

Caracterización del *Xote* y del *Baião* bailados en el interior del estado de São Paulo, Brasil

Antonio Carlos de Quadros Junior^{*}

Ellen Cristina Fontes^{**}

Romualdo Dias^{***}

Catia Mary Volp^{****}

Resumen: Los Bailes de Salón y el *Forró* forman parte de la cultura brasileña, mientras el *Xote* y el *Baião* forman parte del *Forró*. El objetivo de este estudio fue diagramar los bailes *Xote* y *Baião* que se bailan en el interior del estado de São Paulo (Brasil) y describir rítmicamente sus movimientos. Se observaron y filmaron diversas parejas universitarias bailando *Xote* y *Baião* para análisis y descripción discursiva y por medio de diagramas de los movimientos de dichos bailes. Se identifican dos estructuras básicas que se denominan «Paso Básico Lateral» y «Paso Básico Adelante y Atrás», así como las variaciones «Apertura» y «Cambio de Lugar con Giro», muy utilizado por las parejas.

Palabras clave: Baile. Folclore. Música. Cultura. Diagramación.

1 INTRODUCCIÓN

En el estado de São Paulo, Brasil, el *Xote* y el *Baião* son los bailes derivados del *Forró* más difundidos. Con relación a sus orígenes, alrededor de 1850, el *Schottisch* vino de los

* Magíster en Ciencias de la Motricidad. Laboratório de Atividade Física e Envelhecimento (Laboratorio de Actividad Física y Envejecimiento) y Laboratório de Comunicação Corporal, Expressão e Música (Laboratorio de Comunicación Corporal, Expresión y Música) – Departamento de Educação Física – Universidad Estadual Paulista (UNESP) Rio Claro, SP, Brasil. Profesor de Baile de Salón. E-mail: jrinhobru@yahoo.com.br

** Licenciada en Educación Física. Laboratorio de Comunicación Corporal, Expresión y Música. UNESP - Rio Claro, SP, Brasil. Profesora de Baile de Salón. Rio Claro, SP, Brasil. E-mail: ell_cris10@hotmail.com

*** Formado en Filosofía y Pedagogía. Profesor ayudante doctor. Departamento de Educação. UNESP - Rio Claro, SP, Brasil. E-mail: diasro@uol.com.br

**** Profesora Titular en Actividades rítmicas y baile. Profesora ayudante doctora. UNESP - Rio Claro, SP, Brasil. E-mail: cmvolp@rc.unesp.br

salones europeos a las regiones rurales brasileñas y pasó a ser llamado *Xote* (GIFFONI, 2003; LELLIS, 1998b).

El *Baião* tuvo su origen en el siglo XIX, en el nordeste de Brasil, pero no existen datos más exactos sobre su surgimiento. Su popularización se dio a partir de la década de los años 1940, con las canciones de Luís Gonzaga (MEDINA, 1998; SILVA, 2003). A pesar de tener la misma estructura de pasos, los bailes *Xote* y *Baião* difieren entre sí cuando siguen los respectivos géneros musicales. Ambos son binarios, pero transmiten sensaciones diferentes debido a las diferencias en cuanto al ritmo y a la velocidad¹.

Sobre el término «*Forró*» hay muchas controversias, se manejan diferentes significados, pues la palabra puede referirse a una fiesta bailable (JACINTO, 2001; LELLIS, 1998^a; ROCHA, 2004; TRINDADE, 2004), a un género musical (GIFFONI, 2003; TRINDADE, 2004), a un lugar (ROCHA, 2004), etc. Se entiende que el término «*Forró*» designa la fiesta en la cual se bailan y se tocan géneros musicales nordestinos (QUADROS JR; VOLP, 1995) y que implica una reunión social con baile en parejas, lo que caracteriza el Baile de Salón (BS) (SILVESTER, 1990; VOLP, 1994). Esos géneros son el *xote*, el *baião*, el *xaxado*, el *côco de roda*, la *marcha de roda*, entre otros (JACINTO, 2001; ROCHA, 2004).

En los BS, las parejas de bailarines sincronizan pasos y figuras, al son de la música, manteniéndose dentro de las normas sociales con relación al contacto entre ellos y con las otras parejas del salón (VOLP, 1994). Pero también es necesaria la interacción armoniosa entre los compañeros de baile para su práctica satisfactoria. El BS no es más que el mismo caminar, con algunas características peculiares; no basta seguir el ritmo: se debe buscar elegancia, postura, delicadeza.

1 Por más detalles sobre género, estilo y ritmo musicales, ver Quadros Jr.; Volp, 2005.

Rust (1969) llama la atención sobre la importancia del estudio de los BS y de su cultura cuando afirma que la sociedad es la que sigue el ritmo y no al contrario. En el momento en el que efectivamente se produce un cambio (un nuevo baile, con una nueva postura, más osada, o la aceptación social de esa nueva postura) es el baile el que impone a la sociedad su aceptación. Surge, pues, la preocupación con respecto a la cultura brasileña y sus bailes. Es necesario caracterizar los bailes componentes del *Forró* —en el caso que nos ocupa, el *Xote* y el *Baião*— para entender su dinámica, cuáles influencias sufren y cuáles causan. Interesa conocer no solo las estructuras de los pasos de los bailes que componen el *Forró*, sino también todo el movimiento cultural que lo configura y aquel que él crea. Según Betti (1992), es indisociable la relación entre cultura, cuerpo y movimiento y esta demanda la profundización del conocimiento cultural de una expresión corporal; en este caso, dicha profundización con respecto al *Forró* se realiza por medio del análisis de los bailes *Xote* y *Baião*.

La justificativa de este estudio se da por la necesidad de: a) un mejor entendimiento del fenómeno cultural brasileño denominado *Forró*; y b) diagramación y/o catalogación de los bailes, una vez que aún no se ha rellenado esa laguna.

El objetivo de este estudio fue caracterizar el *Xote* y el *Baião* bailados en el interior del estado de São Paulo, verificando los pasos más utilizados, describiéndolos rítmicamente y analizando culturalmente el *Forró*.

2 MATERIAL Y MÉTODO

2.1 Participantes

Se estudiaron tres muestras. En la primera muestra, se observaron 50 parejas bailando *Xote* y *Baião* en fiestas universitarias en las ciudades de Bauru, Rio Claro y São Carlos. Esos municipios poseen grandes comunidades

universitarias que bailan el *Forró*, lo que parece permitir ampliar la caracterización para el interior del estado de São Paulo. Todos eran estudiantes universitarios de la Universidad Estadual Paulista (UNESP), campus Bauru y Rio Claro, de la Universidad Federal de São Carlos y de la Universidad de São Paulo, situadas ambas en São Carlos. El promedio de edad de los estudiantes era de 22 años. Los jóvenes bailaban con frecuencia *Xote* y *Baião*. De ellos, fueron seleccionados aleatoriamente cinco parejas para filmación, posterior análisis y descripción de los movimientos fundamentales de los bailes. En la segunda muestra, fueron entrevistados seis bailarines universitarios «*forrozeiros*» de la UNESP - Rio Claro, de los cuales cuatro eran del sexo masculino y dos del sexo femenino, con un promedio de edad de 24 años. Todos bailan con frecuencia *Xote* y *Baião* y son adeptos a la cultura *forrozeira*. En la tercera muestra, fueron consultados, al comienzo de la investigación, seis músicos profesionales (músicos y profesores de música que ya habían tenido contacto profesional con el *Forró*, con un promedio de edad de 31 años), de renombre nacional, pero solo dos respondieron efectivamente el cuestionario enviado. El Comité de Ética en Investigación de la UNESP - Rio Claro aprobó el proyecto de investigación y todos los participantes firmaron el Pliego de Consentimiento Libre e Informado.

2.2 Instrumentos

Se realizaron, para la recogida de datos de la primera muestra, observación *in loco* y posterior filmación en el *Laboratório de Comunicação Corporal, Expressão e Música* (Laboratorio de Comunicación Corporal, Expresión y Música) del Departamento de Educación Física de la UNESP - Rio Claro. Con la segunda muestra, se realizó una entrevista. En un lugar escogido por el entrevistado, el entrevistador grababa la conversación, siguiendo un pequeño guión con preguntas sobre el *Forró*. Para la tercera muestra, se utilizó un cuestionario de autoría propia para la recogida de datos, enviado y respondido por e-mail.

2.3 Materiales

La filmación se realizó con una filmadora JVC GR-AX800U y la música se reprodujo mediante un equipo de audio AIWA NSX-S305. El análisis de la grabación se realizó con la utilización de TV Sharp C-2010B y reproductor de videocasete Panasonic NV-SJ405. Las entrevistas fueron grabadas en un micrograbador Panasonic RN-102 y transcritas en un ordenador PC. Los cuestionarios fueron enviados a los participantes desde el mismo ordenador.

2.4 Procedimientos

Para la recogida de la primera muestra, se realizaron: a) observaciones *in loco*; b) filmación de las parejas seleccionadas; y c) análisis de la filmación y descripción de los pasos. El procedimiento para la recogida de la segunda muestra fue: a) la grabación de la entrevista; b) transcripción de la entrevista; y c) análisis de las respuestas. El procedimiento para la recogida de la tercera muestra fue: a) envío del cuestionario vía e-mail; y b) análisis de las respuestas.

2.5 Análisis de los Datos

Para el análisis de la filmación y descripción de los movimientos, se reproducía la cinta por aproximadamente dos segundos, se ponía una pausa y se describían los movimientos ejecutados. El análisis de las entrevistas se realizó por medio de la lectura de las transcripciones buscando destacar las respuestas en común para la construcción de un discurso único. El análisis de los cuestionarios, de forma semejante, buscó reconocer los contenidos similares. Todos los análisis realizados en el estudio fueron cualitativos.

3 RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Los resultados y la discusión serán presentados sin la distinción entre primera, segunda o tercera muestra en «Material y Método», pues hubo una gran interacción entre los resultados recogidos de las tres muestras.

3.1 Diagramas de los Pasos

A continuación, se presentan los rótulos para los diagramas (Cuadro 1). Las descripciones son de los pasos del Caballero; la Dama realiza movimientos especulares, como se muestra en los diagramas. Es importante resaltar que solo en el paso 4 del Paso Básico Lateral no habrá transferencia del peso corporal.

Pie Dama	I Pierna Izquierda
Pie Caballero	D Pierna Derecha
PI Posición Inicial	Izq Dirección Izquierda
	Der Dirección Derecha

Figura 1. Rótulos de los diagramas.

La postura del *Xote* y del *Baião* requiere pies intercalados (ver Figura 1) y los dos cuerpos bien unidos, estableciéndose un contacto por las caderas y troncos, sobre todo en la región abdominal. Con relación a las manos, hay mucha libertad. La Mano Derecha del Caballero (MDC) permanece de preferencia en la espalda de la Dama. La Mano Izquierda del Caballero (MIC) puede quedar a la altura de los ojos de la Dama o más abajo o, aun, el caballero puede permanecer con el brazo extendido a lo largo del cuerpo, en la parte lateral del muslo, con la MIC unida a la Mano Derecha de la Dama (MDD). En cuanto a la Dama, la MDD acompaña

la MIC, mientras que su Mano Izquierda, de preferencia, permanece en el hombro derecho del Caballero. Sigue siendo todavía de la técnica del BS el que cada uno sostenga su propio cuerpo, sobre todo la Dama (RIED, 2003; SILVESTER, 1990; VOLP, 1994).



Figura 2. Posición inicial

En lo que respecta a la posición relativa de los troncos, la pareja no se posiciona en paralelo un miembro con relación al otro; lo que hay es una «intención de paralelismo», en virtud de la cual el contacto abdominal *tiende a ser* lateral y no frontal, permaneciendo, así, el tronco del caballero, en su lado derecho, en contacto con el lado izquierdo del tronco de la dama. De ese modo, los troncos de la pareja serían dos rectas y el lado derecho del tronco del caballero y el lado izquierdo del tronco de la dama formarían el vértice de un ángulo, o sea, a medida que las rectas se siguen alejando del vértice, la distancia entre ellas aumenta.

Con relación a la observación realizada en los bailes *Xote* y *Baião*, se constataron dos pasos considerados básicos y sus variaciones. En este estudio, se procura nombrar los pasos de acuerdo con lo que se hace. Se adopta esa práctica por el hecho de que existen varios nombres para el mismo paso.

3.2 Diagrama del Paso Básico Lateral (PBL) - Figura 03

Este es uno de los dos pasos básicos del Xote y del Baião, también comúnmente denominado «2x2», pues la pareja se desplaza dos pasos para un lado y vuelve dos pasos hacia el otro lado. En el Paso Básico Lateral (PBL), la pareja marca los tiempos de la música, en ocho pasos, en principio, en el lugar (o sea, sin desplazamiento final). El PBL se sirve de dos compases: uno para los pasos 1 a 4; otro para los pasos 5 a 8. Así, se desplaza hacia la Der (o hacia la Izq) durante el primer paso y se desplaza hacia la Izq (o hacia la Der) durante el segundo.

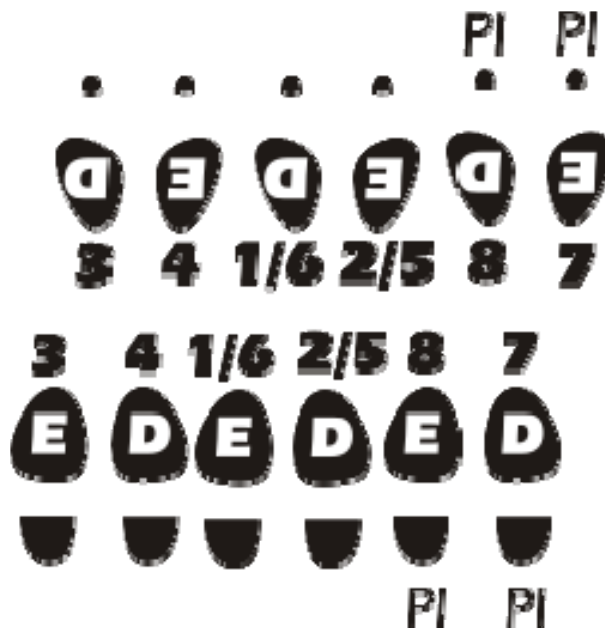


Figura 3. Diagrama del Paso Básico Lateral (PBL)

En el paso 1, la I se mueve hacia la Izq (paso 1 realizado en el tiempo 1 del primer compás); en el paso 2, la D se une a la I (entre los tiempos 1 y 2 del primer compás); en el paso 3, la I se mueve hacia la Izq (tiempo 2 del primer compás); en el paso 4, la D se une a la I, sin transferencia de peso (entre el tiempo 2 del primer compás y el tiempo 1 del segundo compás). En el paso 5, la D se mueve hacia la Der (tiempo 1

del segundo compás); en el paso 6, la I se une a la D (entre los tiempos 1 y 2 del segundo compás); en el paso 7, la D se mueve hacia la Der (tiempo 2 del segundo compás); en el paso 8, la I se une a la D, sin transferencia de peso (entre el tiempo 2 del segundo compás y el tiempo 1 del tercer compás).

3.3 Diagrama del Paso Básico Adelante y Atrás (PB A/A) - Figura 04

En este segundo paso básico, en vez de moverse hacia los lados, los bailarines se mueven hacia adelante y hacia atrás. Se nota que, tras pisar hacia adelante y hacia atrás, los pies no se unen en el centro.

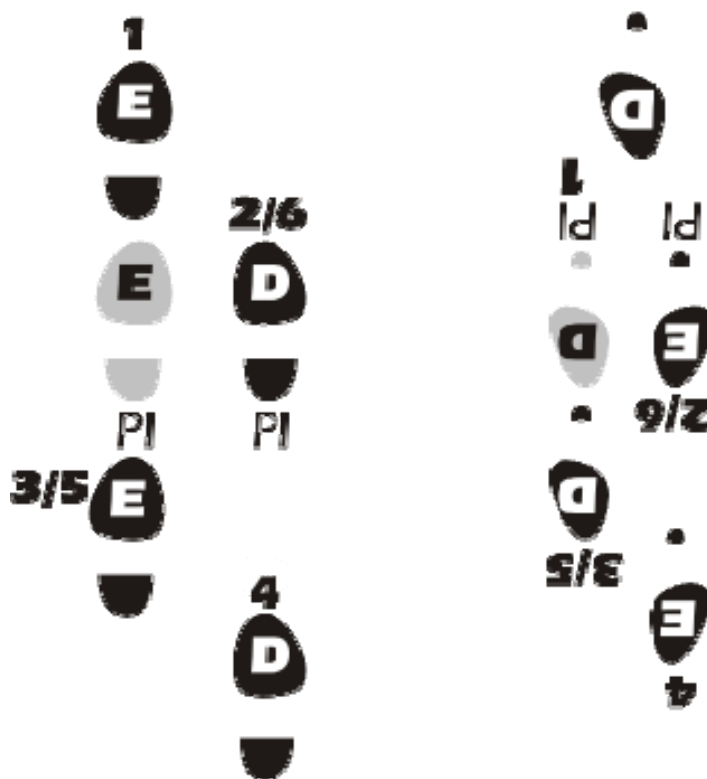


Figura 4. Diagrama del Paso Básico Adelante y Atrás (PB A/A)

En el paso 1, la I se mueve hacia adelante (tiempo 1 del primer compás); en el paso 2, el peso vuelve a la D (entre los tiempos 1 y 2 del primer compás); en el paso 3, la I se mueve

hacia atrás (tiempo 2 del primer compás). En el paso 4, la D se mueve hacia atrás (tiempo 1 del segundo compás); en el paso 5, el peso vuelve a la I (entre los tiempos 1 y 2 del segundo compás); en el paso 6, la D se mueve hacia adelante (tiempo 2 del segundo compás).

En el *Forró*, hay mucha libertad en cuanto a la ejecución de los pasos. Específicamente, los dos pasos básicos no tienen por qué ser bailados necesariamente como se ha descrito. Pueden, por ejemplo, bailarse girando en el lugar. Las ejecuciones descritas son las maneras básicas, las más fáciles para los principiantes.

3.4 Diagrama de la Apertura - Figura 05

El nombre «Apertura» se debe a que la pareja, al realizar el paso, abre, o sea, no mantiene más la postura cerrada del PBL y del PB A/A. El contacto de la pareja se da solo por las manos: mano D/I del Caballero sosteniendo la mano I/D de la Dama. Así, el paso tiene dos movimientos: el de «abrir» (quedando la pareja parcialmente dada vuelta hacia el mismo lado) y el de «cerrar» (volviendo la pareja a quedar un miembro frente al otro). Este paso es considerado la principal variación del *Xote* y del *Baião*, por ser la base para todas las demás variaciones, además de también ser, a veces, un punto de contacto entre dos variaciones. Cuando se observan las variaciones (como el Cambio de Lugar con Giro, descrito a continuación) estructuralmente, se puede notar que la pareja está realizando la Apertura, pero, en vez de «cerrar» la pierna al lado de la otra, el bailarín mueve la pierna hacia adelante.

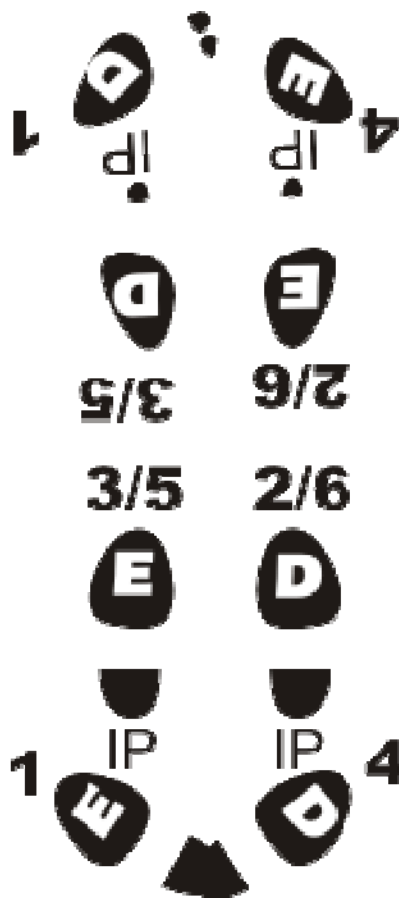


Figura 5 - Diagrama de la Apertura

En el paso 1, la I se mueve hacia atrás, girando el cuerpo $\frac{1}{4}$ hacia la Izq (tiempo 1 del primer compás); en el paso 2, el peso vuelve a la D (entre los tiempos 1 y 2 del primer compás); en el paso 3, la I vuelve a su posición inicial, paralelo y al lado de la D (tiempo 2 del primer compás). En el paso 4, la D se mueve hacia atrás, girando el cuerpo $\frac{1}{4}$ hacia la Der (tiempo 1 del segundo compás); en el paso 5, el peso vuelve a la I (entre los tiempos 1 y 2 del segundo compás); en el paso 6, la D vuelve a la posición inicial, paralelo y al lado de la I (tiempo 2 del segundo compás).

3.5 Diagrama del Cambio de Lugar con Giro - Figura 06

Se ha observado que esta variación es una de las más realizadas en el *Xote* y en el *Baião*. Mientras la Dama cambia de lugar girando, el Caballero solo cambia de lugar con ella; a continuación, ella solo cambia de lugar, mientras él cambia de lugar girando. Cabe señalar que solo quien está realizando la Apertura con el PD es quien cambiará de lugar girando.

Para que la Dama gire, el Caballero levanta su brazo I y la conduce con la palma de la mano al cambio de lugar con giro. La ejecución completa de ese paso requiere solo 4 tiempos musicales.



Figura 6 - Diagrama del Cambio de Lugar con Giro.

Él realiza la Apertura con el PI (1), ejecuta el giro con el PD (2), pisa con el PI adelante (3). Entonces, realiza la Apertura con el PD (4), ejecuta el giro con el PI (5) y pisa con el PD adelante (6).

En el paso 1, se realiza la Apertura con el PI (tiempo 1 del primer compás); en el paso 2, el peso vuelve a la D, realizando un pequeño giro con el pie, en pivote (entre los

tiempos 1 y 2 del primer compás); en el paso 3, la I se mueve hacia adelante, realizando $\frac{1}{4}$ de giro en el sentido inicial (tiempo 2 del primer compás). En el paso 4, se realiza la Apertura con el PD (tiempo 1 del segundo compás); en el paso 5, el peso vuelve a la I, realizando un giro con el pie, en pivote, o sea, el giro propiamente dicho (entre los tiempos 1 y 2 del segundo compás); en el paso 6, la D se mueve hacia adelante, realizando otro $\frac{1}{4}$ de giro, finalizando la variación (tiempo 2 del segundo compás).

Es importante que exista un efectivo cambio de lugar entre el Caballero y la Dama, aunque sea necesario girar 180° , como se muestra en el diagrama. Cuando ese cambio de lugar no ocurre de forma correcta, el bailarín que está realizando el giro es sobrecargado porque tendrá que girar más que lo necesario. Cuando el movimiento es ejecutado correctamente, el bailarín que está girando debe «cerrar» atrás de su compañera, quedando de frente a su espalda.

Esa variación es clave para prácticamente todos los demás giros. Lo que diferirá entre ese y los otros giros será, básicamente, la relación de manos entre Caballero y Dama. En otras palabras, en vez de conducir a la Dama con su MI, sosteniendo su MD, el Caballero la conducirá para el giro, por ejemplo, con su MD, sosteniendo la MD de ella o, aun, la MI, si bien que esta última modalidad no es común en los bailes estudiados.

3.6 Análisis de las entrevistas y de los cuestionarios

Por las entrevistas y cuestionarios, se observa que los términos «género musical», «ritmo musical» y «estilo musical» son mal usados con respecto a lo señalado por Quadros Jr., Volp (2003). Los participantes fueron unánimes al afirmar que, en la vida diaria, los tres términos se usan como sinónimos, con el significado de «género musical» la mayoría de las veces. La gran mayoría de los participantes afirmó que «*Forró*» es la fiesta en la que se toca *xote*, *baião*,

xaxado, côco, quadrilha, embolada, maxixe, entre otros. Esos ritmos son diferenciados por la acentuación rítmica.

De las entrevistas, extrajimos que el *Forró* promueve un vigor muy grande a quien lo baila, pudiendo constituirse en una alternativa para desahogar el estrés y los sentimientos negativos. Según los bailarines, todos los géneros musicales constituyentes del *Forró* incitan a las personas a bailar.

El *Xote*, por ser estructuralmente diferente y más lento que el *Baião*, proporciona un baile más calmo, en el que reina la seducción, la conquista; es un baile más «en el piso», más, para usar expresiones típicas de los *forrozeiros*. Con el *Baião* sucede lo contrario, una vez que la música es más rápida y que su estructura musical da la intención de un movimiento más «fuerte», más «marcado», más «vivaz», más «saltarín»; el baile «saltado» hace nacer las ganas de ejecutar los «floreos», que son las variaciones.

Los bailarines entrevistados fueron seleccionados por ser «adeptos al *Forró*» y no simplemente «practicantes de los bailes *Xote* y *Baião*». Aprecian, viven y divulgan, de cierta manera, la simplicidad pregonada por el mismo *Forró*, por medio de Luís Gonzaga, Jackson do Pandeiro, entre otros. Así, en su vida diaria, ellos no solo bailan y/o tocan *Forró*, sino que viven el *Forró* con sus vestimentas y características propias, siempre buscando las raíces de esa cultura. En otras palabras, escapan a la moda del *Forró* Universitario al escuchar, bailar y divulgar siempre a los músicos pioneros de dicha manifestación cultural.

De acuerdo a los bailarines y a la literatura, en el *Forró* está incorporada la sencillez, la humildad (JACINTO, 2001; NÓBREGA, 2004; ROCHA, 2004), lo que hace interesante el hecho de que las clases sociales más altas hayan tomado tanto gusto por él. Relataron, además, que existe una creciente valorización nacional, que se puede observar, por ejemplo, en la creciente aceptación del *Forró* en el medio universitario.

A pesar de las entrevistas, de los cuestionarios y de la revisión bibliográfica, no fue posible identificar todos los géneros musicales que componen el *Forró*, ni tampoco definir si existe efectivamente el género musical denominado *Forró*, como lo afirma Giffoni (2003). Aún no existe consenso con respecto al tema, ya sea por el mismo no haber sido debidamente estudiado y/o por ser el *Forró* un fenómeno muy amplio.

Existe una variación muy grande de géneros musicales citados como constituyentes del *Forró*. Según Rocha (2004, p. 63), en el *Forró* está «[...] el *xote*, el *baião* y el *xaxado*, además de otras» expresiones musicales. Para Jacinto (2001), hay *xaxado*, *côco de roda*, *marcha de roda*, *baião* y *xote*. Pero en todas las relaciones de géneros que animan el *Forró* siempre están presentes el *Xote* y el *Baião*. Como lo afirma Jacinto (2001, pista 4), «*Forró* es sencillez, es polvo, acordeón, tambor, triángulo... una secuencia de ritmos nordestinos: *xaxado*, *côco de roda*, *marcha de roda*, *baião*, *xote*... esos ritmos y otros ritmos que ahora en este momento no recuerdo... eso es lo que significa *fórró*».

4 CONSIDERACIONES FINALES

Por medio de las herramientas de observación y recogida de datos, más allá de la experiencia en baile y clases de *Forró* y del ambiente universitario, se puede concluir que el *Forró* es una fiesta en la cual se tocan y se bailan diversos géneros musicales. Es consensual que el *Xote* y el *Baião* son los constituyentes del *Forró* más recurrentes en el interior del estado de São Paulo. El *Xote* es un baile más calmo, en el que reina la seducción, mientras el *Baião*, más agitado, es más animado. Los pasos fundamentales de esos bailes fueron denominados: Paso Básico Lateral, Paso Básico Adelante y Atrás, Apertura y Cambio de Lugar con Giro. También es objeto de consenso que en el *Forró* deben reinar la sencillez y la humildad, características vividas y divulgadas por sus

creadores y propagadores principales y también por sus actuales adeptos.

Characterization of the Xote and Baião danced inside the São Paulo State

Abstract: Ballroom dance and Forró are part of Brazilian culture, and Xote and Baião are part of Forró. The aim of this study was to diagramate the dances Xote and Baião they are danced inside São Paulo State and to describe rhythmically these movements. It was observed and filmed several college couples dancing Xote and Baião for analysis and description of the movements of the dances, by a discursive way and by diagrams. It was identified two basic structures ("Lateral Basic Step" and "Forward and Back Basic Step"), and variation steps "Open" and "Change of places with Turn", very used by couples.

Keywords: Dancing. Folklore. Music. Culture. Diagram.

Caracterização do Xote e do Baião dançados no interior do Estado de São Paulo

Resumo: A Dança de Salão e o Forró fazem parte da cultura brasileira, e o Xote e o Baião fazem parte do Forró. O objetivo deste estudo foi diagramar as danças Xote e Baião no interior do Estado de São Paulo e descrever ritmicamente seus movimentos. Foram observados e filmados diversos casais universitários dançando Xote e Baião para análise e descrição discursiva e por meio de diagramas dos movimentos das danças. Identificam-se duas estruturas básicas que se denominam "Passo Básico Lateral" e "Passo Básico Frente e Trás", e as variações "Abertura" e "Troca de Lugar com Giro", muito utilizadas pelos casais.

Palavras-chave: Dança. Folclore. Música. Cultura. Diagramação.

REFERENCIAS

BETTI, M. Ensino de primeiro e segundo graus: educação física para quê? **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 282-287, 1992.

GIFFONI, A. Forró. **Cover Baixo**, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 51, 2003.

GIFFONI, M. A. **Danças folclóricas da Europa**. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1974.

JACINTO, S. Puxe o fole Zé. In: PESSOA, S. **Bate o mancá: o povo dos canaviais**. [S.l.]: Natasha Records, 1 CD. Faixa 4, 2001

- LELLIS, L. Levadas para forró. **Batera**, São Paulo, v. 2, n. 18, p. 57, 1998a.
- LELLIS, L. Levadas para xote. **Batera**, São Paulo, v. 2, n. 16, p. 57, 1998b.
- MEDINA, L. Luiz Gonzaga. **Drummer**, São Paulo, v. 2, n. 23, p. 94-95, 1998.
- NÓBREGA, A. Brincadeira muito séria. **Caros Amigos**, São Paulo, v. 11, n. 82, p. 32-37, jan, 2004.
- QUADROS, A. C. Jr.; VOLP, C. M. Forró Universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. **Motriz**, Rio Claro, v. 11, n. 1, p. 117-120, 2005.
- RIED, B. **Fundamentos de Dança de Salão**: programa internacional de dança de salão; dança de salão internacional. Londrina: Midiograf, 2003.
- ROCHA, J. M. T. Forró eletrônico, forró universitário. In: FESTIVAL DO FOLCLORE, 40, 2004. **Anuário...**, Olímpia, v. 34, p. 62-71, ago. 2004.
- RUST, F. **Dance in society**: an analysis of the relationship between the social dance and society in England from the Middle Ages to the Present Day. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- SILVA, E. L. **Forró no asfalto**: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2003.
- SILVESTER, V. **Modern ballroom dancing**. London: Stanley Paul, 1990.
- TRINDADE, M. Isso aqui tá bom demais: festas populares que reúnem milhões de pessoas, vendas milionárias de discos e ciclo de shows demonstram o vigor do forró, um gênero que atravessa gerações. **Bravo!**, São Paulo, v. 7, n. 81, p. 52-57, jun, 2004.
- VOLP, C. M. **Vivenciando a dança de salão na escola**. 1994. 276 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Psicologia, USP, São Paulo, 1994.

Agradecimientos: Leonídio Barbosa de Quadros, por medio de Leureka! (leoeurekabauru@yahoo.com.br), por el arte de los diagramas; Capes, por la beca de maestría.

Estudio parcialmente presentado en el IV Congreso Internacional de Educación Física y Motricidad Humana y X Simposio Paulista de Educación Física, Rio Claro.

Recibido el: 09/05/2007

Aprobado el: 03/06/2009