

leitura crítica da cidade. Sublinhamos o fato de que o corpo-pesquisador não é um corpo qualquer: é um corpo marcado por um saber-poder localizado e encarnado. Nessas condições, buscamos interagir com os diversos grupos que interatuam nas cidades, tendo sempre presente o risco da colonialidade na construção do saber-pesquisa. Sem perder essa condição, compreendemos que o ato de corpografar os espaços da cidade carregam em si um movimento duplo: por um lado, a prática de seguir os rastros pela urbe torna possível desenhar uma complexa cartografia sensível dos corpos; e, por outro, a prática de vagar, errar, derivar ou flanar é em si um meio de corpografia do espaço. Desse modo, lançamo-nos na experiência da cidade a fim de encontrar e compreender os significados das práticas e lugares a partir do ato de caminhar em deriva como potente prática reflexivo-metodológica, o qual insere o corpo-pesquisador/a nas interações com a cidade (JACQUES, 2012; CARERI, 2013).

[9] Ao analisar a história do forró pé-de-serra – no que concerne tanto à música quanto à dança – Alfonsi sugere que é possível associar a sua pluralidade de estilos há processos complexos de "hibridação" (CANCLINI, 2006) que foram renegociados pelos atores ao longo do século XX, para muito além de um imaginário rural estereotipado em geral associado ao gênero. De certa maneira constrói-se um gênero forró pé-de-serra que articula o estilo do forró universitário (entronizado no Sudeste) com o forró mais tradicional, sendo este último curiosamente relacionado não só ao Nordeste, mas também as danças das festas do vilarejo de Itaúnas, localizada no norte do Espírito Santo (ALFONSI, 2007).

[10] Sobre o sucesso do forró universitário, especialmente no Sudeste nos anos de 1990 e 2000 ver SILVA, 2003.

experimentado eventuais períodos de expansão no mercado nacional, o chamado "Forró pé-de-serra"[11] – diferentemente do Forró Eletrônico e da Pisadinha (DE OLIVEIRA SANTOS, 2012; FEITOSA, 2008; SANTANA e DIAS, 2021; TROTTA, 2014) – tem permanecido como um nicho resiliente que se localiza "nas bordas ou fora do mainstream musical" (HERSCHMANN, 2011). A chegada deste gênero no Sudeste (e no Rio de Janeiro[12]) evidentemente está ligada ao contexto histórico dos processos migratórios do Nordeste que ocorreram especialmente no século passado (DA SILVA, 2022). Nesse sentido, Tinhorão sublinha que os bailes de forró começaram a obter alguma visibilidade na segunda metade do século XX nos centros urbanos, como espaços que envolvem a música e a dança, isto é, como uma alternativa de lazer, especialmente para os segmentos menos favorecidos da população:

> (...) durante a segunda metade da década de 1950, quando a migração de nordestinos para o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília tinha chegado ao seu auge, na esteira da eufórica construção da nova capital e da corrida imobiliária paralela à explosão industrial na região centro-sul, os forrós constituíram um curioso exemplo de acomodação de interesses e expectativas culturais no âmbito das camadas mais humildes daquelas cidades (TINHORÃO, 2005, p. 199).

[11] As nomenclaturas *pé-de-serra*, *roots* ou *tradicional* ganharam visibilidade especialmente a partir dos anos de 1990 com o surgimento de outros estilos que passaram a fazer enorme sucesso no mercado musical nacional. De certa maneira, a partir daí passa a predominar no debate uma taxonomia que opera a partir da oposição entre o *eletrônico* e o *tradicional*. De Oliveira Santos coloca em xeque este tipo de simplificação gerada por um conjunto de interpretações que deixam de fora a complexidade e as várias tendências de incorporação de elementos musicais (tradicionalmente identificados com o Brega, Guitarrada, Sertanejo, Samba, Rock, Pop, etc.) que foram se sucedendo recorrentemente ao longo das décadas no universo rico do forró. Segundo este autor, os atores engajados transformaram essas duas categorias antagônicas em correntes discursivas que provocaram uma crescente bipolarização do debate no campo musical. Em um dos pólos está o "forró eletrônico", cujos empreendedores postulam ser uma música "moderna, atual, jovem"; no outro pólo, encontra-se o "forró tradicional", referenciado, sobretudo, na obra de Luiz Gonzaga associado a um Nordeste "tradicional" (ligado ao passado, não-moderno), defendido como o "autêntico forró": "(...) tal oposição discursiva – ancorada em diferentes práticas e identificações – vem envolvendo artistas, músicos, simpatizantes, públicos, jornalistas e outros intelectuais que acabaram por assumir posições nessas trincheiras" (DE OLIVEIRA SANTOS, 2012, p. 676) que colocam em tensionamento narrativas progressistas e conservadoras, as quais (re)negociam de maneira mais ou menos velada as representações repletas de hibridações e atualizações, ou seja, que reinventam – com mais ou menos êxito – as "tradições" (CANCLINI, 2006; HOBSBAWN e RANGER, 1984).

[12] Segundo os atores o circuito paulista de forró e bem mais robusto que aquele que existe no Rio de Janeiro. Enquanto em São Paulo há uma programação expressiva e regular dedicada exclusivamente ao forró pé-de-serra (com casas noturnas de grande êxito de mercado como, por exemplo, aquelas realizadas no Canto da Ema e o Remelexo Brasil. No Rio de Janeiro constata-se que há apenas o Centro de Tradições Nordestinas e alguma programação eventual no Clube Democráticos, no espaço alternativo do Forró da Glória e no Glorioso Cultural. Sobre esta última casa de espetáculos, Miriam Barbosa, dona deste espaço tece alguns comentários relevantes: "(...) acho que ainda existe uma lacuna a ser preenchida em relação ao forró na cidade. No Glorioso Cultural temos feito já alguns anos vários bailes de forró com regularidade. Temos construído uma parceria bacana com os artistas e os eventos têm atraído um público mais velho que já gostava de forró e, ao mesmo tempo, um público mais jovem interessado em conhecer e se envolver mais (entrevista concedida por Miriam Barbosa, proprietária da casa de espetáculo Glorioso Cultural, realizada no dia 18 de março de 2025).

No nosso entendimento, mais do que propriamente um gênero musical ou simplesmente um tipo de festa popular, o forró carioca configura-se como um complexo campo de articulações, tensões e dissensos (RANCIÈRE, 1996), reverberando alguns dos dilemas desta metrópole contemporânea.

Nesse sentido, apresentamos ao longo desse trabalho os resultados parciais alicerçados no trabalho empírico empreendido e que envolveu a realização de trabalho de campo, entrevistas, conversas informais e acompanhamento das postagens e matérias divulgadas nos meios de comunicação tradicionais e redes sociais. Salientamos que a pesquisa apresentada ao longo deste artigo faz parte de uma investigação mais ampla e em curso a qual está vinculada aos PPGCOM da UFRJ e da UERJ. Em linhas gerais, nesta investigação de perfil cartográfico vem se buscando avaliar a importância das atividades musicais realizadas ao vivo, especialmente nos espaços públicos, por artistas e coletivos (realizados na forma de concertos, festas e rodas os quais ressignificam os espaços desta urbe), isto é, procuramos avaliar sua capacidade em contribuir para a conversão destes territórios em espaços mais democráticos (com melhores níveis de inclusão, pluralidade e participação social).

Temos buscado avaliar de que maneiras os repertórios musicais tocados especialmente no período do happy hour podem transcender a sua função inicial de conformação de uma "música ambiente" (BILLET, 2024; STRAW, 2018) e se tornar um meio através dos quais os atores não só vêm concretizando experiências urbanas potentes, mas também vêm viabilizando, ainda que de maneira precária, o seu “direito à cidade” (LEFEBVRE, 2015). Pesquisas anteriores e em curso demonstram como essas “ambiências” (FERNANDES *et al.,* 2025) – pela recorrência da sua presença, intensidade dos afetos, enorme mobilização, pluralidade e pela sua multiplicação em diversas áreas – têm produzido efeitos significativos em diversas partes da cidade do Rio de Janeiro. Desse modo, no que se refere a este estudo – acompanhando o circuito de forró carioca, especialmente nas iniciativas que ocupam as ruas do Flamengo, Glória e Centro desta metrópole, conceber uma “cartografia das controvérsias” sintonizada com a Teoria Ator Rede (LATOUR, 2012): tem se procurado analisar a relevância das “territorialidades sônico−musicais” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014 e 2023) e das “heterotopias” (HARVEY, 2004; FOUCAULT, 2013) erigidas pelos frequentadores nesses eventos, as quais de certa forma vêm possibilitando ressignificar este gênero musical (inicialmente identificado com as tradições do Nordeste do país) no imaginário e cotidiano dessa urbe, especialmente nas três décadas. Ao se cartografar as

performances corporais e musicais, bem como as fabulações dos atores envolvidos – valorizando especialmente as suas "táticas e astúcias" (DE CERTEAU, 1994) cotidianas – constatamos que os mesmos vêm permitindo construir uma renovada ecossistema musical local, mais comprometido com a agenda política atual de minorias precarizadas da cidade, colocando em pauta violências estruturais bastante presentes e relacionadas às contestações de gênero, raça, pluralismo cultural e sexual e, de forma geral, aos debates sobre os direitos de acesso à vida cultural da urbe.

2. Cartografando algumas das controvérsias deste circuito local

Ao seguir os atores (LATOUR, 2012) percebemos um conjunto de controvérsias relevantes nesse circuito musical de rua e de raiz da cidade. Esse contexto nos conduz a afirmar que este universo musical oscilaria entre um compromisso com a tradição e a necessidade de promover algumas mudanças, o que tem conduzido a processos complexos de hibridações culturais[13], os quais atualizariam o forró no tempo presente e na cultura local. Evidentemente, algumas destas controvérsias são mais visíveis do que outras e analisaremos algumas dessas a seguir a partir de depoimentos reunidos junto aos atores locais e que sugerem: a) tensões envolvendo os músicos e a centralidade da dança; b) práticas recorrentes de machismo e homofobia praticado por parte de setores conservadores do público; e, ao mesmo tempo, a emergência de um público que demanda a defesa de uma agenda LGBTQIA+; c) demandas de artistas mulheres (não só brancas, mas também negras, nordestinas, mais idosas, não binárias, etc.) que almejam mais visibilidade e espaço no mercado da música; d) dificuldades em promover uma renovação dos públicos, especialmente de perfil mais jovem; e) desafios dos novos grupos musicais em conseguir emplacar um trabalho mais autoral no mercado dos bailes de música ao vivo; f) e, finalmente, dificuldades em superar a sazonalidade do forró ou de promover a ampliação do mercado dedicado a este gênero musical; entre outras questões relevantes e de grande mobilização entre os atores. Nossa hipótese é que os atores vinculados ao universo do forró vivem certo impasse: oscilando entre a percepção da necessidade de agenciar mais hibridações e o medo de perder a sustentabilidade, ainda que precária, já conquistada.

[13] Canclini propõe o conceito de hibridação como um posicionamento metodológico que permitiria "(...) considerar as intersecções entre culturas e estabelecer como propósito do trabalho das ciências sociais situar-se entre as culturas, nos lugares de cruzamentos, fusões, conflitos e contradições" (CANCLINI, 2006, p. 8).

Assim, a dicotomia entre tradição e inovação é uma das mais salientes na circuito do forró carioca, vivida frequentemente nas performances de dança, a qual ocupa uma centralidade neste universo musical. Por exemplo, Ian Pacheco ao propor uma metodologia alternativa para as suas oficinas, desafia as normas estabelecidas, introduzindo movimentos inovadores e indivíduos do mesmo sexo bailando juntos e vendados. Suas propostas de aula de dança têm gerado alguns atritos e nas redes sociais são frequentes as duras críticas por parte dos setores mais conservadores desse circuito. Pacheco é criticado por suposto "elitismo" e, mais drasticamente, por promover o “fim do forró e da cultura nordestina":

> O pessoal me acusa de várias coisas, inclusive de elitismo (...). É estranho, pois com frequência dou aula de graça, cobro pouco e até ofereço bolsas para os meus alunos (...). As pessoas precisam entender que aprender a dançar não é só aprender um conjunto de passos pré-definidos. Isso vale não só para a dança do forró. Acho esquisito dizerem que não ensino forró, me causa estranheza questionarem a minha metodologia de ensino (...). O forró contemporâneo que proponho tem como princípio fundamental a pauta a diversidade de gênero e a desconstrução do machismo (...).[14]

a) Conservadorismo e machismo ainda muito presentes

Sobre as dificuldades no enfrentamento não só do machismo e da homofobia no mundo da dança de forró (demandas de um público mais antenado com a agenda LGBTQIA+): a despeito da resistência dos setores mais conservadores, professores de oficinas dança, produtores culturais e artistas reconhecem que algumas mudanças significativas de postura dos atores já estão em curso em muitos bailes da cidade. Segundo muitos deles, o objetivo é a construção de um ambiente de inclusão social, isto é, a construção de uma atmosfera mais acolhedora também para as minorias. Os depoimentos a seguir dão pistas a respeito desse processo de abertura e transformação. Marie Nogueira, coorganizadora da Oficina Forró de Rua (com Rafinha Conceição), sublinha que:

> (...) evidentemente, os valores da sociedade vêm mudando e afetando o mundo da música e dança. É preciso acompanhar de alguma forma este processo. As novas gerações estão constatando que a lógica dama e cavalheiro não dá mais conta da riqueza que você poderia ter dentro de uma dinâmica de dança a dois. Claro que na sociedade atual ainda tem muitas questões machistas e homofóbicas, e, portanto, na dança a dois e no mundo

[14] Conferir os debates nas postagens disponíveis no seguinte Instagram: <https://www.instagram.com/auladoian>, Acesso: 06 de jun. de 2025.

> do forró também não é diferente. Até mesmo muitas letras de música que a gente escuta nas aulas reforçam isso e vem sendo questionadas pelos alunos. Algumas músicas mesmo sendo machistas permanecem por uma questão histórica do forró e, outras, estão sendo substituídas no repertório por se chocarem demais com os valores e as demandas da sociedade atual. No repertório das nossas playlists tocamos músicas mais antigas mesclada com trabalhos de grupos musicais mais atuais (...). É preciso destacar que temos momentos nas oficinas em que dançamos a dois, independente do gênero. Procuramos nas nossas aulas também gerar um ambiente de acolhimento para as minorias sexuais, onde todos se sintam confortáveis.[15]

Vale destacar que a questão da violência patriarcal não é só questionada no âmbito da dança. O sexismo e o machismo mais ou menos velado das letras das músicas de forró também preocupa muito às mulheres envolvidas nesse circuito. Como sugere Marcela Coelho, sanfoneira do grupo Forró Mulher:

> (..) de modo geral, a violência de gênero explicita ou velada aparece com frequência nas letras e a gente tem crescentemente debatido essas questões. Tem músicas que dizem explicitamente "agarrei ela pela mão e fiz com que ela me beijasse". Acho que tanto para os compositores quanto para o público, durante muito tempo, as pessoas não paravam para refletir no que estava sendo tocado nos bailes. Hoje o contexto é outro e as questões de gênero estão na pauta do dia. Portanto, se ofendeu a uma, ofendeu a todas as mulheres. Assim, o fato é que não dá mais para cantar diversas músicas. Algumas a gente inclusive troca trechos da letra e, há outras, que nós tiramos mesmo do repertório. Portanto, as músicas de maior violência na letra já estão sendo excluídas de muitas festas, bailes e festivais de forró.[16]

Além disso, o pouco espaço destinado no mercado as artistas mulheres também é cada vez mais questionado: inclusive vem emergindo uma preocupação interseccional que envolve questões raciais, sexuais, regionais e até etaristas. A musicista Marcela Coelho afirma que:

> (...) ainda é muito difícil lidar com o machismo e isso se expressa especialmente no âmbito profissional. É um espaço que a gente precisa reinventar diariamente, reivindicando mais espaço para as mulheres. Se você olhar os festivais, por exemplo, examinando várias lineups vai constatar que tem no máximo uma banda de mulheres e mesmo assim é só para dar uma satisfação, para não dizer que não abriu espaço (...). O cenário ainda é muito preocupante, tendo em vista que há cada vez mais artistas mulheres lutando por espaço no mercado musical (...). Há vários grupos protagonizados por mulheres que vem surgindo na cidade do Rio de Janeiro.

[15] Entrevista concedida por Marie Nogueira, organizadora da Oficina Forró de Rua, realizada em 29 de março de 2025.
[16] Entrevista concedida por Marcela Coelho, sanfoneira do grupo Forró Mulher, realizada em 10 de junho de 2025.

> Tem o Tocaia e Luz de Candeeiro, que é só de música instrumental. Tem aparecido muitos novos grupos de qualidade: tem Flor de Manacá, Flor de Caroá e Forró das Maravilhas (...). Participo inclusive de grupos de forró voltados especificamente para um público LGBTQIA+. Nós costumamos perceber que o público evidentemente se sente mais tranquilos nesse tipo de eventos para se socializar. No ambiente tradicional de forró, por exemplo, quando há a presença de casais não binários, e trans às vezes ocorrem situações complicadas, porque muita gente simplesmente não aceita a presença deles ali (...). Percebo que na nossa rede há uma preocupação muito presente em promover a inclusão, ou seja, há um desejo grande de que mais e mais mulheres estejam presentes aproveitando aquele espaço. (...) temos nos empenhado em poder contar não só com mais instrumentistas não só de variadas idades, mas também com mais artistas pretas e de outros estados, especialmente da região Nordeste. Isso gera um ambiente de intercâmbio que é muito relevante. (...).[17]

b) Centralidade das performances de dança

Como já mencionamos anteriormente, nesse conjunto de controvérsias, um dos traços distintivos do circuito de forró, inclusive a carioca, é a primazia das performances de dança nos eventos. Em seus depoimentos, os atores sublinham que a dança é a razão do sucesso e existência do forró: não só destacam esta centralidade, mas sublinham que a experiência táctil de dançar junto traz também inúmeros desafios do ponto de vista do respeito ao corpo do outro (em geral, muito próximo) e, assim, a necessidade de combater as práticas de assédio frequentes nos eventos sônico-musicais desse circuito de rua. Destacamos, dentre diferentes movimentos relevantes e de grande mobilização social, o Forró sem Assédio,[18] o qual é mencionado por Marcela Coelho:

> (...) há muita proximidade na dança de forró e, portanto, é necessário que as pessoas que estão dançando entendam que aquilo é apenas uma dança. É preciso que haja uma compreensão de que a princípio não existe um sim para mais nada além do que uma dança. Há um movimento muito importante no Rio de Janeiro chamado Forró Sem Assédio, que trata justamente desses temas, há muito debate sobre isso nas redes sociais. Os produtores dos eventos e músicos estão também muito mobilizados em contribuir com a ampliação da conscientização do público.[19]

Igor Conde, coordenador do coletivo e bloco Caramuela, reitera essa dinâmica indicando que:

[17] *Idem*.
[18] Para mais detalhes ver o site no seguinte link: <https://www.instagram.com/forrosemassedio>, acesso: 10 out. de 2025.
[19] *Idem*.

> No circuito de forró de perfil mais alternativo, da qual participo, muitas pessoas têm uma ideologia mais progressista, e, ao mesmo tempo, há um intenso debate entre fãs dos frequentadores. Hoje em dia se tolera muito menos o assédio na dança que infelizmente ocorria, quase sempre, nos bailes. Atualmente há movimentos e denúncias, pois está ficando cada vez mais claro que muita gente que vai aos eventos está ali apenas com o objetivo de dançar e, não necessariamente para se agarrar e paquerar (...). Mesmo o forró dos anos de 1990 e 2000 estourou em uma sociedade em que o machismo e a misoginia eram mais tolerados (...) lamentavelmente tinha muita homofobia. Hoje em dia já tem uma parcela significativa dos frequentadores e produtores culturais que bate de frente (...,). Entretanto, naquela época, dois homens dançando era um motivo de chacota ou passível de agressão. Ainda hoje temos redutos mais conservadores com os bailes do Democráticos ou da feira de São Cristóvão onde casais não binários podem ainda sofrer algum tipo de violência nesses locais. Nas iniciativas que a nossa rede organiza, avisamos ao público que não toleramos assédio ou homofobia. Na divulgação avisamos inclusive aos produtores e influencers que nesses eventos o público LGBTQIA+ é muito bem-vindo e que somos partidários da diversidade e da inclusão social.[20]

Assim, a relevância das aulas de dança academias especializadas e em diversos lugares da cidade e cursos relâmpagos oferecidos no início de diversos bailes de forró, evidenciam a importância da experiência de dançar para a plena imersão no mundo do forró. Aliás, os músicos desse circuito de rua do forró enfrentam o paradoxo de serem fundamentais para a experiência, mas frequentemente são vistos pelos frequentadores como meros tocadores de instrumentos dos bailes ou (re)produtores de "música ambiente" (BILLET, 2024). Para garantir a sustentabilidade, eles acabam aceitando desempenhar esse papel, embora se sintam um pouco desconfortáveis com essa condição. Aliás, a respeito dessa questão, João Márcio, organizador dos bailes do Forró da Praça e do Forró da Ouvidor, sustenta que:

> (...) claro que os artistas são vaidosos e reconhecimento e aplausos são importantes. Entretanto, os músicos nos bailes estão ali para atender ao público e não propriamente a sua própria arte. Sabemos que o público quer dançar um repertório com os hits de forró pé-de-serra. Claro, que apresentamos eventualmente algum trabalho autoral e o público interage muito bem (...). Evidentemente, que isso também não impede que os artistas coloquem ali a sua criatividade nos arranjos e nas interpretações. Mas a gente está ali para o baile, então, sem um público significativo dançando nada daquilo existe (...). Portanto, não há propriamente qualquer ciumeira por parte dos músicos, pois é tudo maravilhoso quando se constrói esta

[20] Entrevista concedida por Igor Conde, coordenador do coletivo e bloco Caramuela, realizada em 05 de março de 2025.

> harmonia dos grupos musicais com o público dançante que comparece aos eventos. O músico do Forró Pé-de-Serra está plenamente consciente de que ali ele atua como um músico de baile. Só existe aquele baile com as pessoas dançando satisfeitas, do contrário o evento não existe. Claro que se é um Mestrinho, Mariana Aydar ou a Elba Ramalho, é diferente: evidentemente, esses artistas mais consagrados estão em outro patamar.[21]

Já Daniel Souto, organizador do Forró de Rabeca, chama atenção para o fato de que:

> Infelizmente, se em um baile ou roda de forró, realizada em espaços fechados ou na rua, um grupo musical privilegiar o seu trabalho autoral provavelmente vai aparecer pouca gente. Na prática ninguém faz isso. O que em geral se programa nos eventos é trabalhar criativamente com um repertório de cerca de 50 músicas consagradas, as quais todos querem ouvir e dançar. Ou seja, virou um negócio em que o poste mija no cachorro: é fácil constatar que é o público que impõe aos artistas o que os grupos vão certamente performar. O trabalho de perfil mais autoral existe, mas aparece raramente, em geral nos festivais de perfil competitivo, no Spotify ou em eventos bem específicos.[22]



Legenda: Forró da Rabeca na Banca do André (na Cinelândia, no Centro)
Acervo dos autores

c) Limitações do mercado do circuito do forró carioca

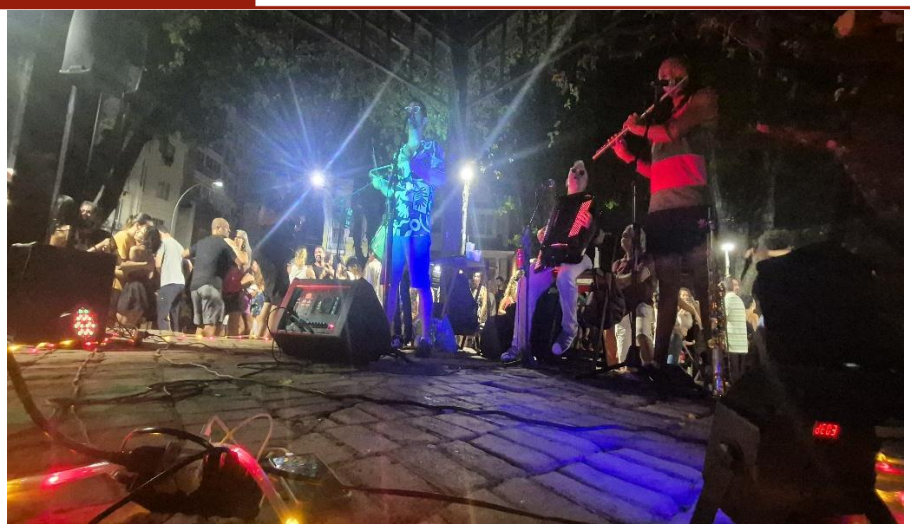
Sobre o funcionamento especialmente do circuito de rua de forró os depoimentos abaixo são bastante esclarecedores. A sustentabilidade econômica deste circuito é precário,

[21] Entrevista concedida por João Márcio, organizador dos bailes do Forró da Praça e do Forró da Ouvidor, realizada em 24 de junho de 2025.
[22] Entrevista concedida por Daniel Souto, organizador da roda Forró de Rabeca, realizada em 27 de março de 2025

dependendo de chapéus (em geral eletrônicos, utilizando PIX e através da divulgação de QR Code nos eventos) e editais. Nem sempre é possível contar com comerciantes e ambulantes locais dispostos em colaborar com os eventos. Os atores em geral sublinham que escolhem os locais agradáveis, de fácil circulação e preveem horários mais acessíveis, após o trabalho (em geral no período do happy hour). Para eles, a música ambiente, tocada na rua, funciona principalmente como uma espécie de "vitrine". Eles visam com isso formar novos públicos e serem contratados para outros eventos em locais fechados e com cachês definidos como pode ser atestado nos depoimentos apresentados a seguir:

> Além do Forró da Praça já fazia antes um projeto chamado Forró da Ouvidor, que também é um evento de forró pé-de-serra, que acontecia ali no calçadão da rua do Mercado, onde hoje em dia eu voltei a fazer. O Forró da Praça (na São Salvador) é na sexta e o Forró da Ouvidor é nas quintas-feiras. Além disso, uso o Forró da Praça como uma marca, inclusive porque realizo também eventos não regulares, itinerantes. O local do baile é importante: deve ser aprazível e de fácil circulação do público (...). Enfrento muita burocracia e incompreensão da força policial, mas tenho realizado também bailes no Arpoador, na Praça General Osório, no Largo do Machado e no Largo da Glória. A minha intenção é que a arte e a cultura sejam valorizadas e tenham o seu devido lugar que pode ser na rua, que tem um papel de democratizar o acesso. Sempre respeitei o ordenamento público e todos os eventos funcionam com alvarás e chapéu. Os eventos de rua no período do happy hour funcionam como uma espécie de vitrine para a nossa rede, reverberando nos convites que recebemos para tocar com os meus grupos musicais que são o Alambique de Barro e Carcará Groove (...). É preciso dizer que o meu movimento começou, na verdade, através da dança, foi isso que me seduziu a querer fazer parte do universo do forró pé-de-serra. Estive envolvido com eventos culturais de dança de salão e carnaval: gradativamente comecei a entender como é complexo levar pessoas para eventos musicais, como era relevante ocupar o espaço público. Esses bailes eventos são socializadores e tem grande importância para a vida cultural da cidade (...). O forró tem potencial de crescimento e tem um mercado significativo. Em geral, conseguimos colocar entre 500 e 800 pessoas na maioria dos eventos que realizamos (...). Além dos bailes de rua e o trabalho com os dois grupos musicais em eventos, produzo também, em parceria com outros colegas, o Forró do Catete e o Forró da Glória.[23]

[23] Entrevista concedida por João Márcio, organizador dos bailes do Forró da Praça e do Forró da Ouvidor, realizada em 24 de junho de 2025.



Legenda: Forró na Praça (na Pça São Salvador, no Flamengo)
Acervo dos autores

Os produtores culturais lamentam especialmente a dificuldade em construir as parcerias com os ambulantes e camelôs:

> A relação de parceria com os ambulantes é complicada: na prática raramente contribuem com cachês. Tanto no Forró da Ouvidor quanto no Forró da Praça não existe quase nenhum apoio financeiro de parceiros. O que existe é o chapéu, agora eletrônico, que funciona super bem. De eventos que mobilizam em média 500 pessoas estimamos que 300 contribuam com alguma coisa. Pode não ser o cachê ideal, mas em muitas noites é um cachê digno. Nossos eventos não tem grade nos espaços públicos e nas calçadas de praças e bares, é tudo de acesso livre. Buscamos trabalhar a nossa marca através desses eventos que funcionam como vitrines e ajudam a formar o nosso público. Em função do êxito desses bailes temos sido convidados para muitos eventos prestigiosos que pagam cachês. Participamos de três edições do Festival do Nordeste, em shows da Marina da Glória, Arraial do Cardosão, Quintal da Lapa e outros eventos no Rio de Janeiro (...). Claro que o mercado de forró do Rio não se compara ao de São Paulo. Em São Paulo, por exemplo, tem uma coisa que aqui no Rio não tem: duas casas noturnas grandes, que são Canto da Ema e o Remelexo Brasil, ambas dedicadas a uma programação intensa e regular de forró. No caso do Rio de Janeiro temos atualmente só o Centro de Tradições Nordestinas. É muito pouco para um gênero musical tão importante para a vida cultural do país.[24]

A predominância e reprodução de um repertório tradicional – de cerca de 50 músicas consagradas como canônicas deste circuito – e a escassez de trabalho autoral são evidentes. Segundo Paulo Afonso, responsável pela organização da Agenda Forró no Rio (https://www.instagram.com/forronorio) essa é uma estratégia recorrente e que gera: por um

[24] *Idem*.

lado, alguma sustentabilidade para os artistas e produtores culturais; mas, por outro, dificulta a expansão desse mercado.

> Por um lado, para os artistas e público é sempre importante contemplar a tradição e história, celebrando as obras dos grandes compositores mais antigos e conhecidos (...). Os artistas e produtores dos eventos quase sempre se propõem a elaborar uma espécie de remix criativo deste repertório. Então tem essa tradição, mas claro que se não tiver música de perfil mais autoral fica difícil crescer. Muita gente que está no forró acha que o trabalho autoral é muito importante para evoluir, mas infelizmente tem muito pouco autoral que emplaca no repertório entronizado (...). O festival que é realizado em Itaúnas anualmente tenta desempenhar este papel: é um festival competitivo que existe há mais de vinte anos só com músicas que nunca foram lançadas. Aqui no Rio de Janeiro organizo o Festival Forró no Rio há dois anos, e que possui em uma das categorias competitivas a música autoral. Tento ajudar também com a divulgação, colocando à disposição no Spotify e propagandeando lá na minha página. A Marimelo, por exemplo, é uma das maiores artistas que a gente tem aqui no Rio, e ela tem música autoral, mas a maioria infelizmente não conhece (...). Criei a página do Spotify só para botar essas músicas da premiação, mas acaba que às vezes falta de tempo para atualizar e investir mais nisso. Acredito que a música autoral é um caminho muito importante para fazer crescer o mercado do forró. Afinal, a Mariana Aydar, o Mestrinho e o grupo Ó do Forró explodiram nacionalmente por conta do trabalho autoral deles. Muitas vezes os artistas são carismáticos, tocam bem, mas só reproduzir o repertório acaba se revelando uma estratégia que possui limites – a médio e longo prazo – muito claros (...). A grande novidade é que a partir deste ano vamos ter uma etapa do FENFIT aqui no Rio de Janeiro. Tenho certeza que esta iniciativa será importante para que o circuito local, num futuro próximo, possa vir a se desenvolver de alguma maneira. Estamos sempre esperando um grupo como o Falamansa ou Forroçacana estourar e viralizar e isso gerar reflexos sobre o nosso mercado. O pessoal do forró eletrônico e da Pisadinha do Nordeste, usam Tiktok e aplicativos de todo tipo, elementos do Pop e do Sertanejo: a proposta deles é outra (...), mas o fato é que eles têm um mercado muito expressivo e potente.[25]

Essa situação de impasse no Rio contrasta fortemente com o que é vivido pelos produtores culturais no forró nordestino. Nota-se que já romperam há várias décadas com os engessamentos das tradições mais rígidas do forró pé-de-serra: fazem muito sucesso com o Forró Eletrônico e, posteriormente, passaram a ter muito êxito com a Pisadinha, especialmente junto a um mercado mais massivo e centrado em grandes concertos ao vivo.[26]

[25] Entrevista concedida por Paulo Afonso, produtor cultural e coordenador da Agenda Forró no Rio, realizada em 31 de março de 2025.
[26] Sobre o mercado que se amplia ainda nos anos de 1990 com o sucesso de bandas como Mastruz de Leite, Aviões do Forró, Calcinha Preta, Wesley Safadão e outros – e que depois será denominado de Forró Eletrônico

Não é difícil perceber que o medo de ser deslegitimado pelo público (e as redes de fãs envolvidas) ao inovar, e a necessidade de comprovar o engajamento com as manifestações da nordestinidade "de raiz" é básico para salvaguardar certo "capital simbólico" que aprisiona por vezes os músicos do Sudeste que temem as "hibridações culturais" (CANCLINI, 2006) e debates mais acalorados sobre possíveis mudanças nessas tradições (HOBSBAWN e RANGER, 1984). Evidentemente, as atualizações vêm ocorrendo nesta cena tradicional, ainda que de maneira mais dissimulada, como sugere o depoimento abaixo do músico Daniel Souto, organizador do Forró da Rabeca que ocupa semanalmente a Banca do André.

> Confesso que já fui musicalmente mais arraigado as tradições musicais. Afinal, o forró é uma tradição do Nordeste, por mais que o Rio de Janeiro tenha muita influência nordestina, é importante que se leve em conta que não é propriamente uma tradição carioca ou do Sudeste do país. Assim, na minha trajetória como músico tive a preocupação em aprender essa tradição com os mestres mais experientes (...). Hoje vejo de outra forma, propomos a inclusão de outros ritmos e instrumentos, tais como a rabeca e o cavaquinho; e, muitas vezes, somos conscientes que vamos além dos limites musicais do universo do forró pé-de-serra. Portanto, é preciso que se entenda que aquilo que estamos performando atualmente não é mais exatamente um forró tradicional.[27]

Há um empenho por parte dos atores de ampliação do mercado local do forró através do enfrentamento da questão da visibilidade empregando amplamente as redes sociais. A falta de uma presença mais efetiva nos meios de comunicação mais tradicionais também é encarada com um obstáculo. Conforme sublinha Paulo Afonso, produtor cultural e coordenador da Agenda Forró no Rio:

> Em 2018 comecei a elaborar e disponibilizar na internet algumas informações que se chamava inicialmente de Forró pra Você; e, anos depois, passei a denominar de Forró no Rio (...). A ideia sempre foi a de fornecer informação para as pessoas que queriam saber onde tinha atividades culturais de forró na cidade (...). É importante explicar que a página tem um custo mensal alto. Tem aplicativos, tem pessoas que estão colaborando com envio de informações para a página. Tem também o custo dos meus deslocamentos para cobrir os eventos. Foi preciso encontrar uma forma de fazer a página sobreviver. Costumamos pedir uma contribuição para quem

e, posteriormente, como Pisadinha. Portanto, as trajetórias de artistas do piseiro com os Barões da Pisadinha, As Minas do Piseiro ou mesmo João Gomes - de grande sucesso no mercado da música - não são foco da análise desenvolvida neste artigo (SANTANA e DIAS, 2021; TROTTA, 2014; TROTTA e MONTEIRO, 2008).

[27] Entrevista concedida por Daniel Souto, coordenador do grupo Forró de Rabeca, realizada em 27 de março de 2025.

> quer um destaque no evento ou quer divulgar um workshop ou oficina. Tem também a página da Forró Pass (https://uticket.com.br/forropass), que eu criei para poder fazer os sorteios, e para vender ingressos também. Tudo isso são formas de monetizar e viabilizar este veículo que é importante para dar visibilidade para este circuito local de forró pé-de-serra. Os eventos presenciais levam de 300 a 800 pessoas, muitas vezes envolvendo um público bem fidelizado, mas que, ao mesmo tempo, a gente nota que é ávido de mais informações sobre a cena de forró que não conhece bem. Temos mais de 50 mil seguidores e a nossa página oferece também ingresso gratuitos para os eventos de forró: isso ajuda a divulgar as iniciativas dos produtores culturais, artistas e, ao mesmo tempo, a própria agenda. A gente disponibiliza comentários, fotos e pequenos vídeos que permitem ao público ter ideia da proposta, do lugar e o tipo de ambiente que vai encontrar.[28]

Além disso, observamos que o ciurcuito do forró no Rio se depara com um público predominantemente entre 30 e 50 anos, isto é, com pouca presença de adolescentes e de jovens na faixa dos 20 anos. Entretanto, alguns artistas e produtores culturais acreditam que há um público mais jovem que vem se interessando cada vez mais por forró. Seus depoimentos sugerem que a cautela dos atores em inovar e abraçar a agenda progressista das minorias (LGBTQIA+) é identificada como um obstáculo para atrair mais intensamente as novas gerações. Segundo Daniel Souto, coordenador do Forró de Rabeca:

> (...) existem diferentes públicos interessados no forró. Certamente há o público do circuito do forró, que é mais conservador que não quer mudança, que busca vivenciar o baile com as músicas mais conhecidas e com as danças de pares formados por cavalheiros e damas. Inclusive, esse pessoal prefere só trio mesmo, que não aceitam a quarteto ou a presença de instrumentos alienígenas, tais como o cavaquinho (...). E, tem esses novos públicos, interessados especialmente no forró na rua, que vai aos eventos do Forró da Glória, Forró da Taylor, Forró da Ouvidor, Forró da Praça e Forró da Rabeca, o qual tem um perfil diferente, provavelmente um pouco mais progressista. É um público mais jovem que participa desses forrós pé-de-serra de perfil mais alternativo. Acho que esses jovens são mobilizados pela experiência envolvente de proximidade deste tipo dança e, que depois, com o tempo, vão descobrindo e sendo seduzidos também por este tipo de gênero musical. É um público que está mais sintonizado com uma agenda das minorias e, que muitas vezes, bate de frente com este público mais conservador nos bailes.[29]

[28] Entrevista concedida por Paulo Afonso, produtor cultural e coordenador da Agenda Forró no Rio, realizada em 31 de março de 2025.
[29] Entrevista concedida por Daniel Souto, coordenador do grupo Forró de Rabeca, realizada em 27 de março de 2025.

O caso do coletivo Caramuela, que oferece ao longo do ano, oficinas e bloco de carnaval de rua de forró sugere um caminho alternativo não só para a consolidação da superação da sazonalidade, mas também para a ampliação do público consumidor de forró na cidade.

> Já era fã e folião de Carnaval, sempre gostei da folia. Mas depois compreendi que o Carnaval é também uma grande vitrine. Você aparece para todo o mundo e com força. Passei a utilizar o Carnaval para amplificar o meu branding e enfrentar as possíveis limitações do mercado do forró, que já foi restrito ao circuito junino. Sai da Terreirada que tinha organizado com Geraldo Junior, que era um bloco de cultura do Cariri, e montei o bloco do Caramuela: que é o bloco de forró que sai no carnaval pelas ruas da cidade. Fundei o Caramuela em 2018 como uma oficina que só decolou depois da pandemia da Covid. Essas oficinas têm sido super importante para dar força para o conjunto de iniciativas. Oferecemos oficina de percussão, de cordas de sopro e, posteriormente, passamos a oferecer também ao público oficinas de dança (...). As oficinas são semanais e tem tido grande procura da galera. Primeiramente, foram realizadas no Armazém do Campo e, depois, passaram a ser realizadas no espaço da Fundição Progresso (...). O Caramuela é um coletivo que atua com dois módulos de programação de trabalho que operam com o seguinte planejamento: um primeiro módulo, de março a agosto, voltado para as festas e arraiais de São João; e, outro, de setembro a fevereiro, direcionado para o período de carnaval de rua.[30]

Os depoimentos dos frequentadores das rodas e bailes de forró que já foram colhidos durante a pesquisa em curso sugerem que diferentes estratégias têm sido relevantes para atrair diferentes públicos, tais como: mais oferta de eventos de rua gratuitos, realizados em horários de happy hour e localizados em áreas de fácil circulação da cidade; criação de um ambiente mais acolhedor e seguro especialmente para as minorias; mais oferta de oficinas de dança; e mais visibilidade e informações disponibilizada nas redes sociais sobre os eventos.

> Em geral, venho para a Praça São Salvador depois do trabalho. Tenho que achar algum forró para suprir o meu vício, pois adoro os passos do Forró Universitário que aprendi nos anos 90 (...). Encontrei a página do Forró no Rio que tem me ajudado muito, oferecendo algumas informações para organizar a minha agenda cultural da semana. Moro na Glória, mas infelizmente não temos mais o Forró do Largo da Glória [interditado recentemente pelo poder municipal] (...). Portanto, o Forró da Praça (na São Salvador) que não é tão longe da minha casa propõe um baile de rua muito bacana e acessível. Por isso passei a vir para cá com certa frequência.[31]

[30] Entrevista concedida por Igor Conde, coordenador do coletivo e bloco Caramuela, realizada em 05 de março de 2025.
[31] Entrevista concedida por Gilberto Silva, frequentador do Forró da Praça, realizada 20 de junho de 2025.

> A gente mora aqui perto e a gente adora vir pra cá na sexta-feira porque tem muita gente e a rua fica bem cheia. Adoramos a praça cheia e vir dançar um forrózinho (...). Tem um aspecto bacana deste evento. Sou uma mulher lésbica, então eu venho com a minha namorada e nunca tive nenhum tipo de situação que nos deixou constrangida. Então aqui é um ambiente bem acolhedor, fico super de boa neste baile.[32]

3. Considerações finais

Como outros circuitos musicais que vêm ocupando o espaço urbano, a relação do forró na urbe carioca é marcada não só pela mobilização, mas também por tensões e dificuldades em lidar com a burocracia municipal. Com frequência produtores culturais e artistas reclamam da dificuldade em construir parcerias com a iniciativa privada e pública para levar adiante as suas iniciativas. O apoio de comerciantes e empresários parece ser outro aspecto relevante na definição de um circuito no Centro, Flamengo e na Glória. Nesse sentido, os atores do forró – com seus "corpos em festa" (FERNANDES *et al.,* 2018) e "em aliança" (BUTLER, 2018) – têm conseguido construir um pequeno circuito (HERSCHMANN, 2013) vibrante e "menos visível" (HERSCHMANN *et al.,* 2024) nessas localidades, especialmente no período do happy hour, com eventos semanais como o Forró do Ouvidor (nos arredores da Praça XV), Forró da Praça (na São Salvador) e Forró da Rabeca (na Banca do André, na Cinelândia).

Esses microeventos bastante populares contrastam com a programação hiper monetizada da "cidade dos megaeventos espetacularizada" (HERSCHMANN e FERNANDES, 2023): esses pequenas rodas e bailes são significativas não só para a promoção de inclusão social, mas também de oferta de opções de vida cultural na cidade para segmentos menos favorecidos da população.

Pode-se dizer que o forró – ainda em que em uma escala pequena – tem proporcionado nos seus eventos de rua um ambiente seguro e de sociabilidade, no qual os atores reinventam as suas tradições culturais e, de certa maneira, o seu cotidiano, produzindo dinâmicas "artivistas e de re-existência" (FERNANDES *et al*., 2022) na cidade. Portanto, o circuito de rua do forró pé-de-serra no Rio de Janeiro é um campo fértil para a compreensão da relevância das "territorialidades sônico-musicais" (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014 e 2023) e das "táticas e astúcias" (DE CERTEAU, 1994) que os atores utilizam para

[32] Entrevista concedida por Gabriela Cardoso, frequentadora do Forró da Praça, realizada 20 de junho de 2025.

ressignificar o espaço urbano, colocando em pauta – sem deixar de negociar com a tradição pé-de-serra – questões atuais e progressistas que envolvem gênero, raça e diversidade sexual e cultural. Longe de ser uma expressão cultural estagnada, o forró se encontra em uma espécie de *turning point* na cidade do Rio: navegando atualmente entre a força da tradição e a necessidade premente de mais atualização e promoção de inclusão social.

4. Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2003.

ALFONSI, Daniela. **Para todos os gostos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2007.

ALVES, Francisco José. Notas para a História do forró. ***Jornal da Cidade*.** Aracaju, Caderno B, 25 de junho de 2007, p. 9. Disponível em: <http://www.ufs.br/conteudo/2295-nota-para-a-hist-ria-do-forr->. Acesso em: 30 jun. de 2025.

BILLET, Alexander. **Abalar a cidade**. São Paulo: Sobinfluencia Edições, 2024.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo: EDUSP, 2006.

CÂMARA CASCUDO, Luís. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1972.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

DA SILVA, Ciranilia. Aspectos Históricos das Festas e Festividades de Forró no Brasil. **Em Tempo de Histórias**, v. 1, n. 40, 2022.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1994.

DE OLIVEIRA SANTOS, Climério. Forró x Forró. In: **Anais do IV Congresso do SIMPOM.** Rio de Janeiro: SIMPOM, n. 2, 2012.

FERNANDES, Cíntia S; HERSCHMANN, Micael. Revisitando Néstor Garcia Canclini: interculturalidade e políticas culturais para a América Latina. In: GOMES, I.; JANOTTI JR., J. (orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais.** Salvador: EDUFBA, 2011.

FERNANDES, Cíntia S. *et al.* Corpo e Festa. **Interin.** Curitiba: PPGCOM da UTP, vol. 4, 2018.

FERNANDES, Cíntia S. *et al.(*orgs.) **Artivismos Urbanos**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

FERNANDES, Cíntia S. *et al.(*orgs.) **Metrópole Sensível.** Porto Alegre: Sulina, 2025.

FEITOSA, Ricardo Augusto de S. Apontamentos para Uma Aproximação Crítica do Universo do Forró Pop. In: **Anais do XXXI Congresso da INTERCOM**. Natal: INTERCOM, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo, N-1 Edições, 2013.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HARVEY, David. **Espaços de Esperança.** São Paulo, Edições Loyola, 2004.

HARAWAY, Donna. **Seguir con el problema.** Barcelona: Consonni, 2020.

HERSCHMANN, Micael. (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical.** São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011.

HERSCHMANN, Micael *et al.* (orgs). **Cidades Musicais (In)visíveis.** Porto Alegre: Sulina, vol. 1 e 2, 2024.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais In: SÁ, S. P. de; JANOTTI JR., J. (orgs.). **Cenas Musicais.** Guararema: Anadarco, 2013.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia S. **A força movente da Música.** Porto Alegre: Sulina, 2023.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1984.

JACQUES, Paola B. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social.** Salvador: EDUFBA, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo: Centauro, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

PEREIRA, Carlos A. M. **Cacique de Ramos.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

REBELO, Samantha. As conexões do forró com diferentes realidades na sua trajetória. In: **Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.** Salvador: ENECULT, v. 23, 2012.

SÁ, Simone P. de; JANOTTI JR., Jeder (orgs.). **Cenas Musicais.** Guararema: Anadarco, 2013.

SANTANA, Aparecido; DIAS, Leonardo. **Oxente Music.** Maringá: Viseu, 2021.

SILVA, Expedito L. **Forró no asfalto.** São Paulo: Annablume, 2003.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, 1991.

STRAW, Will. Urbanização da política musical. In: FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. (orgs.). **Cidades Musicais.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 2018.

TINHORÃO, José R. **Os sons que vêm da rua.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

TROTTA, Felipe; MONTEIRO, Márcio. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **E-Compós**. Brasília: COMPÓS, 2008.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não.** Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.