

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

CAROLINA CANDIDA FERNANDES LIMA

A DANÇA DO TATU COM VOLTA NO MEIO E SUAS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS:  
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE TRADIÇÃO NA ESTÉTICA DAS DANÇAS  
TRADICIONAIS GAÚCHAS.

Porto Alegre

2019

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Dança da Escola de  
Educação Física, Fisioterapia e Dança da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
como requisito para a obtenção do Grau de  
Licenciado em Dança.  
Orientadora: Profª. Dra. Maria Luisa Oliveira da Cunha

Porto Alegre  
2019

Carolina Candida Fernandes Lima

A DANÇA DO TATU COM VOLTA NO MEIO E SUAS TRANSFORMAÇÕES  
ESTÉTICAS:  
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE TRADIÇÃO NA ESTÉTICA DAS  
DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS

Conceito final:

Aprovado em ..... de .....de.....

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Luciana Paludo UFRGS

---

Orientadora – Prof. Dra . Maria Luisa Oliveira da Cunha - UFRGS

Dedico este trabalho a todas as mulheres que de alguma maneira me apoiaram durante o ano de 2019. Autoras, colegas, professoras, tias, mãe, irmã, artistas, amigas, alunas, prendas. Não seria possível pesquisar sem a inspiração em vocês. “Como a natureza selvagem persiste e triunfa, as mulheres persistem e triunfam.” (ESTÉS, 2018, p. 219)

## **AGRADECIMENTOS**

A toda minha família pelo apoio incondicional, mas especialmente a minha mãe, que apoia minha paixão pela dança desde a barriga, e minha irmã, pelo incansável trabalho de revisão, motivado apenas pelo carinho que sente por mim.

Ao meu parceiro, pela primeira oportunidade de trabalho nas danças tradicionais gaúchas, e pelas discussões, trocas, descobertas e viagens que fizemos juntos.

Ao curso de Dança, onde cresci, e me redescobri incontáveis vezes.

A Malu, minha orientadora incansável, dedicada e competente e que tanto acreditou em mim.

*“Cancha antiga  
Sangue moço”  
(Pirisca Grecco)*

## RESUMO

Este trabalho dedica-se ao estudo da estética das danças tradicionais gaúchas em âmbito competitivo, especificamente a dança do Tatu com Volta no Meio, quando apresentado na final dos ENARTs (Encontro de Artes e Tradição Gaúcha) de 2002 e 2017, pelos CTGs Raízes do Sul e Tiarayú, respectivamente. Neste estudo, entende-se que o ENART constitui parte fundamental da cultura tradicionalista, e portanto da cultura gaúcha como um todo. Contudo, por mais relevante que seja o papel sócio-cultural da dança tradicional gaúcha há ainda uma lacuna nos estudos dessa área pelo viés da estética. Por isso, o objetivo da pesquisa a seguir é estudar a estética do Tatu com volta no meio, e os fatores que possam ter levado a transformação da mesma, bem como das técnicas de seu fazer. Trata-se de uma pesquisa exploratória com abordagem qualitativa, utilizando a metodologia de revisão bibliográfica e pesquisa videográfica. A pesquisa desvelou como motores influenciadores na transformação da estética da dança as publicações do MTG a partir de 2003, a realização dos painéis de danças tradicionais gaúchas a partir de 2004, e as diferentes formatações das equipes avaliadoras do ENART. Foi revelada intrínseca relação dessas alterações com o fator competitivo. Os resultados encontrados nesta pesquisa podem ser usados como disparadores de futuros trabalhos, bem como referencial teórico para outras pesquisas

**PALAVRAS CHAVE:** Dança. Cultura popular. ENART. Tatu com Volta no Meio.

## **ABSTRACT**

This work is dedicated to the study of the aesthetics of traditional gaucho dances in a competitive scope, specifically the dance “Tatu com Volta no Meio”, while performed at the finals of the 2002 and 2017 editions of the ENART by the CTGs “Raízes do Sul” and “Tiarayú”, respectively. In this study, it is understood that ENART is a fundamental part of the traditionalist culture, and therefore of gaucho culture as a whole. However, in spite of how relevant the socio-cultural role of the gaucho traditional dance is, there is still a gap in the studies of this area from an aesthetic point of view. Therefore, the goal of the following research is to study the aesthetics of the “Tatu com volta no meio”, and the factors that may have led to its transformation, as well as the techniques of its doing. It is an exploratory research with a qualitative approach, using methodology of literature review and video-footage analysis. The research unveiled, as influencing catalyst of the dance’s aesthetic transformation, the publications of the MTG since 2003, the realization of panels of gaucho traditional dances since 2004, and the different formatting of the evaluating teams of ENART. The intrinsic relationship of these alterations to the competitive factor was revealed. The results found in this research can be used as triggers for future works, as well as theoretical reference for other researches.

**KEYWORDS: Dance. Popular culture. ENART. Tatu com volta no meio.**

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

CBTG: Confederação Brasileira de Tradição Gaúcha

CTG: Centro de Tradições Gaúchas

Enart: Encontro de Artes e Tradição Gaúcha

FCG: Fundação Cultural Gaúcha

Fegart: Festival Gaúcho de Arte

IGTF: Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore

Mobral: Movimento Brasileiro de Alfabetização

MTG: Movimento Tradicionalista Gaúcho

RT: Região Tradicionalista

## SUMÁRIO

<b>1 “BUENAS E M’ESPALHO”</b>	<b>11</b>
2.1 GAÚCHO	13
2.2 TRADICIONALISMO	14
2.3 MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO	16
2.4 DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS	19
<b>2.4.1 Tatu com Volta no Meio</b>	<b>23</b>
2.5 ENART	26
<b>3 “PASSANDO MUITO TRABALHO POR ESSE MUNDO DE DEUS”</b>	<b>29</b>
3.1 PROBLEMA DE PESQUISA	31
3.2 OBJETIVO GERAL	31
3.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	31
<b>4”ONDE VAI SENHOR TATU, EM TAMANHA GALOPADA?”</b>	<b>33</b>
4.1 ANÁLISE DO VÍDEO R	33
4.2 ANÁLISE DO VÍDEO T	34
<b>5 “O TATU ALÇOU O PONCHE, PR’OUTRAS BANDAS SE MOVEU”</b>	<b>36</b>
<b>6 “EU VIM PRÁ CONTAR A HISTÓRIA DE UM TATU QUE JÁ MORREU”</b>	<b>43</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>46</b>
<b>ANEXO A</b>	<b>52</b>

## 1 “BUENAS E M’ESPALHO”<sup>1</sup>

O presente estudo trata da dança do tatu com volta no meio e os fatores que levaram às transformações ocorridas em sua estética<sup>2</sup> entre os anos de 2002 e 2017, quando foram apresentadas na final do Encontro de Artes e Tradição Gaúcha (Enart) pelos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) Raízes do Sul e Tiarayú, respectivamente, fazendo também uma investigação sobre o conceito de “tradição” nas danças tradicionais gaúchas. Embarco nesta pesquisa impulsionada pelo questionamento “o que é tradicional em uma dança tradicional gaúcha?”, que muito me fez ao ministrar minhas aulas baseadas nos critérios avaliativos do ENART, e por observar nos rodeios<sup>3</sup> artísticos e festivais Rio Grande afora, como uma dança pode se transfigurar para atingir objetivos específicos. O ENART é o maior festival de arte amadora da América Latina, contando anualmente com 18 modalidades artísticas, que em sua etapa final recebem cerca de 4 mil concorrentes, em 10 palcos paralelos na cidade de Santa Cruz do Sul, que acolhe um público médio de 40 mil pessoas (MTG, 2017), constituindo assim, para o Brasil<sup>4</sup> e para o mundo, parte fundamental do que se entende por identidade gaúcha.

Estudarei especificamente a dança do tatu com volta no meio, uma das danças mais apresentadas pelas invernadas nos rodeios artísticos e festivais, por sua estrutura coreográfica ser de suma simplicidade e permitir liberdade coreográfica quase que total aos bailarinos, contemplando desde os iniciantes aos mais avançados. É uma dança com características do ciclo dos fandangos (CÔRTEZ E LESSA 1997), contendo em sua estrutura a marca das danças do povo gaúcho: os sapateios e sarandeiros.

Como justificativa primeira para este estudo, abordo a fragilidade central do campo das danças populares: poucos estudos na área (TURMENA 2009, ROSA N.

---

<sup>1</sup> “Buenas e m’espalho, nos pequenos dou de prancha e nos grandes dou de talho.”. Frase proferida pelo personagem Capitão Rodrigo na série de Livros “O tempo e o vento”, de Érico Veríssimo.

<sup>2</sup> Neste trabalho entende-se estética como teoria do conhecimento sensível, significado mapeado por Reicher, 2009, como um dos três mais recorrentes na filosofia, sendo os outros dois a estética como teoria do belo, e a estética como teoria da arte (REICHER, *apud* PONTES, 2013).

<sup>3</sup> Este trabalho contém um glossário ao final, onde esse e outros termos são brevemente explicados.

<sup>4</sup> A Confederação Brasileira da Tradição Gaúcha - CBTG existe desde 1987, congregando os MTGs de outros estados brasileiros.

2012, ROSA R. 2013, FAZENDA JUNIOR 2014, SILVA 2014, RODRIGUES 2016, QUADROS 2017). Mais parques ainda são os estudos sobre a dança popular cênica gaúcha, pelo viés da estética (ROSA 2013, RODRIGUES 2016). As danças tradicionais gaúchas são uma manifestação artística legítima, abrigadas no seio popular, mas já com traços de profissionalização, o que por si só já desperta o interesse do público leigo em dança, e que agora começa a atrair o público acadêmico. Como licencianda e arte educadora, não posso deixar de observar que as danças tradicionais gaúchas são, principalmente no Rio Grande do Sul, mas também em muitas regiões do Brasil, o primeiro contato com o ensino de dança, e da arte como um todo, de muitos sujeitos, exercendo um importante papel no que milhões de pessoas (MTG, disponível em <http://www.mtg.org.br/historico/247>) entendem por arte, cena, música, dança e experiência estética em suas vidas.

Os estudos que tratam das danças tradicionais gaúchas (TURMENA 2009, ROSA 2012, ROSA 2013, FAZENDA JUNIOR 2014, SILVA 2014, RODRIGUES 2016, QUADROS 2017) abordam aspectos diversos sobre o universo da dança gaúcha, mas não dedicam-se especificamente a sua estética. Sendo assim, minha abordagem busca investigar, na trajetória do tradicionalismo gaúcho, fatores que possam ter influenciado a estética da dança tradicional do Tatu com Volta no Meio, bem como o seu fazer (ensino, pesquisa, avaliação) entre os anos de 2002 e 2017, quando a dança foi apresentada na final do Enart, por grupos com colocações entre os três primeiros lugares no concurso. E para isso, preciso compreender também o que se entende no meio tradicionalista por tradição.

Este trabalho está dividido da seguinte maneira: O primeiro capítulo é esta introdução que ambienta o leitor sobre o tema e as justificativas de escolha ao mesmo; No capítulo II temos a Revisão de Literatura onde abordarei o contexto das danças tradicionais gaúchas, e descrevo especificamente sobre o tatu com volta no meio, traçando um panorama sobre o tradicionalismo no Rio Grande do Sul. No capítulo III apresento a metodologia deste estudo onde será utilizada a pesquisa bibliográfica e videográfica. O capítulo IV traz a pesquisa videográfica, seguida de sua análise no capítulo V. Por fim, no capítulo VI, as considerações finais seguidas das referências bibliográficas.

## 2 “E SE HOVER QUEM SAIBA MAIS QUE ENTRE TAMBÉM NA FUNÇÃO”

Neste capítulo está contida a revisão de literatura, onde busco elucidar o leitor quanto ao universo pesquisado no trabalho, e ainda pesquisar bibliograficamente os caminhos e interfaces da dança Tatu com Volta no Meio, de maneira a aproximar-me da resolução dos meus objetivos de pesquisa. Está dividido nos seguintes subcapítulos: 2.1 Gaúcho, 2.2 Tradicionalismo, 2.3 Movimento Tradicionalista Gaúcho, 2.4 Danças Tradicionais Gaúchas, 2.4.1 Tatu com Volta no Meio e 2.5 ENART.

### 2.1 GAÚCHO

Tenho mencionado que os habitantes do pampa se chamam gaúchos. Não existe ser mais franco, livre, ou independente que o gaúcho. (Samuel Haigh, 1817 apud CAMILLO e PEREIRA, 2013)

O termo “gaúcho” é vinculado ao homem mestiço de indígena com europeu, que habitou a região rio-platense durante o período da América Portuguesa (SPALDING et al, 1964). Exímio cavaleiro, o homem sul rio-grandense aprimorou-se no trabalho com o gado pelas circunstâncias em que se encontrava o Continente de São Pedro após as Guerras Guaraníticas (Brasil... 2000), “gaúcho” então, passou a ser a denominação do trabalhador rural afeito às lidas campeiras como a doma, o laço e a marcação do gado (CAMILLO e PEREIRA 2013.). Na obra “O Povo Brasileiro: Brasil Sulino”, parte de uma série de vídeos documentais derivada do livro de mesmo nome do professor Darcy Ribeiro (1995), encontra-se um trecho que ilustra o cenário social dos primeiros gaúchos:

Esses gaúchos não se identificavam como espanhóis nem como portugueses, do mesmo modo como já não se consideravam indígenas. Eram uma etnia nascente, aberta a agregação de índios destribalizados pela ação missionária, ou pela escravidão, de novos mestiços de brancos e índios, desgarrados pela marginalidade, e de brancos pobres. Esses eram os gaúchos originais, uniformizados culturalmente pelas atividades pastoris, bem como pela unidade de língua, costumes e usos comuns. (Brasil...2000).

São encontradas na literatura origens diversas para a palavra “gaúcho”, em vários idiomas e com diferentes traduções, sem haver consenso entre os autores sobre a etimologia da palavra. Atualmente, gaúcho é simplesmente a alcunha do

nascido no Rio Grande do Sul (CAMILLO e PEREIRA, 2013.). Por conseguinte, o que tem origem sul-rio-grandense caracteriza-se como gaúcho.

A mulher sul-rio-grandense, que eventualmente compunha família com o gaúcho (no sentido do trabalhador campesino anteriormente citado), envolvia-se com a plantação e a agricultura em geral (ZATTERA, 1998). Não era regra que o gaúcho viria a se casar, o que sugere uma das origens do termo “prenda”, modo imperativo do verbo “prender”, que contraria a própria essência do gaúcho, que é um ser livre (MACIEL, 1999 *apud* DUTRA, 2002). Mais adiante, com o aumento do povoamento do Estado, e o aquecimento da economia, já em meados do século XVIII, a mulher sul-rio-grandense (a estancieira principalmente, as mais pobres ainda tinham necessariamente de plantar para comer) passa ao papel de dona de casa, cuidando dos filhos, das lidas domésticas em geral e de tarefas que envolvessem o trabalho manual, como tecer e costurar (ZATTERA, 1998).

Segundo Vieira, 2006, há no cancionero popular, e na literatura regionalista sul rio-grandense a tendência a se retratar a mulher de um modo linear: “[...] bicho caborteiro, é ela o precipício dos homens” (VIEIRA, 2006, p. 73). Haveria ainda uma tendência a expressar “[...] um lirismo bucólico e pueril” (VIEIRA, 2006, p. 73), o que poderia acabar provocando uma dificuldade na materialização da figura arquetípica da mulher gaúcha, pois em geral se retrata nessas obras o gaúcho só a cavalgar na imensidão do pampa.

Os tradicionalistas passam a denominar as mulheres frequentadoras dos CTGs de “prendas”, palavra que em seu sentido literal significa objeto de valor, com o qual se pode presentear alguém, o que busca demonstrar todo o apreço dos gaúchos (agora no sentido de sul-rio-grandense apenas) por suas prendas, que eram quase sempre esposas, filhas, amigas e irmãs (DUTRA, 2002). Neste trabalho, entende-se por gaúcho tudo aquilo que permeia a identidade sul-rio-grandense, aquerenciado no Rio Grande do Sul, ou não (JACKS, 2003), pois é inquestionável o sentimento de gauchismo dos tradicionalistas espalhados no Brasil e no mundo.

## 2.2 TRADICIONALISMO

Segundo Hobsbawm e Ranger (2012), quando uma sociedade encontra-se em uma situação nova, ou de mudança abrupta, haverá a tentativa de estruturar de maneira imutável ao menos alguns dos aspectos da vida social. Na primeira metade do século XX, Porto Alegre passou a receber forte influência da cultura estado-unidense, ofuscando muitos dos usos e costumes gaúchos da capital (LESSA, 2005). Portanto, pode-se enxergar a iniciativa do tradicionalismo gaúcho como uma reação a uma situação nova (americanização dos costumes). Essa reação acontece através da invenção de uma tradição gaúcha, considerando-se que inventar uma tradição para Hobsbawm e Ranger consiste essencialmente em “[...] um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição,” (HOBESBAWN, RANGER, 2012, p. 13)

Para CÔRTEZ e LESSA (1975) o tradicionalismo consiste em uma experiência com a finalidade de aprimorar a dinâmica social sul-rio-grandense (na época da publicação os escritores não imaginavam ainda o tradicionalismo se alastrando pelo Brasil e pelo Mundo). Os efeitos provocados pelo movimento tradicionalista na sociedade seriam perceptíveis apenas a longo prazo, construídos para o futuro. Para os autores há de se compreender ainda os seguintes aspectos:

Tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem coletivo, através de ações que o povo pratica - mesmo que não se aperceba de tal finalidade [...] (CÔRTEZ e LESSA, 1975, p. 97)

O que demonstra que mesmo que a maioria das pessoas não venha a compreender profundamente “o sentido e o valor do tradicionalismo” (LESSA, 1954), deve haver o objetivo-fim do bem comum no movimento tradicionalista, conceito que encontra-se diretamente com os estudos de Hobsbawm e Ranger, na obra “A Invenção das Tradições” (2012). Segundo os autores, as instituições de cunho tradicionalistas dividem-se em 3 categorias, sendo elas:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a

inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento. (HOBESBAWN e RANGER, 2012. p. 18)

As categorias servem para fins de estudo, eis que os próprios autores as consideram sobrepostas, mas podemos identificar o tradicionalismo gaúcho aproximado principalmente com a terceira.

No livro *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*, (LESSA, 2005), é possível acompanhar a trajetória dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho, e o que intencionavam aqueles jovens universitários, com pouco dinheiro e muita saudade. Neste trecho, percebe-se que os precursores do tradicionalismo gaúcho tinham um tarefa objetiva que pretendiam empreender:

O âmago da questão era o seguinte: com base na cultura *tradicional* - que respeitaríamos em todos aqueles elementos que pudessem ser mantidos em Porto Alegre e alhures - teríamos de criar uma cultura *tradicionalista*, adaptável às mais diversas situações de tempo e espaço. (LESSA, 2005, p. 63, grifo do autor)

Percebe-se então, que quando falamos de *tradicionalismo*, nos referimos a práticas ritualísticas (HOBESBAWN e RANGER, 2012), e que têm uma finalidade específica, diferindo-se do que é *tradição*, feita e vivida no dia a dia, espontaneamente. O raciocínio de Lessa encontra eco ainda o trecho a seguir: “Houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins” (HOBESBAWN, RANGER, 2012, p. 14). O tradicionalismo gaúcho então, utiliza-se de elementos da tradição para nutrir valores específicos, e manter vivas culturas em formato de representação histórica . Em Camillo e Pereira (2013), encontramos ainda o complemento desse raciocínio:

**Tradição:** Denomina-se tradição como ato de transmitir os fatos culturais e valores de um povo através de suas gerações. É o conjunto de ideias, usos e costumes, transmitidos através de culto às coisas do passado.

**Tradicionalismo:** Denomina-se como apego às tradições. Tradicionalismo é um estado de consciência, que busca preservar as boas coisas do passado, sem conflitar com o progresso, através do cultuar, vivenciar e preservar o patrimônio sociocultural do povo. (CAMILLO e PEREIRA, 2013, p. 80, grifo do autor)

Dito isso, é preciso esclarecer portanto que quando falamos em “danças tradicionais gaúchas”, estamos falando especificamente das danças tradicionalistas, pesquisadas, registradas e reconstruídas por indivíduos que não as viveram como manifestação popular espontânea (LESSA, 2005). O tradicionalismo tem um fim,

maior ainda do que o próprio dançar. O tradicionalista, de um modo genérico, tem por missão servir-se da arte, do folclore e da literatura como base de ação para reafirmarem as vivências populares no próprio seio popular (LESSA, 1954). O tradicionalismo se fará nas canchas de carreirada, nos bailes dos CTGs, nos programas de auditório, e onde mais for possível (CÔRTEZ e LESSA, 1975).

### 2.3 MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO

Aí está o gaúcho atual,  
muito mais do que pilchado,  
alerta e conscientizado  
de todo o seu potencial,  
a transformação social foi feita,  
ele permanece,  
tem consciência, não esquece,  
conhece a luz que procura  
e sabe que a noite escura,  
termina quando amanhece!  
[...]  
(Jayme Caetano Braun)<sup>5</sup>

Tendo sua fundação institucional ocorrido em 1959, com o registro em cartório do Conselho Coordenador, o tradicionalismo gaúcho já efervescia desde o final do século XIX, com a fundação do Grêmio Gaúcho por Cezimbra Jaques, em 1889 (MTG, disponível em <http://www.mtg.org.br/historico/218>). Houve a fundação de algumas entidades de cunho tradicionalista antes da fundação do Movimento Tradicionalista Gaúcho, propriamente dito (LESSA, 2005), sendo honrosas as menções às até hoje ativas Clube Farroupilha, de Ijuí 9°RT, Sociedade Gaúcha de Lomba Grande, de Novo Hamburgo 30°RT, e a centenária União Gaúcha João Simões Lopes Neto, de Pelotas 26°RT.

Em 1947 no Colégio Júlio de Castilhos, ocorreu a primeira Ronda Gaúcha, com alguns dos jovens estudantes que viriam a se tornar os fundadores do 35 CTG, em 1948 (LESSA, 2005). Havia entre aqueles rapazes, um desejo de simbolizar o galpão e a cultura galponeira em Porto Alegre, trazendo para a capital as vivências do homem campesino, mas sem a intenção de substituí-lo, ou sobrepô-lo, e sim de homenageá-lo, reverenciá-lo (LESSA, 2005). O tradicionalismo puro, e o sujeito

---

<sup>5</sup> *Payador* e poeta gaúcho, sempre tratou em sua obra dos temas da vida campesina. Conhecido como um dos “quatro troncos missioneiros”, junto de Pedro Ortaça, Cenair Maicá e Noel Guarany.

tradicionalista, têm outras vontades, como podemos observar neste trecho da introdução do Manual de Danças Gaúchas (CÔRTEZ E LESSA, 1997):

Na verdade, o folclore nunca foi para nós um FIM; foi simplesmente um MEIO para alcançarmos o fim de revigoramento das tradições brasileiras, em defesa das quais vimos lutando desde a fundação do “35” - Centro de Tradições Gaúchas, de Porto Alegre, em 1948. (CÔRTEZ e LESSA, 1997, p. 8, grifo dos autores)

Em 1954, na cidade de Santa Maria, realiza-se o I Congresso Tradicionalista Gaúcho, evento que ocorre anualmente desde então, com a finalidade de implementar Assembleia Geral entre as entidades filiadas ao MTG (MTG, 2014, p. 9), e quando da primeira edição, serviu para delinear que caminhos tomaria o MTG como instituição: “[...] misticismo ou populismo? conservadorismo ou convívio com a tecnologia? recuo ou avanço?” (CÔRTEZ e LESSA, 1975, p. 97). Aprovou-se a tese de Luiz Carlos Barbosa Lessa “O sentido e o valor do tradicionalismo”, que enfoca a popularização do movimento. Na obra o autor descreve como o tradicionalismo, na função de agente social, deve criar uma coletividade que aja de maneira unificadora dos sujeitos, utilizando a tradição gaúcha como seu instrumento, o que se torna notório neste trecho do documento:

Através da atividade artística, literária, recreativa ou esportiva, que o caracteriza - sempre realçando os motivos tradicionais do Rio Grande do Sul - o Tradicionalismo procura, mais que tudo, reforçar o núcleo da cultura rio-grandense, tendo em vista o indivíduo que tateia sem rumo e sem apoio dentro do caos de nossa época.. (LESSA, 1954, p. 4)

A partir daí, dá-se então a unificação das finalidades das entidades tradicionalistas, que se sistematizariam apenas em 1966, no XII Congresso Tradicionalista, em Tramandaí, quando organiza-se o MTG a semelhança do que conhecemos hoje (MTG, 2019): Os Centros de Tradições Gaúchas, para gozarem de seus direitos no Movimento Tradicionalista Gaúcho, devem estar filiados a este (correspondente ao seu estado sede). Para participar do Movimento Tradicionalista então, os indivíduos devem estar associados a um CTG (MTG, 2014). Em 1961 ainda, no VIII Congresso Tradicionalista Gaúcho, na cidade de Taquara, aprova-se a Carta de Princípios, documento arregimentador que condensa os objetivos do MTG em 29 princípios (FCG - MTG, 2016), havendo atualmente uma cópia sua em cada CTG.

O MTG - RS, organiza-se hoje em 30 Regiões Tradicionalistas (RTs), que dividem o estado com a função de desterritorializar o MTG. Cada região agrupa porções dos municípios gaúchos por sua proximidade geográfica e afinidade cultural, e nela há um Coordenador Regional próprio, eleito anualmente pelas entidades tradicionalistas daquela região, que deverá responsabilizar-se perante o MTG das atividades e funcionamento da mesma. A nível estadual, o MTG é gerido pelo conselho diretor, eleito anualmente em Assembleia Eletiva, no Congresso Tradicionalista Gaúcho, que ocorre no mês de janeiro de cada ano, em cidade definida no Congresso anterior (MTG, 2014).

Dentre as finalidades institucionais do MTG está a prestação de assessoria cultural gratuita à coletividade em geral, especialmente aos estudantes, a preservação dos termos “Movimento Tradicionalista Gaúcho”/MTG e “Centro de Tradições Gaúchas”/CTG em seus sentidos originais, e por fim, honrar as cláusulas pétreas do estatuto descritas na Carta de Princípios (MTG - FCG, 2016).

## 2.4 DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS

Num festival de cultura  
Lá pras bandas de oriental  
Também estava o Rio Grande  
E sua história ancestral  
A ser contada no Palco  
Por Barbosa e por Paixão  
Que ao verem tantas artes  
Sentiram uma grande emoção  
Eis que chamaram Rio Grande  
[...]  
Tinham tão pouco pra mostrar  
Não havia nada além de poesia  
(João Lucas Cirne e Sonia Mara)<sup>6</sup>

Ao final de 1948 João Carlos D’Ávila Paixão Côrtes e Luiz Carlos Barbosa Lessa já estavam mergulhados em intensa pesquisa bibliográfica de história, folclore e outras áreas. Juntos, procuravam a figura do campesino sul-rio-grandense ideal numa “[...] síntese, se possível, aquele ponto de encontro entre passado e presente,

---

<sup>6</sup> Músicos e compositores conhecidos no meio tradicionalista, mãe e filho escrevem canções que embalam os sonhos das invernadas, especialmente do CTG M'Bororé (Campo Bom 30°RT). Aqui citado, o tema para coreografia de entrada dançado entre 2014 e 2015 pela invernada juvenil desse CTG.

em sua dimensão estadual” (CÔRTEES e LESSA, 1975. p. 101), para que essa fosse a figura encarnada pelos peões do 35 CTG.

No ano de 1949, os tradicionalistas Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, junto de alguns integrantes do Clube Farrapos da Brigada (também de caráter tradicionalista), foram convidados a participar dos festejos do “*Dia de la tradición uruguiaia*”, em Montevideú, no Uruguai. Ao chegar lá, a comitiva sul-rio-grandense percebe ser a única a não ter nenhuma dança para apresentar, inclusive chegaram a aprender a meia-canha com os platinos, que sabiam ter sido dançada no Rio Grande do Sul também (CÔRTEES e LESSA, 1975). Apresentaram trovas, declamações e toadas, mas conquistaram o carinho do público apenas quando improvisaram sambas e marchinhas cariocas as som de caixinhas de fósforo (CÔRTEES e LESSA, 1975)

Ao retornarem para o Rio Grande do Sul, Paixão e Barbosa, intrigados por essa lacuna na cultura, resolvem iniciar um trabalho de pesquisa bibliográfica, especificamente sobre o tema bailes campeiros, que perdurou por meses, e pouco frutificou (CÔRTEES e LESSA, 1975). Decidiram então, por iniciar uma pesquisa de campo em busca das danças gaúchas. Foi necessário um trabalho de “garimpagem criativa”, pois as danças viviam apenas na memória de pessoas idosas, que muitas vezes recordavam-se apenas trechos ou movimentos avulsos (CÔRTEES, *apud* CAMILLO e PEREIRA 2013). Na capital dançava-se nos bailes as danças enlaçadas, como os chotes, polcas e vaneiras, que rapidamente tomavam os bailes no interior, e em ambos fazia sucesso também o tango argentino, o samba e o bolero. Para encontrar as velhas danças campestres “[...] seria necessário suar o topete” (CÔRTEES e LESSA, 1975, p. 103).

Em 1950, na saída de campo inaugural das pesquisas, encontram a primeira dança inédita: o pezinho. Dançada numa festa de igreja na vila de Palmares (atualmente município de Palmares do Sul, litoral norte gaúcho). Antes desta, havia apenas resquícios em literatura do Caranguejo, da Chimarrita, da Tirana do Lenço, e da melodia do Tatu, escritos por João Simões Lopes Neto, Cezimbra Jaques, e Alcides Cruz (CÔRTEES e LESSA, 1975).

Em 1950, é estabelecida no Rio Grande do Sul a Comissão Gaúcha de Folclore, como divisão estadual da Comissão Nacional de Folclore, e o 35 CTG fora convidado a participar da III Semana Nacional de Folclore, que aconteceria em Porto Alegre no mês de agosto (CÔRTEES e LESSA, 1975, p. 109). A apresentação do 35 CTG, além de ser o primeiro momento de participação efetiva feminina (foram convidadas namoradas, primas e irmãs dos rapazes para que fosse possível remontar as danças, até então o 35 CTG funcionava à semelhança de um clube exclusivo para homens), concretizou cenicamente as pesquisas já consumadas, e despertou para as que ainda precisavam acontecer (CÔRTEES e LESSA, 1975, p. 110).

Encenaram na noite de 22 de agosto de 1950, no palco do Instituto de Belas Artes da UFRGS (atualmente Instituto de Artes), uma noite gauchesca, entrecortada por momentos descontraídos de prosa galponeira, trovas, causos, poemas e declamações. Para o encerramento entraram em cena as prendas, de vestido de chita, e que sob ruidosos aplausos da plateia repleta de intelectuais e folcloristas, dançaram o pezinho e o caranguejo. “Descobria-se naquela noite a grande força de comunicação das danças gauchescas” (CÔRTEES e LESSA, 1975, p. 111).

Este primeiro evento catalisou as pesquisas que se seguiram, possibilitadas por economias feitas pelos próprios pesquisadores, que utilizavam os finais de semana para viajar por Porto Alegre e região metropolitana e entrevistar pessoas. Através de um questionário, e utilizando um gravador portátil emprestado da Federação das Indústrias. Entrevistaram dezenas de homens e mulheres, principalmente idosos, que contribuíam com uma gama larga de informações sobre a música que se dançava (apenas do Tatu foram recolhidas ao todo 103 quadrinhas), mas pouco relatavam exclusivamente sobre a coreografia propriamente dita (CÔRTEES e LESSA, 1975). Durante o ano de 1952, Barbosa e Paixão percorreram 62 municípios do interior do Rio Grande do Sul, visitando o planalto, as missões, o litoral, e por regiões rurais do Uruguai, Paraguai, Santa Catarina e São Paulo, indo de ônibus, a pé, de carreta e a cavalo (CÔRTEES e LESSA, 1975). Ao final de dois anos de pesquisas em campo, o trabalho preliminar é dado por encerrado (LESSA 2005), e o saldo das danças encontradas e registradas foi este:

Danças relacionadas com o antigo “fandango” e já desaparecidas, persistindo apenas na evocação menos ou mais clara do “pessoal do tempo antigo”: *tirana do lenço*, *tirana do ombro*, *balaio*, *chimarrita*, *rilo*, *sarrabalho*, *quero-mana*, *siriri*, *graxaim*, *mariquita*, *ratoeira*. [...] *anu*, *chimarrita-balão*, *maçanico*, *cana-verde*, *pezinho* e *chula*.

Danças ensaiadas para festas: a *jardineira* (bailado de mocinhas empunhando arcos floridos) e *pau-de-fita* (dança universal de trançar fitas).

Danças de salão mais significativas nas camadas populares rurais eram, ao som da gaita, [...] a *mazurca* (e suas variantes mazurca galopada, rancheira, rancheira de carreirinha, terol) e a *havaneira* (com a variante havaneira-marcada).

Nos “kerbs” da região colonial alemã: *herr-schmidt*, *kreutz-polka*, *hacken-schottisch*, e a “presseneira” [prisoneira].

[...] Remotos vestígios do *pericón*, mais como dança teatral do que dança popular.

Brincadeiras de salão oriundas do cotillon: [...] *polca de versos* (também chamada meia-canha ou polca de relação) (CÔRTEZ e LESSA, 1975, p. 115-116)

Percebe-se o forte caráter da matriz cultural europeia como um todo, não apenas portuguesa, nas danças encontradas pelos pesquisadores. É dado início ao trabalho de reconstrução das danças registradas “Talareando as melodias, ou repassando-as para gaiteiros (já não havia mais os violeiros de antanho), fomos reconstituindo passos com a ajuda de nossas “prendas” e “peões” do 35.” (LESSA, 2005, p. 71).

A primeira versão escrita da pesquisa é redigida em 1952, em forma de monografia concorrente no concurso Mário de Andrade, mesmo ano, promovido pela Discoteca Municipal de São Paulo. Contando com “[...] um enfoque eminentemente científico, para estudiosos do Folclore” (CÔRTEZ e LESSA, 1975, p. 117), recebeu menção honrosa no concurso, mas o trabalho denominado “Danças Gaúchas” nunca chegou a ser publicado, nem pelos autores, nem pelo órgão promotor do concurso.

Seqüiosos pela divulgação dos conhecimentos agregados durante, ao todo, 3 anos de pesquisa, Barbosa e Paixão dão início a elaboração da primeira edição do Manual de Danças Gaúchas. Para tal tiveram de desenvolver metodologia de notação e descrição dos movimentos, de maneira que fosse possível dialogar com o público, mas mantendo todos os elementos das danças (CÔRTEZ e LESSA, 1975). Finalmente em 1956 a publicação do Manual de Danças Gaúchas acontece, sendo fundido com o “Suplemento Musical e Ilustrativo”, quando da sua segunda edição, já em 1957. As danças descritas no livro são: Tirana do Lenço, Tatu (com volta no

meio), Caranguejo, Quero-Mana, Rilo, Cana-Verde, Pericón, Chimarrita, Maçanico, Pezinho, Anu, Balaio, Chote, Rancheira, Rancheira de Carreirinha, Terol, Polquinha, Chote de Duas Damas, Chimarrita-Balão, Tatu (atualmente conhecido como “Tatu de Castanholas”), Polca de Relação, Chula, e Pau de Fita (CÔRTEES e LESSA, 1997).

Atualmente, o livro “Danças Tradicionais Gaúchas” (MTG - FCG, 2016, 4ed) conta com vinte e cinco danças, condensando as publicações “[...] manual de danças gaúchas, de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, o Caderno Gaúcho n° 9 da Revista Pampeana, do IGTF, e o livro Danças Tradicionais Rio-Grandenses - ACHEGAS, de Paixão Côrtes.” (MTG - FCG, 2016, p. 36). A primeira edição da publicação feita pela instituição Movimento Tradicionalista Gaúcho é de 2003, e devido a relevância da publicação de Côrtes e Lessa, e até mesmo como um carinho pelos autores, as edições do livro Danças Tradicionais Gaúchas são até hoje chamadas de Manual por todos os tradicionalistas. As 25 danças dos livros Danças Tradicionais Gaúchas (MTG - FCG 2003, 2008, 2010, 2016) são: Anú, Balaio, Cana Verde, Caranguejo, Chiquinho, Chimarrita, Chimarrita Balão, Chote Carreirinho, Chote das sete voltas, Chote de Duas Damas, Chote Quatro *Passi*, Chote Inglês, Havaneira Marcada, Maçanico, Meia Canha, Pau de Fitas, Pezinho, Quero-Mana, Rancheira de Carreirinha, Rilo, Roseira, Sarrabalho, Tatu, Tatu com Volta no Meio, e Tirana do Lenço.

Desde 2005 as 25 danças descritas nas publicações do MTG estão reconhecidas em lei como patrimônio cultural imaterial do Estado do Rio Grande do Sul (Lei Estadual nº 12.372, de 16 de novembro de 2005), bem como suas músicas, letras e coreografias.

#### **2.4.1 Tatu com Volta no Meio**

O Tatu é uma das mais antigas e célebres cantigas do fandango gaúcho, e que como dança, consistia basicamente no ato de sapatear e sarandear solto de seu par. Após o desaparecimento das danças de sapateio e sarandeio, seguiu existindo como uma “décima” (história contada em versos) popular em todo o Rio Grande do Sul (CÔRTEES e LESSA, 1997). A décima do Tatu tornou-se tão importante, que a

partir de algum momento passou-se a cantá-la simultaneamente ao sapatear e sarandear, contrariando a característica geral do fandango, onde a música dançada é instrumental e o canto interrompe o bailado (CÔRTEZ e LESSA, 1997).

Na pesquisa preliminar realizada por Barbosa e Paixão foram recolhidas “[...] 109 quadrinhas<sup>7</sup> que nos contam a vida “caipora” do Tatu - personagem meio gente, meio bicho, símbolo do pobre diabo, atraído pela sorte.” (CÔRTEZ e LESSA, 1997, p. 116.) “[...] O personagem, a cavalo ou a pé, se lança em uma viagem sem rumo, marcada por pobreza, peleias, muitas campeiragens e desamores” (VIEIRA, 2006, p. 67). Pode-se entender “tatu” como o homem que contrariava os usos e costumes da herança açoriana, mantendo ainda hábitos da cultura indígena, por mais que não se identificasse como tal (VIEIRA, 2006). Assim sendo, “tatu” pode ser concebido como sinônimo de “gaúcho”.

A cantiga d’O Tatu já estava em parte registrada na obra “Cancioneiro Guasca”, de João Simões Lopes Neto (1910), onde em 40 quadrinhas (estrofes de 4 versos) compila-se a história do Tatu, personagem que configuraria, na obra, uma espécie de representação do gaúcho original, o peão errante pelo pampa a lidar com o gado (VIEIRA, 2006). A décima traz um retrato do cenário social do pampa gaúcho, aproximadamente durante o século XIX, bem como recortes do pensamento dominante na época.

A dança d’O Tatu, como é atualmente descrito, conta com a “voltinha no meio” em sua coreografia. Figura específica que a princípio não fazia necessariamente parte da estrutura da dança, mas que foi muito difundida durante o século XIX, criando uma nova maneira de executá-la: os pares primeiro sapateiam e sarandeam, inteiramente soltos, e na segunda parte, de mãos dadas, realizam a prenda a voltinha no meio, e o peão o bate pé (CÔRTEZ e LESSA, 1997). A descrição a seguir pertence ao Manual de Danças Gaúchas:

Na “volta no meio”, a prenda, tomada pela mão de seu companheiro..., gira como se fosse realizar várias voltas, mas “interrompe a volta no meio do verso”, passando a girar no sentido contrário (CÔRTEZ e LESSA, 1997, p. 117)

---

<sup>7</sup> Algumas dessas podem ser conferidas nos anexos deste trabalho, de forma a melhor ilustrar a canção.

Já a descrição do livro Danças Tradicionais Gaúchas (MTG - FCG, 2016. 4ed), é significativamente pormenorizada, especificando inclusive em quais tempos dos compassos musicais devem ser executados os movimentos dos dançarinos, como por exemplo no trecho a seguir:

Assim sendo, a prenda irá realizar o primeiro giro de volta inteira do primeiro tempo do 9º compasso até o primeiro tempo do 10º compasso (“anda roda o tatu é meu...”), e o segundo giro de volta inteira, do segundo tempo do 10º compasso até o primeiro tempo do 12º compasso (“volutinha no meio o tatu é teu...”). (MTG, 2016, p. 237)

O Tatu com Volta no Meio é uma das danças mais simples do fandango, permitindo grande liberdade coreográfica dançarinos, contemplando de iniciantes até avançados. Segundo as publicações do MTG, e de Côrtes e Lessa, a dança desenvolve-se estruturalmente da seguinte maneira:

- Posição inicial: onde os dançarinos organizam-se pelo espaço durante a melodia introdutória antes de iniciar a coreografia propriamente dita.
- Primeira figura, ou figura fundamental, onde o peão sapateia girando sobre o próprio eixo, e a prenda sarandeia ao seu redor formando um deslocamento circular. Na metade do trajeto, ambos realizam um cumprimento. Essa figura é popularmente chamada também de “girassol”.
- Segunda Figura “volta no meio”: o peão, tomando da mão da prenda realiza um bate pé, enquanto a prenda gira sobre o próprio eixo, uma vez para a esquerda e outra para a direita.

Segundo as publicações do MTG (2003, 2008, 2010, 2016), a dança inclui ainda as facultativas “Variantes”.

[...] quando realizarem uma ou mais variantes, que as mesmas sejam executadas apenas referente a Primeira Figura nas seguintes formas:

Enlaçados ou enlaçando-se (como na valsa, à semelhança da Havaneira Marcada e/ou por ambos os braços, à semelhança da Chimarrita Balão) mediante passos de polca e/ou saltos de polca, e ainda totalmente soltos ou desenlaçando-se para a execução de sapateios e sarandeiros livres de sentido e direção. (MTG, 2016, p. 236)

Não há no livro Manual de Danças Gaúchas (CÔRTEES e LESSA, 1997) a descrição de nenhuma variante a ser executada, mas a inclusão da figura na publicação Danças Tradicionais Gaúchas (MTG - FCG, 2016) justifica-se com o depoimento do Sr. Estácio José Pacheco, recolhido por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, registrado no próprio Manual de Danças Gaúchas, e transcrito aqui:

A dança era mais ou menos entremeada de pequenas rodas<sup>8</sup>, com sapateados ligeiros, ou com valseados. Às vezes os pares (“pares”, aqui, significa os dois componentes de um par) dançavam livres, sapateando um em volta do outro. Outras vezes davam-se as mãos. Outras vezes utilizavam o lenço. O lenço era muito usado. Era uma das maneiras de florear a dança. Os homens acenavam com o lenço para elas, e elas acenavam também para eles, quando faziam a volta. “Se oiando” - olhando um para o outro. E sempre com uma expressão sorridente, de satisfação, de alegria, e até mesmo de amor, quando eram jovens. (CÔRTEES e LESSA, 1997, p. 116)

É possível perceber no depoimento do senhor Estácio aspectos sociais que permeavam essa dança. Uma das principais características do bailar gaúcho é a teatralidade, esta, visando sempre demonstrar a alegria, a satisfação ao dançar (MTG - FCG, 2016). Nesta dança há ainda ao sapatear e sarandear intenção de galanteio e sedução, traços marcantes das danças com características do fandango (CÔRTEES e LESSA, 1997). Ao darem as mãos para realizarem a Volta no Meio, naturalmente os dançarinos se aproximarão, tendo ainda oportunidade de demonstrar envolvimento e trocar olhares de amor. Não apenas a cantiga do Tatu indica aspectos sócio-culturais de um determinado período do povo gaúcho (VIEIRA, 2006), mas também a sua dança, destacando-se como importante peça na colcha de retalhos da cultura popular.

## 2.5 ENART

Por isso eu vou  
O ENART que me espere eu vou  
[chegar  
Mesmo falido ano que vem eu vou  
[voltar  
Pra fazer tudo de novo com esse  
bando de louco

---

<sup>8</sup> Rodas aqui, refere-se ao ato de girar o corpo sobre o próprio eixo. Em momento algum nesta dança os dançarinos tomam-se das mãos formando rodas como na ciranda, por exemplo.

Porque agora eu sei  
Esse é o nosso lugar  
Partiu ENART!  
Isto é ENART!  
(João Lucas Cirne)<sup>9</sup>

Iniciado na década de 70, o Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), visava erradicar do Brasil em 10 anos o analfabetismo, através de atividades com foco em educação e cultura. No Rio Grande do Sul houve a busca pela parceria com o MTG. A primeira iniciativa foi convidar gaiteiros e trovadores, que na época eram ouvidos através do rádio, para visitarem os espaços escolares e fazerem apresentações, com o objetivo de atrair os alunos e diminuir a evasão (RODRIGUES, 2016). Os artistas passaram a frequentar as escolas semanalmente, em iniciativa que funcionou em diversas regiões do Estado. Surgiu a ideia de criar então, uma grande competição entre os CTGs, através da parceria entre MTG, Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), e 5ºRT ocorreu o Festival Gaúcho de Arte e Popular e Folclore. Nos dias de hoje, o que chama-se “Período Mobral”, engloba os nove anos em que o festival ocorreu no Rio Grande do Sul de maneira itinerante (RODRIGUES, 2016).

Em 1985 quando chega à cidade de Farroupilha (25ºRT), o prefeito da cidade sugere sediar o festival fixamente. Acontece então o primeiro Festival Gaúcho de Arte (FEGART), que teve ao todo 11 edições. O festival cresceu e passou a atrair cada vez mais público, não sendo mais possível a infraestrutura da cidade de Farroupilha hospedar o evento, o que fez com que fosse transferido para a cidade de Santa Cruz do Sul em 1997, sob a denominação de ENART, devido a questões que envolviam o nome FEGART e sua relação com a prefeitura de Farroupilha (MTG, 2017).

O ENART (Encontro de Artes e Tradição Gaúcha) é o marco anual para os tradicionalistas vinculados às atividades artísticas, mas especialmente para os dançarinos. O maior festival de arte amadora da América Latina, conta anualmente com 18 modalidades artísticas, que em sua etapa final recebem cerca de 4 mil concorrentes, necessariamente da categoria adulta (maiores de 15 anos), em 10

---

<sup>9</sup> Canção criada em parceria com o canal do YouTube Buenas, lançada às vésperas do ENART 2018.

palcos paralelos na cidade de Santa Cruz do Sul, recebendo um público médio de 40 mil pessoas (MTG, 2017). O evento é aguardado ansiosamente por todos os tradicionalistas que vão dançar, tocar, declamar, trovar, cantar, assistir, apoiar, torcer, e principalmente encontrar. “Encontro” é realmente o nome mais adequado para o festival.

O ENART acontece em etapas regionais (dependendo do quórum de participantes), inter regionais, e final, operacionalizadas da seguinte maneira:

Art. 10 - O ENART se desenvolverá em três etapas, a saber:

I - primeira etapa – Regional: de responsabilidade das coordenadorias regionais;

II - segunda etapa - Inter-regional: de responsabilidade do MTG com a colaboração da coordenação da Região que sediar o evento;

III - terceira etapa - final: de responsabilidade do MTG e com a colaboração da Região Tradicionalista que sediar o evento.

§ 1º - Em todas as etapas haverá a participação da FCG - MTG na operacionalização do evento. Na Primeira Etapa, por solicitação do Coordenador Regional.

§ 2º - A etapa inter-regional será realizada em 3 (três) eliminatórias, organizadas da seguinte forma: a) As 30 regiões serão assim distribuídas: Região FRONTEIRA: 3ª, 4ª, 5ª, 9ª, 10ª, 13ª, 14ª, 18ª, 20ª e 21ª RT. Região LITORAL: 1ª, 2ª, 6ª, 12ª, 15ª, 16ª, 22ª, 23ª, 26ª e 30ª RT. Região SERRA: 7ª, 8ª, 11ª, 17ª, 19ª, 24ª, 25ª, 27ª, 28ª e 29ª RT. (MTG, 2017, p. 3-4.)

As fases inter-regionais ocorrem no último final de semana de agosto e setembro, e no penúltimo de outubro, e podem ser sediadas por qualquer cidade que esteja em uma das regiões contempladas pela etapa. A fase final (fixada em Santa Cruz do Sul) acontece sempre no segundo final de semana de novembro, sendo que a sexta e o sábado, são classificatórios para a finalíssima, no domingo, onde apura-se os grandes campeões do festival (MTG, 2017).

Os grupos estudados neste trabalho pertencem à categoria de Danças Tradicionais - Força A. Nesta, os CTGs devem ter preparadas 18 ou 19 danças para sorteio, que são divididas da seguinte maneira:

Do Concurso de Danças Tradicionais

Art. 24 - As danças tradicionais que farão parte do ENART, são as seguintes: Bloco 1: Anu, Cana Verde, Chote de Sete Voltas, Chote de “Quatro Passi”, Pau de Fitas, Sarrabalho;

Bloco 2: Balaio, Chimarrita, Caranguejo, Rilo, Quero Mana, Tatu;

Bloco 3: Chico Sapateado, Chimarrita Balão, Chote Carreirinho, Meia Canha, Maçanico, Tirana do Lenço;

Bloco 4: Chote de Duas Damas, Roseira, Rancheira de Carreirinha, Chote

Inglês, Pezinho, Havaneira Marcada, Tatu de Volta no Meio. (MTG, 2017, p. 9)

Todo ano estão disponíveis para sorteio três desses blocos, e um indisponível, entrando o ausente do ano anterior, saindo um daqueles, e assim sucessivamente, fazendo com que cada um dos blocos permaneça por três anos sucessivos, e esteja apenas um ano excluído. Quando do momento do sorteio das danças (15 minutos antes da apresentação da invernada), estas estão organizadas assim:

§ 2º - A cada ano irão a sorteio, para apresentação no concurso, 3 blocos, totalizando 18 ou 19 danças, colocadas em três urnas.

a) Na primeira urna serão colocadas as seguintes danças: Anu, Quero Mana, Sarrabalho, Chimarrita, Maçanico, Chote de "Quatro Passi", Chote Inglês;

b) Na segunda urna serão colocadas as seguintes danças: Pau-de-Fitas, Roseira, Meia Canha, Rilo, Balaio, Cana Verde, Caranguejo;

c) Na terceira urna serão colocadas as seguintes danças: Rancheira de Carreirinha, Tirana do Lenço, Chimarrita Balão, Chico Sapateado, Tatu com Volta no Meio, Tatu, Pezinho, Chote Carreirinho, Chote de Duas Damas, Havaneira Marcada, Chote de Sete Voltas (MTG, 2017, p. 10.).

Os concorrentes devem sortear uma dança de cada urna, obrigatoriamente apresentando as 3 danças sorteadas, sendo as da primeira urna de características de fila (ou coluna), na segunda urna rodas, e na última danças com características de pares independentes. As danças apresentadas na etapa da classificatória (sexta e sábado) serão excluídas do sorteio do grupo para o domingo (finalíssima), impedindo que se reapresente uma ou mais danças por uma mesma invernada (MTG, 2017).

As danças tradicionais, atualmente, são avaliadas por técnicos preparados pelo próprio MTG. Cada um dos avaliadores trabalha com um único critério, sendo os de danças tradicionais Correção Coreográfica (3 pontos), Harmonia de Conjunto (2 pontos) e Interpretação Artística (4 pontos). As avaliações são registradas em uma planilha específica, produzida pelo MTG. Soma-se ainda as avaliações de Indumentária (peão e prenda) e Conjunto Musical, quem têm suas próprias equipes e critérios avaliativos (MTG, 2017). A equipe de avaliação é escolhida pelo presidente do conselho diretor do MTG, sendo renovada a cada ano após a eleição.

Uma comissão avaliadora é formada por no mínimo quatro avaliadores, sendo esses, um avaliador de harmonia, um para correção, e outro para interpretação. O quarto avaliador, usualmente chefe da comissão, deverá obrigatoriamente ser o revisor, responsável por ler as planilhas e apontar possíveis equívocos de seus colegas no preenchimento dessas (MTG, 2017).

No ENART de 2002 as danças tradicionais eram avaliadas por uma equipe convidada em julho para avaliar o ENART. Após o convite, os convidados deveriam desligar-se de possíveis vínculos que pudessem tornar as suas avaliações parciais. Em seguida, realizavam-se reuniões para a organização do trabalho daquele ano. Na época, o MTG utilizava-se de planilhas confeccionadas pelo IGTF, e além dos critérios avaliativos já citados, havia ainda “execução” (informações verbais).<sup>10</sup>

É importante frisar que o ENART é regido e regulamentado pelos princípios do Movimento Tradicionalista Gaúcho, sendo a sua finalidade preservar, valorizar e divulgar as artes, a tradição, os usos e costumes, e a cultura popular do Rio Grande do Sul (MTG, 2017). O ENART objetiva ainda promover o intercâmbio cultural entre as Regiões Tradicionalistas, projetar a cultura gaúcha a nível estadual, valorizar o artista amador, e evidentemente, credenciar os vencedores do ENART em suas respectivas categorias.

### **3 “PASSANDO MUITO TRABALHO POR ESSE MUNDO DE DEUS”**

Neste capítulo, serão descritos a metodologia e os procedimentos metodológicos utilizados para delinear o caminho deste trabalho. Esta pesquisa tem caráter exploratório, pois segundo Gerhardt e Silveira (2009), busca estudar um assunto pouco pesquisado ou pouco conhecido, de maneira a criar maior familiaridade com o problema. Dependerá da intuição do pesquisador bem como de uma pesquisa bibliográfica, ainda que haja pouca referência no assunto, não há tema que ainda não tenha sido pesquisado em algum aspecto. A abordagem desta pesquisa é de caráter qualitativo, onde “[...] o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e

---

<sup>10</sup> Informação fornecida por Toni Sidi Pereira, em conversa durante a terceira Inter Regional do ENART 2019. Sapiranga, outubro de 2019.

o objeto de suas pesquisas.” (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 31), preocupando-se com aspectos que não podem ser quantificados.

Os procedimentos metodológicos adotados para esta pesquisa compreendem a consulta e análise de fontes bibliográficas, virtuais, e também de pesquisa videográfica (DUARTE, EISENBERG, GARCEZ. 2011). A metodologia escolhida para pesquisa videográfica consiste na codificação de trechos dos vídeos e descrição direta dos aspectos a serem analisados, tecendo uma relação entre a videogravação e a análise de conteúdo (DUARTE, EISENBERG, GARCEZ. 2011). É preciso salientar que as videograções analisadas funcionam como uma amostragem do período a ser estudado, não sendo o objetivo deste trabalho realizar um estudo comparativo entre as duas obras.

Os dados da revisão bibliográfica foram coletados nos repositórios digitais das universidades UFRGS (Lume), UFSM (Guaiaca), e UFPEL (Manancial), bem como no acervo das bibliotecas da UFRGS. Os vídeos selecionados para análise de dados provêm do site YouTube, e são eles CTG TIARAYÚ - Força A - Enart 2017 - Domingo<sup>11</sup> e Enart 2002 - CTG Raízes do Sul/POA (final)<sup>12</sup>.

O critério principal para seleção do material para pesquisa videográfica foi a semelhança e possibilidade de aproximação entre os registros. Os CTGs Tiarayú e Raízes do Sul situam-se em Porto Alegre, 1ºRT, mais especificamente na zona norte da cidade. Ambos os grupos classificaram-se entre os 3 primeiros colocados do Enart, sortearam a dança Tatu com Volta no Meio na finalíssima, e optaram por utilizar o traje histórico de estancieiro. Há no meio tradicionalista uma espécie de convenção informal entre as comissões de indumentária e danças tradicionais gaúchas, onde cada traje tem características de movimento a serem respeitadas (MTG, 2019), devido ao personagem que este retrata em cena. O traje de estancieiro, por simbolizar a aristocracia rural, virá acompanhado de movimentos cerimoniais e pouco expansivos, prezando pela elegância e bonança ao movimentar-se.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GB0H0yLZt04&t=1037s>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T2LeAe4Zwu8>> Acesso em: 15 maio. 2019.

Após a apreciação reflexiva do material videográfico, decidiu-se por agrupar os dados nas seguintes categorias de análise: a) comando, b) introdução, c) figura fundamental, d) volta no meio, e) variantes. Todas as categorias de análise serão válidas para ambos os vídeos, codificados como R (CTG Raízes do Sul, ENART2002) e T (CTG Tiarayú ENART 2017). Para citar diretamente um trecho do vídeo, as cenas foram codificadas da seguinte maneira: INICIAL DO CTG + LETRA DA FIGURA A SER ANALISADA + MINUTAGEM. Exemplo.: RA10 - os bailarinos do CTG Raízes do Sul, distribuídos pelo espaço, ouvem o comando do posteiro.

A pesquisa videográfica ocorreu diretamente na plataforma YouTube, e para isso, foi utilizado um *notebook* Acer, modelo A515-51-55QD, processador Intel Core, sétima geração. Os vídeos foram assistidos *online*, e depois de selecionados, fez-se o *download* através do site Y2mate. A análise de dados aconteceu com os vídeos já salvos no *notebook*, onde selecionou-se o trecho a ser discutido a partir da minutagem do respectivo vídeo. Para citar um trecho específico dos vídeos, as cenas foram codificadas da seguinte maneira: INICIAL DO CTG + LETRA DA FIGURA A SER ANALISADA + MINUTAGEM. Exemplo.: RA10 - os bailarinos do CTG Raízes do Sul, distribuídos pelo espaço, ouvem o comando do posteiro. A seguir discute-se esses temas à luz do referencial teórico, e da denominação própria das figuras descritas para a dança na bibliografia.

### 3.1 PROBLEMA DE PESQUISA

O problema de pesquisa deste trabalho baseia-se na seguinte pergunta: como a estética da dança Tatu com Volta no Meio se transformou entre os ENART's de 2002 e 2017 quando fora apresentado pelos CTG's Raízes do Sul e Tiarayú, respectivamente? É a partir desse questionamento que distingi os objetivos de pesquisa (geral e específicos) que serão discriminados a seguir.

### 3.2 OBJETIVO GERAL

O objetivo geral deste estudo é identificar, analisar, registrar como aconteceram as transformações estéticas na dança Tatu com Volta no Meio entre os

anos de 2002 e 2017, quando foram apresentadas na final do ENART pelos CTGs Raízes do Sul e Tiarayú, respectivamente.

### 3.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Os objetivos de pesquisa foram organizados de maneira a afunilarem-se em abrangência, para que quando cumpridos, o leitor possa conhecer um panorama geral do tradicionalismo e da cultura gaúcha, até os aspectos coreográficos de uma dança em específico, o Tatu com Volta no Meio. Viso ainda, o registro de eventos/adventos que possam ter sido significativos para o departamento artístico do MTG nos últimos anos, sempre com o propósito da investigação sobre o processo de evolução da dança popular cênica gaúcha, utilizando como amostragem a dança d'O Tatu com Volta no Meio. São objetivos específicos desse trabalho, portanto:

- a) Realizar uma revisão bibliográfica sobre o conceito de tradição dentro da literatura relacionada a dança e o folclore sul-rio-grandense/gaúcho;
- b) Descrever o cenário artístico e social em que se insere a prática das danças tradicionais gaúchas atualmente;
- c) Pontuar eventos/adventos que tenham influenciado nas transformações estéticas ocorridas na dança Tatu com Volta no Meio, entre os ENARTs de 2002 e 2017;
- d) Investigar o processo de evolução da dança popular cênica gaúcha, bem como sua relação com esses eventos/adventos.

Neste capítulo foram descritos a metodologia, os procedimentos metodológicos, o problema e os objetivos de pesquisa realizados. As seções a seguir dedicam-se ao registro dos resultados da pesquisa, através da análise descritiva das videograções selecionadas, e em seguida a discussão dos resultados, onde procuro explorar hipóteses sobre como a dança Tatu com Volta no Meio se transformou.

## 4 “ONDE VAI SENHOR TATU EM TAMANHA GALOPADA?”

Nesta seção serão descritas as movimentações realizadas pelos dançarinos nos vídeos R e T. Por repetirem-se as figuras primeira e segunda, decidi por

descrever apenas a primeira vez que foram executadas, pois as diferenças entre as repetições são pouco significativas para fins de descrição e análise estética.

#### 4.1 ANÁLISE DO VÍDEO R

a) Comando (RA): É possível notar no centro do tablado, deslocando-se para o fundo (RA10:01), o posteiro pedindo a dança. Os demais dançarinos deslocam-se pelo tablado conversando.

b) Melodia introdutória (RB): Os dançarinos posicionam-se na formação inicial, olhando uns para os outros com a finalidade de ajustar os alinhamentos (RB10:15). Os peões tomam as mãos das prendas. Ao chegarem em seus lugares, aguardam imóveis, prendas tomadas da saia e peões com as mão às costas, o momento de iniciar a figura fundamental.

c) Figura fundamental (RC): Os peões executam sapateios vigorosos, com fortes batidas de pé no chão. O cumprimento é realizado principalmente pelo pescoço, com o pé direito a frente e as mãos às costas (RC10:34). A movimentação dos braços durante a figura é basicamente reflexa do sapatear, em alguns momentos tornando-se brusca.

As prendas realizam sarandeios mediante passos de marcha e de polca, com uma pequena intenção de salto nesses últimos. O tomar das saias se dá com os braços bastante abduzidos, e esticados, destacando o rápido infletir dos corpos.

d) Volta no meio (RD): A volta no meio é realizada através de passos de marcha, com pouca flexão do joelho e sem movimentação intencional do pescoço (ponto fixo). Entre as repetições da figura, as prendas realizam um rápido cumprimento (RD10:45). Os peões realizam um bate pé rápido e vigoroso, com inflexões do corpo em direção as diagonais, e entre as repetições da figura executam um aceno com a cabeça (RD10:45). Os pares dão-se as mãos mais ou menos a altura do peito (RD10:40), e já tomados pelas mãos, sobem para acima da cabeça da prenda durante o giro (RD10:40).

e) Variantes (RE): os dançarinos realizam duas variantes, enlaçados como na valsa, mediante passos de polca, deslocando-se para duas formações finais diferentes. Durante a realização das variantes nota-se um maior uso da flexão dos joelhos,

criando maior fluidez, e flexão relativa da coluna, demonstrando a condução da prenda pelo peão.

#### 4.2 ANÁLISE DO VÍDEO T

a) comando (TA): Distribuídos pelo tablado, os dançarinos estão conversando até o momento do comando do posteiro (TA14:51), quando tornam sua atenção a ele e reagem com surpresa e satisfação ao anúncio da dança (TA14:55);

b) Melodia introdutória (TB): As prendas, tomadas pela mão do peão, são conduzidas até a posição inicial da dança. Ao chegarem no lugar, os pares movimentam-se de maneira tranquila e descontraída, peões de mão solta, e prendas tomadas da saia (TB15:11);

c) figura fundamental (TC): As prendas realizam sarandeios mediante passos de marcha, com ênfase nas flexões do joelho. A movimentação das saias tem um balanço bastante evidente mas não brusco ou rápido, havendo ainda um trabalho bastante expressivo dos braços e da cintura escapular. O cumprimento é realizado com um pequeno aceno de cabeça, e balanço de saia (TC15:31). O sapateio dos peões é executado com diversidade de movimentos dos pés e poucos saltos, sendo evidenciada principalmente a agilidade dos dançarinos. A movimentação dos braços dos peões é basicamente reflexa do ato de sapatear, mas é possível identificar ainda a ação de gestos que buscam interagir com a prenda. O cumprimento dos peões é bastante suave, sendo realizada a flexão da coluna apenas da altura da cintura escapular, e um pequeno aceno com a cabeça (TC15:31).

d) volta no meio (TD): as prendas realizam o giro utilizando passos de marcha com evidentes flexões dos joelhos, e movimentações dos braços, que geram o balançar das saias. É possível notar a busca de um “ponto fixo” durante o giro, nos olhos do peão. Os bate pés dos peões são realizados praticamente no lugar, mas com uma clara movimentação do tronco lateral/diagonal com a intenção de acompanhar a prenda durante o giro. Os pares dão-se as mãos mais ou menos na altura do peito (TD15:38), subindo para acima da cabeça da prenda no primeiro passo da voltinha (TD15:39). As mãos dos peões movimentam-se durante os bate pés de maneira a

conduzir a prenda durante os giros, oscilando a altura e a direção dos braços, em movimentos circulares ao redor do eixo de giro da prenda.

e) variantes (TE): os dançarinos realizam duas variantes, sendo a primeira (TE16:19) enlaçados como na valsa, mediante passos de polca, deslocando-se para uma formação final diferente. Durante a realização dos passos de polca nota-se uma leve flexão relativa da coluna, demonstrando a condução da prenda pelo peão. Na segunda variante (TE16:46) os dançarinos realizam sapateios e sarandeiros diversos, alguns acenando com lenço para o seu par. É possível perceber a evidenciação dos movimentos de agilidade, e demonstração de habilidade dos dançarinos todos, que realizam ainda deslocamentos circulares, dentro do raio de ação do próprio par (como trocas de lugares entre peão e prenda). Todos os peões finalizam a segunda variante ajoelhados (TE16:57).

Nesse capítulo foram descritas as movimentações realizadas pelos dançarinos e dançarinas nas videograções R e T. Essas descrições servem para materializar as transformações observáveis na estética da dança, de maneira que seja possível analisá-las sob a luz do referencial teórico, e iniciar uma discussão acadêmica sobre o processo de evolução da dança popular cênica gaúcha.

## **5 “O TATU ALÇOU O PONCHE, PR’OUTRAS BANDAS SE MOVEU”**

No capítulo anterior foram descritas as movimentações realizadas pelos dançarinos nos vídeos R e T. A partir de agora, discutirei fatores que possam ter influenciado as diferenças entre as movimentações descritas anteriormente, bem como diferenças observáveis. As videograções analisadas são registros com 15 anos de diferença, o que em termos históricos é uma distância irrisória, mas que nesse caso, quando examinadas com acuramento, transparecem uma progressão estética realizada aos saltos.

Inicialmente, há que se considerar que o ENART sempre é baseado em uma publicação normativa acerca das danças tradicionais gaúchas, sendo o ENART de 2002 regido pelo Manual de Danças Tradicionais Gaúchas (CÔRTEZ e LESSA, 1997), e o de 2017 por Danças Tradicionais Gaúchas (MTG-FCG, 2016 4ed). O livro de Côrtes e Lessa tem por objetivo principalmente a documentação e difusão da

cultura popular gaúcha, não atendo-se a pormenores técnicos da dança em si. Já a publicação de MTG-FCG demora-se em detalhes técnicos da dança, visando o melhor esclarecimento da mesma àqueles que participarem dos concursos de danças tradicionais gaúchas (dentre eles o ENART). Ironicamente, a publicação mais normativa (MTG-FCG, 2016) instituiu a apresentação de estética mais descontraída (T).

As equipes avaliadoras do MTG (que avaliam também o ENART), por terem diferentes formatações, conseqüentemente têm diversos entendimentos sobre as danças tradicionais gaúchas, levando assim a distintos fazeres das mesmas. Existem equipes que entendem as danças tradicionais gaúchas como um espaço de criação e transgressão da própria regra (publicação vigente) através de brechas, e há equipes que valorizam a execução das danças o mais literalmente possível com relação ao descrito no livro, por exemplo. A gama de interpretações sobre a mesma descrição de uma dança é larga, levando assim a variados fazeres, não só pelos(as) dançarinos(as), instrutores(as) e ensaiadores(as), mas também pelos avaliadores(as), que também já ocuparam algum desses outros lugares.

Cerca de uma vez por ano, desde 2004, acontecem os “Painéis de Danças Tradicionais”, seminários onde a equipe avaliadora daquele ano apresenta aos(às) instrutores(as), as perspectivas sobre os critérios avaliativos (interpretação artística, correção coreográfica, e harmonia de conjunto), e portanto as características que serão valorizadas nos eventos competitivos do ano (informação verbal)<sup>13</sup>. Acontece também, quando necessário, a divulgação de resoluções, realizadas pelas próprias equipes avaliadoras do MTG, acerca de ambigüidades no livro que possam causar dúvidas nos(as) instrutores(as) de danças tradicionais gaúchas, de modo a evitar que seus grupos sejam prejudicados nos rodeios e festivais.

Se encontra fortemente nos circuitos competitivos de dança o hábito de se assistir aos seus concorrentes, especialmente os favoritos à vitória, para se observar as escolhas por eles realizadas. Essa cultura, junto de estímulos não intencionais da comissão avaliadora (determinada escolha do grupo levar a um resultado mais ou

---

<sup>13</sup> Informação fornecida por Toni Sidi Pereira, em conversa durante a terceira Inter Regional do ENART 2019. Saporanga, outubro de 2019.

menos satisfatório) leva à modismos entre as invernadas, chegando por vezes a transpor um modelo de execução para os tablados (CAMILLO e PEREIRA, 2013). No meio artístico tradicionalista essa cultura diz respeito não só a dança propriamente dita, como também a pilchas, penteados, coreografias de entrada e saída, estilos musicais e outros. Os grupos campeões do ENART (classificados nas cinco primeiras colocações) acabam por lançar tendências em virtude de seus destaques através do resultado. CTGs que alcançaram essas colocações mais vezes, tornam-se pólos irradiadores de tendências, reunindo verdadeiras legiões de fãs Rio Grande afora, mesmo que sejam integrantes de outros CTGs, sendo honrosas as menções aos CTGs Aldeia dos Anjos (Gravataí 1°RT), e Rancho da Saudade (Cachoeirinha 1°RT).

É possível observar transformações nas danças tradicionais gaúchas, especialmente no século XXI, e neste estudo pretendemos aferir *como* isso aconteceu. Por vezes, dando aula em CTGs, ouvi dos pais de alunos meus, ex dançarinos, afirmações como “antigamente é que se dançava de verdade”, “hoje em dia é tudo de qualquer jeito”, “no meu tempo tinha mais regra”, denunciando em suas falas um choque geracional causado pelo salto na progressão da estética das danças tradicionais gaúchas. Essas falas, particularmente, acusam o critério de interpretação artística, onde o termo “naturalidade” aparece incessantes vezes nas planilhas dos(as) avaliadores(as).

Na videogravação R observamos os bailarinos posicionando-se no espaço e após aguardando intencionalmente imóveis (RB10:19) o início da figura fundamental, já em TB15:12 nota-se uma busca por uma espécie de “pausa ativa” onde os dançarinos ainda não iniciaram a dança propriamente dita, mas já estão dançando, intencionalmente demonstrando naturalidade, satisfação ao dançar. É possível identificar também, na técnica dos peões, a valorização da plasticidade dos movimentos de condução por eles realizados. Na figura B, se compararmos TB15:05, e RB10:11, podemos observar em T um maior cuidado do peão com sua prenda ao realizar o convite da dança, bem como os cumprimentos e giros de saudação durante a melodia introdutória. Reconheço também uma maior intenção gestual das prendas em valorizar o aceite ao convite do peão, e reagir às

movimentações por ele propostas. Saliento ainda em TD (todas as repetições) a movimentação circular do braço direito dos peões, que demonstra intenção de conduzir a prenda no giro para o expectador.

Ainda falando sobre naturalidade, aponto a redução do andamento musical. Essa alteração acabou por suscitar também a desaceleração dos movimentos de peões e prendas, tornando-os menos bruscos, o que se notabiliza se observarmos paralelamente os cumprimentos realizados pelos pares em RC10:34 e TC15:31. Se discerne ainda uma significativa alteração na postura dos dançarinos: os peões na videogravação T adotam uma postura mais tendente ao que seria segundo Côrtes e Lessa (1997) a “postura cabocla”. Um modo de dançar onde os braços estão descontraídos, e os joelhos tendem a uma leve flexão, à semelhança dos fandangos e catiras do centro do país.

Diferencio especialmente o desabrochar da técnica feminina. A movimentação das prendas tende a estar presa, na dependência de usarem as pernas para executar os passos propostos, e os braços para realizar os movimentos de saia, que também são coreografados. Em consonância com essa característica nata das danças tradicionais gaúchas, a espontaneidade e expressividade das prendas por vezes fica comprometida. Em contraposição a essa condição estrutural da dança, identifico nos últimos anos o surgimento da associação intencional de movimentos da coluna cervical e da cintura escapular, bem como o uso das variações dos movimentos do punho e dos cotovelos, e ínfimos movimentos da cintura pélvica.

Esse acréscimo de movimentações sutis, além de complexificar a técnica feminina, faz com que a prenda seja capaz de expressar características interpretativas como satisfação ao dançar, naturalidade, graciosidade, envolvimento com seu par, e também o desafio, a sedução, e a demonstração de habilidade, características específicas do ciclo dos fandangos. Essas movimentações acabam por operar como resposta à adoção da postura cabocla pelos peões, pois essa abre espaço para uma maior manifestação da individualidade dos dançarinos, possibilitando a execução de gestos interativos com sua prenda, que responde com as movimentações já discriminadas acima.

Há ainda o aperfeiçoamento na representação cênica das características do ciclo coreográfico. O ciclo dos fandangos, por ser herdeiro das chulas portuguesas, tem a forte característica de demonstração de habilidade, especialmente masculina, pois nasceu entre os tropeiros (CÔRTEZ e LESSA, 1975). Na videogravação R os sapateios são executados com muito vigor, característica normalmente associada à masculinidade, já em T observamos os peões sapatearem com ênfase no uso da agilidade, o que reduz aos olhos do espectador a sensação de uso do esforço, criando uma impressão de ainda maior prova de habilidade. A mudança no entendimento da dança trouxe também a ideia de que peão e prenda devem agir em ação e reação, e especialmente no fandango, em desafio ao seu par. Essa concepção colabora para a complexificação e aprimoramento da técnica feminina.

Quanto a figura A, na videogravação T observo que há uma ação coletiva de reconhecimento do comando do posteiro. O posteiro, mandante, ou mestre, é uma figura de destaque dentro de uma invernada, por ser aquele que pede as danças ao gaitero, e anuncia aos(às) dançarinos(as) (“atenção gauchada, Tatu com volta no meio), e também quem anuncia o início (“atenção, agora e se foi”) e o final da dança (“atenção, final da dança”). Na videogravação RA os(as) dançarinos(as) seguem pelo tablado conversando, antes, durante e após o comando do posteiro, apenas modificando as características de suas movimentações quando a música inicia. Já em TA14:55 é indubitável que todos(as) os(as) dançarinos(as) reagem ao comando do posteiro, imediatamente alterando as suas expressões, para aguardar o início da música. Quando do comando de início da dança, notamos ainda alguns pares referindo-se visualmente ao posteiro (TB15:20), como um reconhecimento da sua ação de mandante

Na figura E, ambos os grupos realizam uma (TE) ou duas (RE) variantes enlaçados como na valsa, mediante passos de polca, havendo pouca diferença quanto a realização dos movimentos. Em RE os pares deslocam-se para uma formação final diferente a cada variante, e em TE os dançarinos mudam de posição mas mantêm a mesma formação no tablado, contrariando uma possível conclusão de que o tempo traz necessariamente a complexificação das práticas.

No que diz respeito ao final da dança, em ambas as videograções o Tatu com Volta no Meio é a última dança do bloco, sucedida apenas pela coreografia de saída. Na videogração R notamos os(as) dançarinos(as) abandonando o estado cênico construído para a dança imediatamente após o término da música, já em T notamos que o grupo permanece com as qualidades expressivas da dança ainda por alguns segundos antes de saírem do tablado e prepararem-se para a coreografia de saída. Essa transformação específica refere-se ao fato de a dança passar a ser considerada como um contexto maior que a própria descrição do livro, ou o que se executa durante a música (informação verbal)<sup>14</sup>. Considera-se que a dança inicia no momento do pedido da dança pelo posteiro, e encerra apenas no pedido da próxima dança, e nesse meio tempo os dançarinos devem seguir representando as características do ciclo coreográfico da dança em cena.

Mas afinal de contas, o que se mantém? Acima de tudo, a verve tradicionalista de peões e prendas, de hoje e de outrora, é inquestionável. Em contrapartida, percebo que esta só se mantém pulsante graças ao fator competitivo, que motiva não só a existência do ENART, mas também de uma parte importante do departamento artístico do MTG como um todo. Ora, as edições do livro Danças Tradicionais Gaúchas (MTG-FCG 2003, 2008, 2010, 2016) tiveram suas publicações motivadas pela demanda do ENART. As comissões avaliadoras só realizam painéis e publicam resoluções em função do ENART, os grupos só assistem uns aos outros nos rodeios, visando o ENART.

Se mantém também a estrutura da dança como um todo. Ambas as videograções selecionadas para este trabalho foram descritas segundo as mesmas categorias, e eleitas pelo critério principal de semelhança. E como podem ser tão diferentes? Percebo que o fator competitivo catalisa transformações nas danças tradicionais gaúchas, no que tange principalmente às qualidades de movimento apresentadas pelas invernadas analisadas, mas o cerne estrutural da dança se mantém.

---

<sup>14</sup> Informação fornecida por Toni Sidi Pereira, em conversa durante a terceira Inter Regional do ENART 2019. Saporanga, outubro de 2019.

É fato que a sociedade se transforma, e que isso se reflete simultaneamente na arte de um tempo e lugar, e é provável que o acirramento da competitividade entre os CTGs no século XXI se deva a uma transição do momento social que vivemos, conseqüentemente renovando a estética e o fazer das danças tradicionais gaúchas. Porém, esse fato não é o suficiente para transmutar uma dança a ponto de não poder mais ser identificada, ou mesmo analisada por um mesmo método. O simples fato da repetição é bastante para gerar alterações em um movimento seja por aprimoramento ou descaramento, e quando assistimos à uma dança no ENART, devemos entender que ela é “[...] a reconstituição (feita através do professor), da reconstituição (Grupo de Técnicos do MTG), da reconstituição (Côrtes e Lessa).” (CAMILLO e PEREIRA, 2013, p. 82), e todas essas reconstituições e repetições acabam por desencadear mudanças no movimento.

O trabalho realizado por Côrtes e Lessa, assim como o do MTG já fora aqui registrado, mas agora gostaria de realizar algumas reflexões sobre o trabalho do(a) instrutor(a) de danças tradicionais gaúchas: cada dança tradicional gaúcha tem suas características próprias, e cabe ao(à) instrutor(a) estudá-las de modo a reconstituir com a autenticidade possível a cena de cada dança em seu trabalho junto a invernada. Podemos conceber cada dança como vetora de uma mensagem específica, e que o trabalho do instrutor é fazer com que os dançarinos comuniquem essa mensagem o mais efetivamente possível, “[...] aperfeiçoando seu gestual cênico de forma expressiva e condizente com a cultura do povo gaúcho” (CAMILLO e PEREIRA, 2013, p. 88). Esse trabalho, associado à ambição por bons resultados (por parte de dançarinos(as) e instrutores(as)), leva conseqüentemente a um aumento na eficácia da transmissão dessas mensagens.

Por exemplo, as fortes características do bailar gauchesco em geral seriam a teatralidade e o respeito à mulher (MTG-FCG, 2016), e identifico uma ascensão dessas particularidades na videogravação T, em relação a R. Podemos notar a teatralidade dos peões quando executam gestos com as mãos e braços durante os sapateios (TC) e bate pés (TD), de peões e prendas quando acenam com o lenço

(TE), e também nas nuances de suas expressões faciais<sup>15</sup> durante toda a dança. O respeito a mulher é evidenciado especialmente no momento do convite e aceite da dança, bem como nas outras interações que acontecem durante a melodia introdutória (TB), e no término da dança (conversas, cumprimentos, e gestos que demonstram cavalheirismo e gentileza).

Quando apresentei o que viria a se tornar essa pesquisa ao professor Márcio, na disciplina de Pesquisa em Dança, vi ele condensar em segundos tudo o que eu me perguntava em uma simples frase: “Como uma prática pragmática se transforma em técnica e ganha dimensão de linguagem e estética?” (informação verbal)<sup>16</sup>. Imediatamente anotei a colocação nos meus rascunhos, e guardei para seguir consultando durante o projeto. Percebo que tudo isso que hoje chama-se “dança tradicional gaúcha”, uma estrutura consolidada dentro da cultura, parte de práticas pragmáticas do antigo ser campesino. Girar, conduzir, enlaçar, acenar, balançar as saias, fazer olhares de amor... Essas, e incontáveis outras, eram e são práticas pertencentes ao bailado popular, gaúcho e brasileiro. Desse modo, identifico finalmente que grande parte das práticas vinculadas aos ritos tradicionalistas, nada mais são do que a sistematização dos saberes empíricos.

## **6 “EU VIM PRÁ CONTAR A HISTÓRIA DE UM TATU QUE JÁ MORREU”**

“Sopram ventos desgarrados  
Carregados de saudade  
Viram copos, viram mundos  
Mas o que foi nunca mais será”

---

<sup>15</sup> As expressões faciais dos dançarinos não foram analisadas em detalhamento devido a baixa resolução da videogravação T, que impossibilita a observação desse aspecto. Todavia, em conversa com o senhor Toni Sidi Pereira, fora destacado esse aspecto. Saporanga, outubro de 2019.

<sup>16</sup> Colocação feita pelo prof. dr. Márcio Pizzarro Noronha, durante aula da disciplina de Pesquisa em Dança I. Porto Alegre, novembro de 2018.

Por mais que haja a saudade, o que foi nunca mais será. É preciso estar em paz com essa circunstância para se lidar com danças tradicionais gaúchas. Ainda que se busque “dançar como antigamente”, hoje já não é mais antigamente, e já não somos as mesmas pessoas, e essa é uma situação imutável. Para mim, sempre houve a forte necessidade de compreender a acepção de “tradicional” dentro de “dança tradicional gaúcha”, pois acerca dos termos “dança” e “gaúcha” não há indefinição de significado. Em virtude disso, neste estudo realizei a revisão bibliográfica com o objetivo de compreender o conceito de tradição no folclore sul-rio-grandense/gaúcho. A partir das leituras de Camillo e Pereira 2013, Côrtes e Lessa 1975 e 1997, Lessa 1954, Lessa 2005, relacionando-as com Hobesbawn e Ranger 2012, discerni que “tradição” para danças tradicionais gaúchas é uma convenção. Mais do que o modo de fazer e entender as danças, “tradicional” diz respeito a uma práxis sistematizada que pretende perpetrar determinados valores através da arte e da cultura gaúchas.

A prática das danças tradicionais gaúchas, atualmente, insere-se majoritariamente no circuito dos rodeios e festivais, sendo a competição portanto, um fator relevante para o asseguramento da longevidade dessas práticas. Milhares de pessoas, provindas das 30 regiões tradicionalistas, comprometem-se anualmente em encantar o Encontro de Artes e Tradição Gaúcha, sendo citado neste trabalho apenas este, que é o evento artístico de maior expressividade do MTG. Instrumentistas, cantores(as), costureiras, instrutores(as), ensaiadores(as), familiares, todos(as) empenhados(as) na realização e aprimoramento de suas atuações no evento.

O ENART, utilizando a competitividade, promove o intercâmbio cultural entre tradicionalistas, projeta a cultura gaúcha a nível estadual, e valoriza o artista amador. O fator competitivo portanto, é preponderante para a manutenção e a sustentação do tradicionalismo gaúcho, ao menos no que diz respeito ao departamento artístico

---

<sup>17</sup> Poetas, cantores e compositores gaúchos com ampla participação no circuito dos festivais nativistas. A canção “Desgarrados”, denunciando o êxodo rural no Rio Grande do Sul, sagrou-se campeã da 11ª Califórnia da Canção Nativa em 1981.

do MTG. A “tradição” gaúcha, no que tange a convenção com a finalidade de uma função social segue em função de renovar-se, acompanhando os próprios adventos do tempo presente, mas sempre com o objetivo-fim da transmissão de valores através do culto ao passado. A avaliação constante das invernadas nos rodeios e festivais tem como consequência principal a busca contínua pelo aprimoramento do trabalho. Isso se reflete, mesmo que involuntariamente, numa metamorfose de movimentos, mas não necessariamente à variação do entendimento de tradição gaúcha.

Houve no século XXI ações por parte do MTG, em função do fator competitivo, que catalisaram a transformação das danças tradicionais gaúchas. Dentre elas destaco a publicação dos livros Danças Tradicionais Gaúchas (MTG-FCG, 2003, 2008, 2010, 2016), a criação dos painéis de danças tradicionais gaúchas a partir de 2004, e a busca pelo aprimoramento na capacitação das equipes avaliadoras. As diferentes configurações de equipes avaliadoras, com concepções variadas sobre as publicações, contribuem também para transformações no fazer das danças, desencadeando por vezes a consolidação de modismos e modelos de se dançar. Paralelamente, diferencio a busca constante pelo aperfeiçoamento no trabalho dos(as) profissionais envolvidos(as) no ensino e produção das invernadas, em virtude do fator competitivo.

Identifico que essas mudanças acabaram por gerar uma ampliação inédita no entendimento sobre a própria dança tradicional gaúcha, transformando portanto o seu fazer. Uma dança deixa de ser apenas ato de executar a descrição do Manual, para ser, em termos simplificados, tudo o que se faz antes, durante e depois, sempre buscando a representação autêntica de um tempo e espaço específicos, levando em consequente a uma constante evolução da dança popular cênica gaúcha. Desta forma, nomeei as principais transformações ocorridas na estética da dança Tatu com volta no meio como: a busca pela naturalidade na execução dos movimentos, o desabrochar da técnica feminina, o aprimoramento na representação do ciclo coreográfico, e a ênfase nas características da teatralidade e o respeito à mulher. Finalmente, constatei que essas transformações ocorreram em função da competitividade das invernadas, que refinam seus trabalhos e pesquisam inovações

nos seus trabalhos em busca de melhores resultados Esta ação por si só cria demandas para a instituição do MTG, como por exemplo a reedição da publicação regente do festival, a criação dos painéis, a publicação de resoluções acerca da própria publicação vigente, e a melhor capacitação das equipes avaliadoras.

Ao longo do tempo em que trabalho com o ensino de danças tradicionais gaúchas, percebi que em um ano as concepções poderiam mudar, e que a remodelação constante das danças se fazia necessária, uma vez que as invernadas com que trabalhava participavam dos rodeios e concursos em busca de resultados satisfatórios. A prática para mim foi o grande impulsionador dessa pesquisa, e soube que estava realmente pesquisando o que desejava compreender quando encontrei a seguinte citação: “O movimento tradicional foi criado para ser um movimento. Não é estanque, parado, fixo. As correntes que chegam hoje devem se adaptar, elas fixam e reaparecem” (CÔRTEZ, 2013). Nesta frase, de um dos fundadores do tradicionalismo gaúcho, observei uma importante relação entre o tradicionalismo gaúcho e a dança: o movimento. Diante desse encadeamento, enxergo como devaneio conservador o aprisionamento do movimento (dançante e tradicionalista) em regras saudosistas, é necessário mover.

## REFERÊNCIAS

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA. Lei nº 12.372, de 16 de novembro de 2005. . Rio Grande do Sul, Disponível em:  
<<http://www.al.rs.gov.br/filerepository/repLegis/arquivos/12.372.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

BRASIL Sulino. Brasil: Produção de Isa Grinspum Ferraz. São Paulo, Versatil Digital. 2000. Série O povo Brasileiro. DVD, son., color. Disponível em:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=xy6\\_50D6nxo](https://www.youtube.com/watch?v=xy6_50D6nxo)>. Acesso em: 21 maio 2019.

CARNEIRO, Luiza. **'Sou gaúcho o ano inteiro', diz Paixão Côrtes sobre importância da tradição.** Entrevista de João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes concedida ao site G1 no ano de 2013. Disponível em:  
<<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/semana-farroupilha/2013/noticia/2013/09/sou-gaucha-o-ano-inteiro-diz-paixao-cortes-sobre-importancia-da-tradicao.html>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

CTG TIARAYÚ - Força A - ENART 2017 - Domingo. Santa Cruz do Sul: Tv Tradição, YouTube, 2017. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=GB0H0yLZt04&t=1037s>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

CAMILLO, Jefferson; PEREIRA, Toni Sidi. **Danças folclóricas e tradicionais gaúchas:** Uma proposta pedagógica. Porto Alegre: Martins Livreiro Editora, 2013.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão; LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Danças e andanças:** Da tradição gaúcha. Porto Alegre: Editora Garatuja Ltda, 1975.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão; LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Manual de danças gaúchas:** (Com suplemento musical e ilustrativo). Porto Alegre: Irmãos Vitale, 1997.

DUARTE, Rosalia; GARCEZ, Andrea; EISENBERG Zena. **Produção e análise de videogravações em pesquisas qualitativas.** Educação e Pesquisa, São Paulo, v37, n2. p. 249 - 261, mai/ago. 2011.

DUTRA, Claudia Pereira. **A prenda no imaginário tradicionalista.** 2002. 136 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

ENART 2002 - CTG Raízes do Sul/POA (Final). Home Produtora, Santa Cruz do Sul: YouTube, 2011. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=T2LeAe4Zwu8>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

ENART 2002 - CTG Raízes do Sul/POA (final). Santa Cruz do Sul: Home Produtora, YouTube, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T2LeAe4Zwu8>> Acesso em: 15 maio. 2019.

FAZENDA JUNIOR, Carlos Alberto Perdomo. **O ensino das danças tradicionais gaúchas nas aulas de educação física**. 2014. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/116034>>. Acesso em: 26 maio 2019.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de Pesquisa**. 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2019.

HOBESBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

JACKS, Nilda. **Mídia nativa**: indústria cultural e cultura regional. 2003. Disponível em: <[file:///C:/Users/bruca/Downloads/jacks-nilda-midia-nativa%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/bruca/Downloads/jacks-nilda-midia-nativa%20(1).pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2019.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Nativismo**: Um fenômeno social gaúcho. Porto Alegre: Editora a Cidade, 2008.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **O sentido e o valor do tradicionalismo**. 1954. Tese. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/historico/240>>. Acesso em: 28 maio 2019.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO, FUNDAÇÃO CULTURAL GAÚCHA. **Danças Tradicionais Gaúchas**: MTG 50 anos. 4ed. Porto Alegre: Fundação Cultural Gaúcha MTG, 2016.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **ENART, maior evento de arte amadora da América Latina ocorre este final de semana**. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/noticias/379>>. Acesso em: 21 maio 2019.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **Estatuto do MTG**. 2014. Disponível em: <[http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/ESTATUTO/1\\_0\\_ESTATUTO\\_MTG.pdf](http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/ESTATUTO/1_0_ESTATUTO_MTG.pdf)>. Acesso em: 28 maio 2019.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **História do MTG**. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/historico/218>>. Acesso em: 28 maio 2019.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **REGULAMENTO DO ENCONTRO DE ARTES E TRADIÇÃO GAÚCHA – ENART**. 2017. Aprovado na 84ª Convenção Tradicionalista Gaúcha. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/REGULAMENTO%20%20ENART%20-%20%202017%281%29.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **Regulamento Geral**. 2015. Aprovado na 81ª Convenção Tradicionalista Gaúcha. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/REGULAMENTOS/REGULAMENTO%20GERAL%20-%202015-1.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2019.

PONTES, Gilvânia Maurício Dias. **Arte na educação da infância::** saberes e práticas da dimensão estética. 2013. 329 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/70604/000877780.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 31 ago. 2019.

QUADROS, Jocelito Silva de. **O estudo da história do Rio Grande do Sul a partir das coreografias dos centros de tradições gaúchas**. 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/170441>>. Acesso em: 26 maio 2019.

RODRIGUES, Karen Domingues. **Danças tradicionais gaúchas:** (de) compondo sua movimentação. 2016. 84 f. TCC (Graduação) - Curso de Dança, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2014/06/TCC-Karen-Domingues-Rodrigues-FINAL-em-CD-15-de-Julho-UFPEL.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

ROSA, Rafael Paulus da. **No ritmo binário:** o concurso de danças tradicionais e a identidade gaúcha no Encontro de Artes e Tradição Gaúcha (ENART). 2013. Trabalho de Conclusão de Curso. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/89799/000914541.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 19 maio 2019.

ROSA, Nivaldo Rodrigues da. **Um olhar sobre o grupo de danças tradicionais do CTG Aldeia dos Anjos**. Trabalho de Conclusão de Especialização. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/71567>>. Acesso em: 20 maio 2019.

SILVA, Franciele Vanzella da. **A dança e a cultura gaúcha como prática pedagógica na educação infantil**. 2014. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/115713>>. Acesso em: 26 maio 2019.

VIEIRA, Osvaldo Arthur Menezes. **Simões Lopes Neto:** Uma Salomé no pampa. 2006. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11390/000613221.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

ZATTERA, Vera Beatriz Stedile, *et al.* **Pilchas do Gaúcho:** Vestuário tradicional, arreios e avios de mate. 2. ed. Porto Alegre: Gráfica Editora Pallotti, 1998.

## GLOSSÁRIO

**Bate pé:** É o ato de bater os pés contra o solo em toda planta. Geralmente executado pelo peão, é parte da coreografia da prenda apenas na dança do Sarrabalho (CÔRTEES e LESSA, 1997).

**Campesino:** Sinônimo de camponês; Campeiro;

**Convite e aceite:** normalmente executado na melodia introdutória da dança, consiste no peão convidar sua prenda para dançar oferecendo-lhe a mão direita, essa por sua vez aceita o convite estendendo-lhe a mão esquerda, e tendo a direita tomada da saia. O peão conduz a prenda até o local onde devem iniciar a dança, onde executam um giro de saudação (CÔRTEES e LESSA, 1997) ou cumprimento. O modo mais usual de realizar o convite e o aceite é esse, não sendo obrigatório, e permitindo a expressão da individualidade do dançarino bem como das características do ciclo coreográfico representado no momento.

**Fandango:** Dança tipicamente masculina composta de sapateios e caracterizada pelo desafio entre os dançarinos (CÔRTEES e LESSA, 1997); No Rio Grande do sul, através da mescla entre as culturas de tropeiros paulistas, imigrantes lusitanos e açorianos, tornou-se uma manifestação ao som da viola, onde os homens sapateavam e as mulheres movimentavam-se graciosamente (sarandeavam). A cantiga do fandango, também realizada ao som de viola, é executada em separado dos sapateios e sarandeios (CÔRTEES e LESSA, 1997); Atualmente, denominação popular para baile (equivalente ao forró no nordeste, ou ao pagode no Rio de Janeiro)

**Festival:** Concurso a nível estadual. O único festival promovido e organizado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) é o Encontro e Artes e Tradição Gaúcha (ENART), onde cerca de 4000 concorrentes participam todos os anos de diversas modalidades artísticas, sendo a grande estrela do festival a modalidade Danças Tradicionais Gaúchas (MTG, 2017).

**Instrutor(a):** Denominação própria do(a) professor(a) de danças gaúchas (tradicionais ou de salão). O termo surgiu para que não se confundisse com o professor do ensino formal (informação verbal)<sup>18</sup>.

**Invernada:** Grupo ou setor/departamento de um Centro de Tradições Gaúchas. As invernadas podem ser artísticas, culturais, campeiras, ou de esportes (LESSA, 2005). Neste trabalho, invernada é especificamente o grupo de dançarinos do CTG. As invernadas podem ser pré-mirim (até 10 anos incompletos), mirim (14 anos incompletos), juvenil (18 anos incompletos), adulta (no mínimo 15 anos completos), veterana (30 anos completos) ou xirú (45 anos completos).

**Meia planta:** O mesmo que “meia ponta” para o *ballet*. Sustentar o peso sobre a parte da frente dos pés, retirando o calcanhar do chão (MTG-FCG, 2016).

**Par:** O peão e a prenda que estão dançando juntos (MTG-FCG, 2016).

**Passo de Polca:** Popularmente conhecido com “dois pra lá, dois pra cá”, consiste em um pé que se afasta, pousa sobre o solo, um segundo pé que vem ao encontro deste, que voltará a se afastar. Por fim, o segundo pé realiza uma pausa no ar (CÔRTEZ e LESSA, 1997).

**Passo de Marcha:** passos dados alternadamente com um pé e outro, à semelhança do caminhar humano, a marcha (CÔRTEZ e LESSA, 1997).

**Peão:** Papel geralmente executado pelo homem; Modo de nomear o homem gaúcho/sul rio grandense; Trabalhador braçal;

**Posteiro:** Também chamado de mandante, marcante, ou par mestre, o posteiro nas danças tradicionais gaúchas é o peão que pede as danças ao gaitero, anuncia aos dançarinos o início e o final da dança, e em algumas danças, as figuras a serem realizadas. No meio tradicionalista o peão posteiro exerce uma liderança positiva dentro da invernada, diferente da do instrutor(a) e/ou ensaiador(a).

---

<sup>18</sup> Informação verbal dada pelo senhor Naioli Calegari, na ocasião presidente do MTG, no Curso de Formação Tradicionalista (CFOR) - Básico. Porto Alegre, agosto de 2017.

**Prenda:** Papel geralmente executado pela mulher; Modo de nomear a mulher gaúcha/sul rio grandense; Presente, mimo, prenda;

**Rodeio:** concurso em nível regional organizado por uma entidade filiada ao Movimento Tradicionalista Gaúcho.

**Sapateio:** movimentação específica do peão; caracteriza-se pelo ato de bater os pés contra o solo, explorando as múltiplas possibilidades de movimentação com a intenção de criar efeitos sonoros diversos, acompanhando o ritmo da música (CÔRTEZ e LESSA, 1997).

**Sarandeio:** movimentação específica da prenda; consiste no ato de executar passos e/ou marcações ao ritmo da música, tomada da saia com uma ou ambas as mãos (CÔRTEZ e LESSA, 1997).

**Tablado:** Nomeação do palco das danças tradicionais gaúchas. Diferente do palco italiano que é um retângulo horizontal, o tablado usualmente é um retângulo vertical, e o público posiciona-se em arena.

## ANEXO A

O Tatu, como canção, teve grande importância para a cultura popular gaúcha, por isso, decidi deixar aqui algumas das quadrinhas pesquisadas pelos senhores Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, e que acompanham os sapateios e sarandeios. Por ser um advento posterior, a voltinha no meio é cantada em versos de duas linhas, mas que não têm tamanha variedade de letras ou notoriedade na prosa. A narrativa, resumida neste anexo, relata as vivências do Tatu, que viaja pelo Rio Grande do Sul, sofrendo com a sorte, até voltar pra casa, quando é morto por sua Tatuia com chá de folhas de umbu e raízes de pessegueiro. Todas as quadrinhas desta pesquisa estão registradas no livro *Danças Folclóricas e Danças Tradicionais Gaúchas* (CAMILLO e PEREIRA, 2013).

“Eu vim prá contar a história  
De um tatu que já morreu  
Passando muito trabalho  
Por este mundo de deus.”

“Ora pois, todos escutem  
do Tatu a narração,  
E se houver quem saiba  
mais  
que entre também na  
função.”

“O Tatu foi mui ativo  
Pra sua vida foi buscar;  
Batia casco na estrada,  
Mas nunca pode juntar.”

“O Tatu foi homem pobre  
Que Apenas teve de seu  
Um balandrau muito velho  
Que o defunto pai lhe deu.”

“O Tatu é bicho manso  
Nunca mordeu a ninguém  
Só deu uma dentadinha  
Na perninha do seu bem.”

“O Tatu é bicho manso,  
não pode morder ninguém  
‘inda que queira morder  
O Tatu dentes não tem.”

“O Tatu não calça meia  
porque tem o pé rachado,  
Tem a cintura de moça,  
e os olhos de namorado.”

“O Tatu saiu do mato,  
vestidinho, preparado,  
Parecia um capitão,  
de camisa de babado.”

“O Tatu saiu do mato,  
procurando mantimento,  
Caiu numa cachorrada  
que o levou cortando vento.”

“O Tatu me foi à roça,  
toda a roça me comeu;  
Plante roça quem quiser  
que o tatu quero ser eu.”

“O Tatu é bicho chato,  
rasteiro, toca no chão;  
‘inda mais rasteiro fica  
quando vai roubar feijão.”

“O Tatu de rabo mole  
faz guisado sem gordura,  
Ele é feio mas gostoso,  
só lhe falta compostura.”

“Meu Tatu de rabo mole,  
meu guisado sem [gordura,  
Eu não gasto meu [dinheiro,  
com moça sem formosura.”

“Depois de muito corrido  
nos pagos onde nasceu,  
O Tatu alçou o ponche,  
pr’outras bandas se moveu.”

“Eu vi o Tatu montado  
no seu cavalo picaço,  
De bolas e tirador,  
de faca, rebenque e laço.”

“Aonde vai, Senhor Tatu  
em tamanha galopada?  
Vou para cima da serra,  
dançar a polca-mancada.”

“O Tatu subiu a Serra  
no seu cavalo alazão,  
De barbicho na orelha  
repassando um redomão”

“O Tatu subiu a Serra  
pra serrar um tabuado,  
Levou mala de farinha,  
e um porongo de melado.”

“O Tatu subiu a Serra  
à força de mocotó,  
Caminhou cinquenta  
[léguas,  
pra ver se achava ouro [em  
pó.”

“O Tatu subiu a Serra  
com fama de laçador;  
Bota laço, tira laço,  
bota pealos de amor.”

“O Tatu subiu a Serra  
com ganas de beber [vinho;  
Apertaram-lhe a garganta,  
vomitou pelo focinho.”

“O Tatu foi encontrado  
no passo do Jacuí,  
Trazendo muitos ofícios  
para o general Davi.”

“O Tatu foi encontrado  
lá nos cerros de Bagé,  
De laço e bolas nos tentos,  
atrás de um boi Jaguané.”

“O Tatu depois foi visto  
nos cerros de Viamão,  
Com seu lacinho nos tentos,  
repassando um redomão.”

“O Tatu foi encontrado  
no cerro de Batovi,  
Roendo as unhas de [fome,  
ninguém me contou, eu [vi.”

“O Tatu foi encontrado  
pras bandas de São Sepé  
Mui aflito e muito pobre,  
de freio na mão, e a pé.”

“O Tatu foi encontrado

na serra de Canguçu,  
Mais triste do que um socó,  
e sujo como um urubu.”

“Depois de muita folia  
em que o Tatu se meteu,  
Deram-lhe muito guascaço,  
e o Tatu ensandeceu.”

“E logo desceu pra baixo,  
mui triste da sua vida,  
Com a casca toda riscada,  
de orelha murcha, caída.”

“Ao chegar à sua casa,  
o Tatu vinha contente  
Por ver a sua Tatua,  
E quem mais era parente.”

“Minha comadre Tatua,  
adeus, como tem passado?  
-Tenho passado mui bem  
porém com algum cuidado.”

“Tatua, minha Tatua,  
acuda, senão eu morro!  
Venho todo lastimado  
das dentadas de um  
cachorro.”

“Dei graças a Deus achar  
uma toca já deixada,  
Pois que vinha um caçador  
com uma grande  
cachorrada.”

“Até chegar nesta idade,  
remédio nunca tomei;  
Tatua estou mui doente,  
faz remédio, eu tomarei.”

“Se quiser curar, me cure,  
não lhe faltando a vontade,

Que senão eu vou-me  
embora  
lá pra casa da comadre.”

“Ela deu folhas de umbu,  
com raiz de pessegueiro,  
Mas, coitado do Tatu,  
morreu ainda mais ligeiro!”

“A Tatua e os tatuzinhos  
puseram a cavocar,  
Pra fazer a funda cova,  
pra o seu Tatu se enterrar.”

“A Tatua está viúva,  
o seu Tatu já morreu;  
Ela agora quer marido  
travesso como era o seu.”

“A Tatua está mitrada,  
quer marido de outro jeito,  
Que não viva longe dela,  
seja um Tatu de respeito.”

“E, se alguns dos meus  
senhores,  
quer ser Tatu preferido.  
A Tatua está viúva:  
é só fazer o pedido...”

“Já chegou o Tatu-canastra  
com sua calça de  
bombacha;  
Trazia a sua sanfona  
de quarenta e oito baixo...”

“O tatu mais a mulita,  
é lei da sua criação:  
se é macho, não ter irmã,  
se é fêmea, não tem irmão.”  
(CAMILLO, e  
PEREIRA, 2013, p.  
275-277)