

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
BACHARELADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

PRISCILA TEIXEIRA LOSEKANN

**Corpos em movimento: gênero, conhecimento e danças a partir de um estudo  
de caso em um baile gaúcho**

PORTO ALEGRE

2024

Priscila Teixeira Losekann

**Corpos em movimento: gênero, conhecimento e danças a partir de um estudo de caso em um baile gaúcho**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito básico para a obtenção do grau de Bacharela em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Enio Passiani

Porto Alegre

2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Teixeira Losekann, Priscila  
Corpos em movimento: gênero, conhecimento e danças  
a partir de um estudo de caso em um baile gaúcho /  
Priscila Teixeira Losekann. -- 2024.  
43 f.  
Orientador: Enio Passiani.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas, Bacharelado em  
Ciências Sociais, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. corpo. 2. dança de salão. 3. gauchismo. 4.  
gênero. 5. tradições gaúchas. I. Passiani, Enio,  
orient. II. Título.

Priscila Teixeira Losekann

**Corpos em movimento: gênero, conhecimento e danças a partir de um estudo de caso em um baile gaúcho**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito básico para a obtenção do grau de Bacharela em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Enio Passiani

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Enio Passiani

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Caleb Faria Alves

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rochele Fellini Fachineto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Aos meus pais, que se conheceram em um baile  
de CTG.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Edelvira, e ao meu pai, Vilson, por terem sido os maiores incentivadores e apoiadores dos meus estudos. Com eles, aprendi que estudar é uma das coisas mais importantes da vida.

Agradeço ao Yves, que conheci pelos caminhos da vida. Nossas conversas promoveram relevantes *insights* para o desenvolvimento deste trabalho. Não esquecerei seus gestos de acolhimento e palavras de confiança. À Vitória, com quem compartilhei momentos muito divertidos em sala de aula, no trem e no ônibus. O ir e vir do campus do Vale se tornou uma atividade bem menos fatigante ao seu lado. À Laura, que conheci desde o início da graduação. Nossas conversas foram momentos em que pude relaxar, mesmo em meio ao caos. Guardarei todos eles com muito carinho. Ao Bruno, pelos momentos em que me ouviu pacientemente reclamar de inúmeras dificuldades. Ao Douglas, que me socorreu quando meu computador deixou de funcionar, impossibilitando o acesso a este trabalho, já finalizado. À Susi, minha gata de estimação, companheira nas horas de estudo.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) por proporcionar acesso ao ensino público e de qualidade. Ao programa de Assistência Estudantil, que garantiu minha permanência na instituição durante todo o período dos estudos. Ao corpo docente do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), pelo comprometimento na promoção do pensamento crítico. Agradeço à professora Marília Luz David, a qual realizou as primeiras orientações, ainda na disciplina Projeto de TCC em Sociologia. Suas aulas foram momentos muito acolhedores, nos quais pude desenvolver minha autonomia. Agradeço também ao professor Enio Passiani, que se dedicou a orientar este trabalho. Sua grande paciência foi o motor pelo qual essas páginas se tornaram possíveis. Agradeço por ter acreditado no meu potencial, dedicando-se a elucidar todas minhas dúvidas.

*Tu queres que eu te diga se eu danço ou não*  
*Pode ser que sim, pode ser que não*  
(Estrofe da música *Xote Largado*, na voz de  
Berenice Azambuja)

## RESUMO

Neste trabalho, realiza-se uma reflexão sobre a produção dos corpos nas danças gaúchas de baile. Refere-se às danças de salão no contexto do tradicionalismo gaúcho, um dos atores do gauchismo. Realizou-se observação participante em quatro bailes organizados pelo Centro de Tradições Gaúchas (CTG) Independência Gaúcha, localizado no município de Esteio, Estado do Rio Grande do Sul, Brasil. De forma complementar, empreendeu-se uma entrevista em grupo e uma entrevista individual com pessoas selecionadas a partir do contexto dos bailes. Nesse sentido, buscou-se descrever densamente as ações dos corpos que dançam, com a ideia de se ter acesso aos significados envolvidos. Compreendeu-se que o par que dança varia minimamente e que o sucesso das danças deriva de um código compartilhado, o qual implica em normas de comportamento diferentes para homens e mulheres.

**Palavras-chave:** corpo; dança de salão; gauchismo; gênero; tradições gaúchas.

## RESUMEN

En este trabajo se realiza una reflexión sobre la producción de los cuerpos en las danzas gauchas de baile. Se refiere a las danzas de salón en el contexto del tradicionalismo gaucho, uno de los actores del gauchismo. La observación participante se realizó en cuatro bailes organizados por el Centro de Tradições Gaúchas (CTG) Independência Gaúcha, ubicado en el municipio de Esteio, Estado de Rio Grande do Sul, Brasil. Además, se realizó una entrevista grupal y una entrevista individual a personas seleccionadas del contexto de los bailes. En este sentido, se buscó describir densamente las acciones de los cuerpos danzantes, con la idea de tener acceso a los significados involucrados. Se entendió que la pareja que danza varía mínimamente y que el éxito de las danzas deriva de un código compartido, lo que implica normas de comportamiento diferentes para hombres y mujeres.

**Palabras-clave:** cuerpo; danza de salón; gauchismo; género; tradiciones gauchas.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CTG – Centro de Tradições Gaúcha

DTG – Departamento de Tradições Gaúchas

Enart – Encontro de Artes e Tradição Gaúcha

MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>VARRENDO O SALÃO</b>	<b>16</b>
<b>2.1</b>	<b>As danças gaúchas na ótica tradicionalista</b>	<b>16</b>
<b>2.2</b>	<b>Meu próprio corpo</b>	<b>21</b>
<b>3</b>	<b>INICIANDO A DANÇA</b>	<b>27</b>
<b>3.1</b>	<b>Os corpos que dançam</b>	<b>27</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>38</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>39</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>39</b>
	<b>APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS</b>	<b>41</b>
	<b>GLOSSÁRIO</b>	<b>42</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, proponho uma reflexão sobre a produção dos corpos nas danças gaúchas de baile<sup>1</sup>. Tomei como caso os bailes organizados pelo Centro de Tradições Gaúchas (CTG) Independência Gaúcha, de Esteio, no Rio Grande do Sul, Brasil. De vaneira em vaneira, todavia, enxerguei não apenas os corpos dos outros, os corpos que dançam, mas o meu próprio corpo, o corpo da pesquisadora.

Minha relação com as danças gaúchas de baile é anterior à graduação. Data de quando estive às voltas com o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), há mais ou menos quinze anos. Integrei as *invernadas artísticas* mirim e juvenil do CTG Independência Gaúcha e exerci a função de *prenda de faixa* em diferentes âmbitos. Nesse contexto, participei de alguns bailes e até realizei um *curso de fandango*. Foi assim que me apropriei do meu próprio corpo enquanto corpo que dança.

Já na graduação, busquei caminhos que dialogassem com as danças de forma ampla, isto é, para além das danças gaúchas. Para minha infelicidade, não os encontrei. Compreendo, olhando de forma retrospectiva, que não os encontrei por imaturidade. Assumi que as danças eram apenas uma das tantas partes de mim. Com esse pensamento, desenvolvi outros interesses e neles mergulhei.

Depois de tantos anos, meu corpo ansiava pelo movimento. Como forma de me reconectar com as danças, matriculei-me na disciplina Estudos em Danças Populares I, do curso de graduação em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). As atividades incentivaram o contato com meu próprio corpo e com o corpo dos demais a partir de algumas danças populares brasileiras.

O exposto até aqui entrega uma trajetória bem delineada. Contudo, ela só aparenta ser assim porque escrevo com alguma distância dos momentos de tensão. Desde a primeira reunião com o orientador deste trabalho, o objeto de estudo se transformou até se converter em um recorte exequível para um trabalho de graduação. Encaro tal transformação de forma positiva, posto que deriva justamente do meu envolvimento no campo.

Em razão de morar próxima ao CTG Independência Gaúcha, soube que bailes vinham sendo realizados com regularidade. Partindo dessa informação,

---

<sup>1</sup> O que considero como danças gaúchas de baile são denominadas como danças gaúchas de salão pelos manuais de dança recomendados pelo MTG.

combinamos em reunião que eu realizaria uma incursão inicial em um baile com a finalidade de descobrir quais temas brotariam do campo.

Tal incursão foi bastante profícua. O baile se mostrou como uma atividade inserida em um evento mais amplo, que envolve apresentação de conjunto musical, apresentação de invernada artística, uso de traje singular, venda de artigos regionais, serviço de fotografia, vocabulário específico... Desse montante, o elemento que saltou aos olhos foi o par que dança.

Observei que o par que dança é sempre composto por um homem e uma mulher, um casal heteronormativo. Varia minimamente, isto é, tanto o homem quanto a mulher podem alternar seu par. O sucesso da dança deriva de um código compartilhado. Dessa forma, formulei o seguinte problema de pesquisa: Como são produzidos os corpos na dança gaúcha de baile?

Para tanto, realizei observação participante em quatro bailes no ano de 2023. A escolha pelo método se deu pela possibilidade de contato direto com a realidade. Destaco que elaborei um diário de campo, o qual foi bastante útil para as reflexões posteriores. De forma complementar, empreendi uma entrevista em grupo e uma entrevista individual com pessoas identificadas a partir do contexto dos bailes. A interação seguiu um roteiro semiestruturado, o qual se encontra no apêndice.

Sobre as entrevistas, saliento que a ideia inicial era realizar duas entrevistas individuais, com um casal que vai junto aos bailes. Quando cheguei ao local do nosso encontro, a casa do casal, no entanto, membros da família se faziam presentes. Identifiquei-os como pessoas que também iam aos bailes. Formou-se uma roda de chimarrão. Acreditei que a dinâmica do grupo seria rica, motivo pelo qual não desfiz a atmosfera de hospitalidade.

Assim, na cozinha, conversei com cinco pessoas: três homens e duas mulheres. Entre os homens, dois são casados com as duas mulheres. O outro homem é solteiro. Buscando um equilíbrio, posteriormente entrevistei de forma individual uma mulher solteira, a qual também faz parte da família e participa dos bailes com os demais.

Optou-se por ocultar os nomes das pessoas entrevistadas neste trabalho por questão de privacidade. Quando suas falas forem mencionadas, no entanto, irei usar o seguinte sistema: H, seguido de numeração (1, 2, 3), para os homens, e M, seguido de numeração (1, 2, 3), para as mulheres.

Firmado o objetivo geral de compreender a produção dos corpos na dança gaúcha de baile, estabeleci como objetivos específicos a descrição do percurso histórico das danças gaúchas pela ótica tradicionalista, a descrição do efeito do meu próprio corpo enquanto pesquisadora no campo e, por fim, a análise das relações estabelecidas entre os corpos que dançam.

Analisar o efeito do meu próprio corpo enquanto pesquisadora foi um objetivo que surgiu da minha experiência em campo. Percebi que meu corpo causava efeitos e que eu podia os compreendê-lo como fonte de informação para o estudo.

Destaco que termos e expressões próprias do meio tradicionalista gaúcho inevitavelmente apareceram ao longo deste trabalho. Foram grifados em itálico e seus significados podem ser consultados no Glossário. Da mesma forma, as abreviaturas e as siglas estão reunidas em lista específica

De grande relevância foi a perspectiva da descrição densa, expressa no livro *A Interpretação das Culturas*, de Clifford Geertz (1978). Considerando cultura como uma teia de significados tecida pelo homem, Geertz (1978) entende ser possível a apreensão das estruturas de significação dos atos. Exemplo clássico é a piscadela: na superfície, a piscadela e a imitação da piscadela são semelhantes, mas há uma base social que as diferenciam. Esta é, em termos gerais, a síntese do autor sobre a descrição densa.

Intentando responder aos objetivos traçados, articulei os conceitos de corpo, derivado do livro *A Sociologia do Corpo*, de David Le Breton (2012), e gênero, debatido no livro *Problemas de Gênero*, de Judith Butler (2023). Outras leituras foram realizadas de forma complementar, compondo, enfim, meu referencial teórico. Priorizou-se, neste trabalho, “por os conceitos para dançar”.

A sociologia aplicada ao corpo, na ótica de Le Breton (2012), é o estudo da corporeidade enquanto fenômeno social e cultural. Em outras palavras, não se deve limitar ao estudo das ações do corpo, do que faz a carne, mas considerar as lógicas sociais e culturais que levam às ações.

Partindo do pressuposto de que tantas forem as sociedades, tantas serão as maneiras de compreender o que é corpo, Le Breton (2012) expressa que o corpo não é uma natureza. Inserido em um dado espaço social e cultural, o corpo está envolto no véu das representações. Tem-se que “[...] é absurdo nomear o corpo como se fosse um fetiche, isto é, omitindo o homem que o encarna” (p. 24).

Por meio do corpo, a pessoa se insere na sociedade. O que se vê, assim, não são corpos, mas representações dos corpos, representações do que significam ser homem e mulher. Le Breton (2012) enfatiza que o corpo nunca é somente um conjunto de órgãos, mas também uma estrutura simbólica. O corpo é, assim, um “[...] vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída [...]” (p. 7), isto é, está repleto de significados.

Ao realizar uma genealogia crítica das categorias de gênero, Butler (2023) se recusa a buscar a origem do gênero, mas decifrar os parâmetros de sua construção no modo de uma ontologia. Busca empreender, dessa forma, uma investigação dos regimes de poder e das práticas discursivas em torno da relação binária homem-mulher.

Negando a metafísica da substância, Butler (2023) concebe o gênero como continuamente produzido à medida em que determinados atos são repetidos pelos sujeitos. Uma matriz cultural hegemônica regula esses atos, tornando os gêneros inteligíveis. Assim, nas palavras da autora: “O gênero é a estilização repetida do corpo [...] a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (p. 69).

Sobre a matriz cultural hegemônica, tem-se que “[...] não só pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero, e que o gênero reflete ou exprime o desejo” (Butler, 2023, p. 52). Dessarte, fundamenta-se a ontologia do gênero: pelo meio discursivo gênero, produz-se o sexo e o desejo como prediscursivos. Aí está a razão da aparente naturalidade ou essência.

Neste trabalho, em um primeiro momento, descrevo o percurso histórico das danças gaúchas pela ótica tradicionalista. Optou-se por trabalhar com a própria produção do tradicionalismo gaúcho em razão de as observações terem sido realizadas em um ambiente tematizado pelo movimento: o CTG. Também descrevo o efeito do corpo da pesquisadora no campo, posto que sua visibilidade levanta questionamentos direta e indiretamente. Em um segundo momento, analiso as relações estabelecidas entres os corpos que dançam, isto é, entre o par heteronormativo que dança.

## 2 VARRENDO O SALÃO

Ao ultrapassar a recepção da *entidade*, mergulho em um ambiente tematizado pelo tradicionalismo gaúcho. Os primeiros instantes envolvem meu corpo de forma abrupta. O burburinho se funde à música regional que sai nas caixas de som e ao ruído dos ventiladores. Abraços, beijos e apertos de mão para todos os lados.

Andar é uma tarefa complicada. Muitos se reúnem em pé, apesar da disponibilidade de lugares para sentar-se. Há empenho em não atravancar o caminho, mas os corpos raspam uns nos outros. É comum levar as mãos à altura do peito, formando uma espécie de barreira entre dois corpos não íntimos.

Quando fui acidentalmente empurrada contra uma mesa, o pedido de desculpas veio em forma de “Opa!”, seguido por um sorriso. Não há tensão, apenas alegria, entusiasmo e gargalhadas. De mão em mão, circula um chimarrão. Sobre as mesas estão desde bolsas até capacetes de motocicleta. Alguns desde já reconhecem a importância da água mineral.

Encontro alguns conhecidos. Ouço um “Tu não é a Priscila? Quanto tempo! Tá sozinha? Pode ficar ali junto com a gente!”. Os cumprimentos são animados. Há surpresa em me ver naquele ambiente. O olhar do outro analisa meu rosto. A sensação é de que eu sou uma peça do passado que retornou à vida.

O público é composto por crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos. A maioria veste *pilcha*. No caso dos homens, chamados de peões, trata-se de bota, bombacha, camisa e lenço e, no caso das mulheres, chamadas de *prendas* de sapatilha, saia longa e camisa. Há quem vista roupas comuns do dia a dia. Aí, tanto homens quanto mulheres vestem sapato, calça jeans e camiseta. Há, ainda, pessoas que vestem abrigos com bordado da entidade a que são filiados.

Sento onde há lugar disponível. Conforme avançam os ponteiros do relógio, mais pessoas perambulam em busca da mesa adequada. Outras perambulam atrás de conhecidos que já arrebataram uma boa mesa. Olhos decididos e passos firmes são essenciais. Há disputa pelas que estão mais próximas ao *tablado*.

### 2.1 As danças gaúchas na ótica tradicionalista

As danças passaram a figurar na agenda tradicionalista gaúcha no momento em que Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, expoentes do tradicionalismo gaúcho,

questionaram-se: “[...] que mistério teria levado para o total esquecimento as respectivas músicas e coreografias? como teria sido, afinal, a dança rio-grandense do passado?” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 102-103). Antes, no entanto, faz-se necessário elucidar sobre a constituição do próprio tradicionalismo gaúcho.

O tradicionalismo gaúcho teve início com a organização do Departamento de Tradições Gaúchas (DTG), em 1947, no interior do Grêmio Estudantil do Ginásio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre. Compunha-se por oito rapazes, a maioria vinda da região da Campanha para estudar na capital. Logo se somaram outros rapazes, daí derivando a necessidade de extrapolar os muros do colégio. No ano seguinte, também em Porto Alegre, fundou-se o 35 CTG (Lessa; Côrtes, 1975).

A intenção era constituir um clube tradicionalista com empenho associativo no qual fosse possível viver a tradição gaúcha. Buscava-se reproduzir no meio urbano os costumes do campo, da região da Campanha. Conforme Lessa (2023, p. 53):

Ao contrário do movimento literário de trinta anos antes, não pretendíamos escrever sobre o gaúcho ou escrever sobre o galpão: desde o primeiro momento encarnamos em nós mesmos a figura do gaúcho, vestindo e falando à moda Galponeira, e nos sentíamos donos do mundo quando nos reuníamos, sábados à tarde, em torno do fogo-de-chão.

Fazia sentido, pois, que a própria estrutura do clube remetesse a um estabelecimento rural. Não existindo um modelo<sup>2</sup> que servisse de orientação, considerou-se que, se o local físico era o galpão da estância, as funções administrativas só poderiam ser da alçada do *Patrão*, do Capataz, do Sota-Capataz, dos Posteiros etc. Havia, também, um Conselho de Vaqueanos e Invernadas. Contudo, não havia uma Invernada voltada à música ou à dança (Lessa; Côrtes, 1975). Nas palavras de Lessa (2023, p. 57): “Quando algum elemento faltasse para a nossa ação, nós teríamos de suprir a lacuna de um jeito ou outro”.

Nos anos subsequentes, todas as regiões do Estado contavam com ao menos um CTG, inclusive nas áreas de colonização alemã e italiana. Resultado do empenho de divulgação. Da necessidade de discutir os rumos do tradicionalismo gaúcho junto à comunidade que se formava, em 1954, em Santa Maria, realizou-se

---

<sup>2</sup> Os tradicionalistas visitaram o Grêmio Gaúcho, fundado por Cezimbra Jacques, em Porto Alegre, com objetivos cívico-gauchescos. Contudo, julgaram que o clube havia se convertido em uma sociedade recreativa comum, com bailes carnavalescos e festas juninas. A União Gaúcha, em Pelotas, e o Centro Gaúcho, em Bagé, haviam desaparecido. Souberam das Sociedades Criollas, em Montevideú, mas o alto custo financeiro impossibilitou, naquele momento, uma viagem (Lessa; Côrtes, 1975; Lessa, 2023).

o 1º Congresso Tradicionalista. Na ocasião, Barbosa Lessa apresentou a tese *O Sentido e o Valor do Tradicionalismo*, na qual consta o seguinte:

Mais do que uma teoria, o Tradicionalismo é um *movimento*. Age dentro da psicologia coletiva. Sua dinâmica realiza-se por intermédio dos Centros de Tradições Gaúchas, agremiações de cunho popular que têm por fim estudar, divulgar e fazer com que o povo viva as tradições rio-grandenses (Lessa; Côrtes, 1975, p. 98).

Nesse ponto, retoma-se a questão das danças. Em 1948, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes já conheciam “[...] as quadrinhas populares e ‘letras’ de antigas danças, coligidas e sistematizadas por Von Koseritz, Cezimbra Jacques, Apolinário Porto Alegre, Simões Lopes Neto e Augusto Meyer” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 102). Contudo, não haviam encontrado músicas ou coreografias.

No ano seguinte, surgiu a oportunidade de participarem dos festejos do Dia da Tradição Uruguaia, em Montevidéu. Organizou-se uma delegação com integrantes do 35 CTG e do Clube Farrapos da Brigada Militar. Os grupos locais apresentaram danças envolvendo homens e mulheres. A delegação, por sua vez, apresentou trovas repentistas, declamações e toadas. Nenhuma dança. O contraste motivou Barbosa Lessa e Paixão Côrtes a pesquisarem o que poderia ter acontecido com as antigas danças rio-grandenses (Lessa; Côrtes, 1975).

Na confraternização, os tradicionalistas de Montevidéu ensinaram a meia-canha. Barbosa Lessa e Paixão Côrtes sabiam, por leituras, já ter sido dançada no Rio Grande do Sul. Retornando ao Rio Grande do Sul, buscaram reconstituir a coreografia: “E, para tanto, levamos ao ‘35’ as primeiras ‘prendas’, nossas parentes ou colegas de escola [...]” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 103). Assim, o tradicionalismo gaúcho, cujo quadro social era composto apenas por homens, passou a aceitar mulheres<sup>3</sup>. Estava organizado o primeiro grupo de danças da entidade.

Entre 1950 e 1952, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes realizaram pesquisas de campo no meio rural do Rio Grande do Sul e em regiões vizinhas. Do esforço, resultou a sistematização das danças rio-grandenses, as quais foram agrupadas em quatro gerações coreográficas<sup>4</sup>, conforme listadas a seguir:

<sup>3</sup> Há relação com a criação da Invernada das Prendas no 35 CTG, iniciativa de Lory Meireles Kerpen que visava incorporar as mulheres ao quadro social da entidade (Lessa; Côrtes, 1975).

<sup>4</sup> “Dá-se o nome de ‘geração coreográfica’ ao conjunto de danças que conserva as mesmas características principais, durante um período mais ou menos longo, até que essa moda ‘canse’ e surja novo conjunto de danças com características bem inovadoras” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 9).

1. A geração do fandango tem origem na Espanha, no período da expansão marítima espanhola. Os pares dançam apartados, alternando meneios do corpo e sapateados. No Rio Grande do Sul, é melhor denominada como fandango gaúcho<sup>5</sup>, posto que é resultado: “Da conjugação do fandango vicentista, dança masculina estridentemente sapateada, com as cantigas trazidas dos açores e luso-brasileiros povoadores do Sul [...]” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 36). São danças de pares soltos e independentes. Ao som de cantigas interpretadas à viola, os homens realizam o sapateio e as mulheres o *sarandeio*.

2. A geração do minueto tem origem na França, no reinado de Luís XIV. As danças preservam a separação física entre os pares, os quais se colocam em fileiras, agindo de forma dependente e sob orientação de um mestre-de-dança. Os gestos são comedidos e as mãos se tocam suavemente: “No Rio Grande do Sul, a *gavota* foi evocada por Cezimbra Jacques, Achylles Porto Alegre e num capítulo do romance histórico ‘O Vaqueano’, de Apolinário Porto Alegre” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 40). O caranguejo e o anu são danças que se relacionam com essa geração.

3. A geração da contradança também tem origem na França, mas com a queda da monarquia francesa. Há influência do *reel* escocês e do *country dance*. Os pares são dependentes e se posicionam em fileiras ou formando um círculo. Um mestre-sala era responsável por coordenar as execuções de figuras geométricas. Davam-se as mãos ou os braços. “No Rio Grande do Sul, ‘les lanciers’ foram bem conhecidos, desde o tempo em que o jovem oficial Osório, na vila de Rio Pardo, consultado por uma dama se sabia dançar lanceiros, respondeu: ‘pois se sou um deles!’” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 42). A *polonaise* se relaciona com essa geração.

4. A geração dos pares enlaçados tem origem com o fim da Era Napoleônica. Os congressistas que participaram do Congresso de Viena ficaram encantados com a valsa vienense e levaram a novidade para seus países de origem. Nessa geração, os pares dançam de forma independente, sem comando e enlaçados. Executam passos de valsa ou girando em torno de si. A introdução de passos-de-polca à moda da Escócia e da Boêmia resultou em danças alegres e com passos rápidos: “Ao entrar o século XX a aristocracia parisiense já esquecerá completamente a quadrilha e dançava principalmente polcas [...]” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 47).

---

<sup>5</sup> Fandango pode designar tanto a geração coreográfica quanto o próprio baile (Lessa; Côrtes, 1975).

As danças rio-grandenses foram influenciadas por uma ou mais gerações coreográficas. As pesquisas de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes apontavam que:

“Durante o século passado o gaúcho dançou principalmente o ‘fandango’. Mas ao final do século as contradanças e valsas já tinham se firmado definitivamente nas cidades, de tal forma que os sapateados e cantigas à viola só eram encontráveis em redutos rurais mais atrasados” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 49).

Os trabalhos de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Renato Almeida, lidos por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, informavam que manifestações coreográficas e teatrais eram dançadas de forma espontânea pelas camadas populares urbanas e rurais em outros Estados brasileiros. São exemplos: samba de roda, capoeira, cateretê, reisado, chegança, bumba-meu-boi, boi-de-mamão, congada, coco, moçambiques, quicumbis etc. A situação era, no entanto, diferente no Rio Grande do Sul, onde as danças do *campeiro* eram praticamente as mesmas recém-lançadas nas cidades (Lessa; Côrtes, 1975).

O intuito de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, ao pesquisarem as antigas danças, era de incorporá-las à vivência popular. Contudo:

“Hoje, ao se falar ‘fandango’, fala-se numa reunião tradicionalista onde, ao som de música eletrônica, dançam-se por entretenimento chotes, polcas, bugios, havaneira e outras danças da geração já enlaçada; e a determinada altura há uma *interrupção do baile* para que as Invernadas Artísticas apresentem as outras danças, de gerações anteriores, sob a forma de show (e geralmente de forma muito séria, muito grave, com pouco sinal de entretenimento)” (Lessa; Côrtes, 1975, p. 146).

Dessa maneira, operou-se uma fragmentação entre as danças: de um lado, tem-se as danças tradicionalistas ou de projeção folclórica<sup>6</sup> e, de outro lado, as danças de salão. O *Compêndio Técnico Ilustrado de Danças Gaúchas de Salão* (MTG, 2020) e o *Manual de Danças Gaúchas* (Côrtes; Lessa, 1968) são publicações do tradicionalismo gaúcho que cristalizam essa divisão.

Cabe informar que, da empreitada de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, originou-se a monografia *Danças Gaúchas*, a qual recebeu menção honrosa no VII Concurso Mário de Andrade, em 1952, promovido pela Discoteca Municipal de São Paulo. O livro *Danças e Andanças da Tradição Gaúcha* adaptou o estudo para o

---

<sup>6</sup> Danças de projeção folclórica ou danças de projeção estética da tradição popular são danças cuja transmissão se dá de maneira institucionalizada (Lessa, 2023, p. 65).

grande público. Para o ensino e a difusão, enfim, editou-se o *Manual de Danças* e produziu-se o disco de vinil 10” *Danças Gaúchas* (Lessa; Côrtes, 1975).

## 2.2 Meu próprio corpo

A disposição para refletir sobre meu corpo, o corpo da pesquisadora, brotou do campo. A todo instante, meu corpo foi interpretado pelas pessoas com as quais interagia nos bailes. Às vezes, a interação sequer se efetivava, sendo suficiente a presença física para encorajar interpretações. Considero que essas interpretações atravessaram minha escrita à medida que ela é também corporal.

A fim de refletir sobre essas questões, tomo o ponto de vista de Le Breton (2012), para quem: “Antes de qualquer coisa, a existência é corporal” (p. 7). Corpo não é apenas carne, conjunto de órgãos, mas também estrutura simbólica. O corpo, porém, desaparece na rede simbólica que o define. Não se vê corpos, mas representações dos corpos das pessoas e, por conseguinte, representações do que significam ser homem e ser mulher, problema central de minha pesquisa.

Minhas reflexões foram inauguradas por uma despreziosa conversa. Nas noites de baile, sempre fui acompanhada até a entrada principal do CTG por um homem que tem relação de parentesco comigo. Ao longo do caminho, comentávamos amenidades. Certa noite, ele contou que o haviam questionado sobre minha presença nos bailes: “No último baile, vi ela sozinha! Ela não tem namorado?”, havia perguntado um conhecido que temos em comum, que trabalha na entidade. Minha reação foi reclamar da intromissão em minha vida pessoal.

Olhando de forma retrospectiva, percebo que não se tratava de intromissão, mas de tentativa de interpretação do meu corpo. Para esse homem, eu estava sozinha porque não estava com um namorado. Subjaz que eu estava sozinha porque procurava um namorado. De toda forma, eu só não estaria sozinha se tivesse a companhia de um homem. Nesse sentido, eu sou antes interpretada pela ausência do meu complementar do que pela minha presença.

Na situação relatada, percebo que há um código compartilhado que organiza a sociabilidade na entidade. Dado que não se cogitou que eu pudesse me relacionar com uma pessoa de igual sexo/gênero, compreendo tal código como heteronormativo. Nesse sentido, remete à matriz cultural hegemônica discutida por Butler (2023).

Na matriz cultural hegemônica, a inteligibilidade dos gêneros se dá mediante o encadeamento considerado lógico entre as categorias sexo, gênero e desejo. Quer dizer que "[...] não só pressupõe uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere igualmente que o desejo reflete ou exprime o gênero, e que o gênero reflete ou exprime o desejo" (Butler, 2023, p. 52). Esse desejo é sempre expressado para o gênero oposto, produzindo a heterossexualidade. Toda essa lógica se assemelha bastante à interpretação do meu corpo no campo.

Passo para outra noite de baile, quando ocupei uma das extremidades de uma longa mesa, até então vaga, mais ou menos ao fundo do galpão. Mesas desse tipo são a maioria. Cada uma tem em torno de doze lugares. Dois casais pararam diante da mesa e fitaram as cadeiras vazias. Conversaram entre si, como que decidindo se sentavam ou não. Olharam ao redor. Por fim, sumiram pelo galpão.

Logo chegou um grupo, composto por dois casais e uma criança. Ocuparam a extremidade oposta da mesa. Ouvi comentários de que logo chegariam mais pessoas. Poucos minutos depois, chegaram as referidas pessoas, outros dois casais. Um dos homens se sentou imediatamente ao meu lado.

Eu sempre tive em mãos um bloco de notas e uma caneta. Na maior parte do tempo, porém, mantinha meus olhos atentos ao que ocorria ao meu redor. Finalizando uma anotação, fui surpreendida por um: "Mas tu escreve, hein?!". Quem falava era o homem que havia sentado bem ao meu lado. Ri do comentário e expliquei o que estava fazendo. A partir dali, conversamos por cerca de uma hora.

Inicialmente, expus que estava no baile em função da elaboração deste trabalho. Não sei se em razão do alto volume da música, do teor de álcool em seu sangue ou se simplesmente não compreendeu, mas ter explicado sobre a pesquisa não o animou. Para evitar um silêncio, mencionei que conhecia a entidade há anos. O rosto do homem se iluminou. Contou que costuma participar dos bailes com a esposa e que havia convidado, naquele dia, a cunhada e o irmão.

À sua frente, sentava-se a esposa. Ela acompanhava a conversa com os olhos e os ouvidos, falando apenas quando solicitada pelo esposo. Tentei incluí-la, mas assim que ela tomava fôlego para falar, o esposo interrompia. Sentavam-se próximos a cunhada e o irmão mencionados. Eles não pareciam interessados em participar da conversa. As duas mulheres eram cúmplices de olhares.

"Tu tá sozinha?", foi um dos questionamentos do homem. Respondi que sim. Percebi que ele ficou desconcertado por eu não estar acompanhada. Já informada

sobre a questão do namorado, completei que meu então namorado não podia se fazer presente. Na verdade, eu sequer havia pensado em ir acompanhada por qualquer pessoa que fosse.

O homem lançou um olhar zombeteiro para a esposa, bateu uma das mãos na mesa e se desfez em uma gargalhada. Contou que, no tempo dele, ia a pé de uma cidade a outra para encontrar a namorada, atual esposa. Pediu para que a esposa confirmasse sua narrativa. Ela sorriu, sem mostrar os dentes, ao mesmo tempo em que sacudiu a cabeça negativamente. Não expressava uma negação da narrativa, mas uma indiferença. Para ela, não importava esclarecer nada.

O gestual da esposa indicava, possivelmente, que era inadequado que uma mulher sozinha conversasse com algum grau de intimidade com um homem acompanhado. Ao passo que o gestual do esposo indicava que, por não estar acompanhada por um homem, estava disponível para homens de forma geral. Efetua-se, também, uma dupla visão, em que sou interpretada como heterossexual.

Cansada de estar sentada, finalizei a conversa. Comprei um pacote de batata frita e pus-me a andar pelo galpão. Apesar dos ventiladores serem potentes, estava bastante abafado. Decidi ir para fora do galpão, em busca da brisa da noite. Algumas pessoas estavam fumando. Outras estavam apenas observando o movimento na rua. Em comum, todas pareciam tomar um fôlego.

Havia um inquieto segurança. Caminhava de um lado para o outro próximo da entrada principal do CTG. Quando nossos olhares se cruzaram, abriu um sorriso de orelha a orelha. Eu já não tinha escapatória, seria sua salvação do tédio.

Comentei que conhecia a empresa que ele representava. Demonstrando admiração, contou que ela estava em novo endereço e deu alguns detalhes da transferência. Destacou que a empresa é contratada pelo CTG para fazer a segurança de alguns bailes e que é dela o sistema de segurança interno.

Tratava-se de um dado novo. Eu não havia notado câmeras pela entidade. Percebendo minha surpresa, o segurança fez uma pequena incursão pelo interior do galpão, apontando onde estavam instaladas algumas das câmeras, assim como a televisão que mostrava todo o circuito.

Sua receptividade me intrigou. Pensei, em primeiro lugar, que fui interpretada como insuspeita, visto que recebi informações bastante detalhadas sobre a segurança da entidade. Em segundo lugar, pensei que fui interpretada novamente como sozinha e, por isso, disponível para conversar com um homem.

Nesse ponto, questiono meus acessos no campo em razão do meu corpo. Um corpo que “[...] ocupa um determinado espaço, que se move de uma certa maneira, que possui uma certa linguagem, que expressa marcas de gênero, sexualidade, geração, raça/etnia, região, nacionalidade, etc. [...]” (Nascimento, 2019, p. 460). Compreendo que as interpretações sobre meu corpo permitiram que conversas com homens fossem facilitadas.

Finalizada aquela interação, retornei para o interior do galpão. Meu olhar alcançou, ao longe, uma mulher conhecida. Supus que estaria ocupando alguma mesa na lateral do tablado, visto que eu ainda não a havia notado. Eu evitava ir às laterais. Conforme mencionei anteriormente, as mesas longas são maioria no galpão. Nas laterais, elas ocupam quase a totalidade do espaço disponível, restando apenas um sufocante corredor para a passagem.

Avancei sobre a multidão procurando a mesa que a mulher ocupava. Qual meu desapontamento ao vê-la se levantar para dançar. Poderia retornar ao fundo do galpão, onde havia algum respiro. A fadiga, porém, me fez aguardar por ali mesmo, em pé, encostada em uma parede.

Um homem, aparentemente alcoolizado e com uma camisa bastante molhada por suor, puxou conversa comigo. Aproximou-se bastante e perguntou, ao pé do meu ouvido, se eu recém havia chegado ao baile. Apesar de estranhar sua aproximação, refleti que podia ser necessário para o estabelecimento de alguma comunicação. Afinal, estávamos a poucos metros do conjunto musical. Sorri e respondi que estava no baile desde seu início, mas estava mais ao fundo do galpão.

O homem perguntou se eu dançava. Tratava-se de um convite. Respondi que não, embora eu saiba. Seu olhar me parecia indicar um flerte. Havia uma ânsia para que eu aceitasse dançar. Não estava confortável. Senti que a negativa não seria suficiente. Justifiquei informando que estava fazendo um trabalho de graduação. O homem não se deu por convencido: “É fácil! Apenas dois e um”, dando a entender que conduziria a dança. Neguei novamente, já constrangida pela insistência. Voltei meu olhar para o tablado.

Percebi que o homem havia sacado seu celular. O ângulo de seu braço indicava posicionamento para fotografia. Virei-me. A câmera estava apontada para mim. Surpreso pelo flagra, emendou um: “Posso tirar uma foto contigo?”. Estava incrédula. Neguei da forma mais categórica que pude. O alto volume da música me

forçou a praticamente gritar para ser compreendida. Dei dois passos para o lado, já refletindo se havia sido um erro não ter retornado ao fundo do galpão.

Por fim, o homem se dirigiu para outra parte do galpão, acompanhado por uma mulher que surgiu em meio às mesas como em um passe de mágica. Não sei qual a relação deles e não os tornei a ver. Retornou à mesa a mulher conhecida que eu queria cumprimentar. Ignorei o assédio e me tornei só sorrisos.

A situação indica que estar sozinha é estar disponível para dançar com um homem. Se eu estava sozinha, estava procurando companhia. Companhia essa que só podia ser de um homem. Ressalto que o homem que flertou comigo parecia estar acompanhado, apesar de eu não saber a natureza da relação. O assédio foi uma surpresa. Não sabia a quem recorrer. Talvez ao Patrão, visto que ele é a figura máxima da entidade. Estrangeira, deixei para lá.

“A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de ‘macho’ e de ‘fêmea’” (Butler, 2023, p. 44). Na matriz cultural hegemônica, as normas de inteligibilidade dos gêneros produzem e sustentam uma heterossexualidade compulsória. Por meio da relação causal entre sexo, gênero e desejo, naturaliza-se a heterossexualidade.

Na situação relatada, compreendo que o homem se aproximou porque pressupôs, com base em um código compartilhado, que eu era heterossexual. No ambiente de baile, a mulher sempre irá se relacionar com um homem e, estando desacompanhada por um homem, é passível de ser abordada. Ressalto que, sobre o tablado, dançam casais compostos por um homem e uma mulher. Não dançam homem com homem, nem mulher com mulher. Compreendo que esse código heteronormativo transborda para o ambiente do baile como um todo.

Desagradável, o assédio ressalta a vulnerabilidade do corpo da pesquisadora no campo. No jogo das interações, o corpo da pesquisadora não é uma neutralidade, mas ora negado, ora desejado. Expor situações desse tipo fazem sentido “[...] porque fazem transparecer as muitas camadas das experiências etnográficas e das intervenções e interferências que, propositadamente ou não, nossa presença em campo acarreta” (Nascimento, 2019, p. 471).

Em outro baile, enquanto puxava uma cadeira para sentar-me, fui abordada por uma prenda da entidade. Ela me reconheceu por causa do homem que sempre me acompanhava até a entrada principal da entidade. Agradeceu por eu prestigiar o

evento e convidou-me para ir acompanhar os ensaios da invernada artística adulta. Indicou o dia e o horário dos ensaios, enfatizando que a invernada havia sido selecionada para participar do Encontro de Artes e Tradição Gaúcha (Enart).

O convite para dançar na invernada não me deixou surpresa. Em baile anterior, ao retirar uma bebida no *bolicho*, ouvi um: “Vai voltar?”. Quem perguntava era o senhor que me atendia, que me conhece há anos. O que queria saber era se eu retornaria a dançar na entidade, mas não precisou falar tudo isso para que eu compreendesse. Sorri e neguei. Dado o ritmo acelerado do bolicho, apenas expliquei que estava ali para acompanhar o evento.

O que há em comum entre essas duas situações é que fui interpretada como uma pessoa que dança mesmo após muitos anos de afastamento do tradicionalismo gaúcho. Como se meu corpo evocasse a dança. Os convites também demonstram a busca ativa, pelos membros da entidade, por saber o que eu estava fazendo nos bailes. Pairava certa observação sobre meu corpo.

Concluo o presente capítulo retomando que o corpo é “[...] o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator” (Le Breton, 2012, p. 7). Nos bailes, meu corpo, que contém uma determinada fisionomia, biografia, trejeitos, marcas mesmo, esteve exposto à trama de sentidos daquele ambiente. No campo, passei de observadora para observada. Minha escrita, uma dimensão corporal, foi assim atravessada.

### **3 INICIANDO A DANÇA**

Para que as danças sejam executadas, é necessário que os corpos se toquem. O par que dança mantém tórax, cabeça e pernas distantes, normalmente a cerca de um palmo. Mas as mãos transmitem e recebem o calor, sentem o peso do corpo alheio. Sente-se, também, o tecido das roupas e o que há por baixo delas, a pele, os músculos e os ossos.

Outros sentidos se aguçam. Identifico os pares mais animados pela mancha de suor na camisa dos homens. É um caminho tortuoso desde a testa, passando pelo pescoço e chegando às costas. O odor de suor se mistura às fragrâncias de desodorantes e perfumes. Os ventiladores tentam cumprir sua função de refrescar o ambiente, mas sem sucesso.

O desgaste físico das danças promove a compra de latinhas de cerveja e garrafas de água mineral. Para acompanhar, uma porção grande de batata frita. Tudo fica disponível sobre as mesas e é compartilhado pelo grupo ao seu redor. Nem sempre o comer e o beber se realizam sentados, daí a relevância de ocupar mesas próximas ao tablado: em pé mesmo, alguns pares podem pausar a dança, hidratar-se ou beliscar a batata e retomar a dança.

Apesar de o olhar marcar para onde se vai durante a execução das danças, é comum que os pares se esbarrem. Esbarrar significa um leve toque entre dois corpos que se desconhecem, mas que, por se desconhecerem, interrompem brevemente seus movimentos. Quando da realização de figuras coreográficas, os demais pares, de forma automática, abrem espaço e evitam adentrar o raio de ação. Compreendo, no entanto, que o olhar não é o sentido de maior relevância, visto a presença de pessoas com deficiência visual dançando com desenvoltura.

A música impregna os ouvidos. Quanto mais próximo ao conjunto musical, mais difícil se torna ouvir qualquer outra coisa que não seja a música. Só é possível estabelecer uma conversa forçando a voz. O esforço é perceptível pelas veias saltadas no pescoço. Daí a importância dos demais sentidos.

#### **3.1 Os corpos que dançam**

As formas de dançar revelam mais que os passos próprios para cada ritmo. Revelam que há um código compartilhado que leva ao sucesso das danças. Os

corpos que dançam são corpos inscritos em uma determinada cultura e que expressam determinados significados. Nos bailes, os corpos nunca dançam sozinhos. Sempre aos pares, sempre binários, sempre um homem e uma mulher.

Diferentes ritmos da música regional tocam nos bailes. Os mais frequentes são vaneira, valsa, milonga, chamamé e bugio. Cada um exige movimentos específicos dos corpos, mas há uma característica em comum: sempre dançam um homem e uma mulher, respectivamente denominados como *peão* e *prenda*, em um sistema de pares independentes e enlaçados. Enfatiza-se que os pares não são formados de forma aleatória. Antecede uma relação de intimidade. O mais comum, no entanto, é que sejam casais heterossexuais.

Apesar de dançarem em pares, as pessoas costumam participar dos bailes em grupos. Esses grupos podem ser de familiares, de amizade ou, mais comumente, mistos, tal como o grupo em que se inserem as pessoas entrevistadas para este trabalho. Os grupos se organizam ao redor de mesas distribuídas por todo o galpão. Posto que a maioria delas é longa, cada uma tendo em torno de doze lugares, não é incomum que dois grupos a compartilhem.

Partimos de observações no campo e de entrevistas. As observações se deram em quatro bailes realizados pelo CTG Independência Gaúcha. Quanto às entrevistas, realizou-se uma entrevista em grupo, com três homens e duas mulheres, e uma entrevista individual, com uma mulher. Todas as pessoas entrevistadas fazem parte de uma mesma família e costumam participar dos bailes juntas.

Buscamos preservar suas identidades. Assim, utilizamos o seguinte sistema: H, seguido de numeração (1, 2, 3), para os homens, e M, seguido de numeração (1, 2, 3), para as mulheres. Suas relações são importantes: H1 e M1 são um casal, H2 e M2 são outro um casal e, por fim, H3 e M3 são pessoas solteiras e heteronormativas. Por conseguinte, M3 e H3 são pessoas vão aos bailes desacompanhadas, sem um par próprio. Importante destacar que H2 e H3 são filhos de H1 e M1, ao passo que M3 é sobrinha de H1 e M1.

À mesa em que as pessoas entrevistadas ocupam nos bailes, somam-se amizades: parte casais heterossexuais, parte pessoas desacompanhadas. Os casais costumam sentar-se entre uma dança e outra. As pessoas desacompanhadas preferem ficar em pé. Elas são, em sua maioria, amigas de longa data do entrevistado H3. Algumas são solteiras, por isso, participam dos bailes

desacompanhadas, já outras têm namorados, os quais nem sempre as acompanham nos bailes.

Não queremos fazer uma descrição superficial, mas uma descrição densa. Estamos embasados em Geertz (1978), em sua abordagem semiótica da cultura. Tomamos cultura como uma teia de significados, como “[...] um contexto, algo dentro do qual eles [os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições, os processos] podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (p. 24). Ao descrevermos densamente as ações dos corpos que dançam, buscamos ter acesso aos significados implicados.

Para que uma dança tenha início, faz-se necessário um convite. Dessa forma, inauguram-se os mistérios. Quem pode convidar e quem pode ser convidado/a? De que maneira um convite deve ser realizado? O que acontece caso um convite seja recusado – se é que pode ser recusado? Propomo-nos a desembaraçar as situações que levam ao sucesso das danças.

O entendimento predominante e elementar é que o homem convida a mulher. Esse convite costuma ser verbal: “Quer dançar essa música?” ou “Vamos dançar?”. Apesar de o esperado ser o homem realizar o convite à mulher, não há impedimentos para que a mulher realize o convite ao homem. Conforme a entrevistada M3: “Não é hábito da prenda tirar o peão pra dançar. Aí vem uma questão de tradição”.

Não se deve realizar o convite a qualquer pessoa. Independentemente de o homem ou a mulher realizá-lo, alguns critérios devem ser seguidos para preservar o respeito. Por exemplo, caso uma pessoa esteja desacompanhada e deseje realizar um convite, faz-se mister que repare se a pessoa a qual pretende convidar está igualmente desacompanhada e, além disso, pese seu nível de intimidade com ela. O entrevistado H1 fornece um exemplo que auxilia na compreensão:

Se tem um casal, um rapaz de fora não pode vir e tirar aquela prenda pra dançar. A não ser que seja da família, um amigo, entendeu? Se tem um casal sentado e tem um rapaz que tá sozinho, esse rapaz tem que ter esse respeito que, quando está acompanhada, não pode chegar e pedir pra dançar. Ele pode ser chamado a atenção pelo Patrão, pela patronagem.

Nos bailes, se uma pessoa está acompanhada é porque seu interesse reside em dançar com sua companhia. Nessa perspectiva, considera-se desrespeitoso que uma pessoa desacompanhada, “de fora”, desconhecida, convide uma pessoa

acompanhada. Caso aconteça, é possível reclamar ao Patrão ou à *patronagem* da entidade. A situação muda caso a pessoa desacompanhada a fazer o convite seja “da família”, “um amigo”, tenha algum grau de intimidade.

A intimidade é, nesse sentido, um ponto de flexibilidade na realização do convite. A entrevistada M1, por exemplo, ainda que tenha uma companhia nos bailes, o entrevistado H1, convida o entrevistado H3 quando toca determinado ritmo: “Ah, não! Se tocar valsa, ele sabe que tem que dançar comigo!”. A declaração tem relação com a experiência de que H3 dança valsa melhor do que H1.

O entrevistado H3, por sua vez, encolhendo os ombros e encarando o piso, afirma que: “O cara evita [convidar uma pessoa desconhecida]. Como eu já tenho ali o meu grupo... Então prefiro ficar assim, que eu sei que... Daqui a pouco, chega alguém, né...”. A fala intermitente revela a preferência por dançar com quem possui intimidade, no caso, sua família e, principalmente, seu grupo de amizades, suas amigas. Algumas delas têm namorado, mas isso não é um impeditivo para dançarem com H3.

De todo modo, a máxima dos bailes é não negar a dança. A negação é um desrespeito, uma ofensa. Predomina o entendimento de que a recusa de um convite é incoerente com o propósito dos bailes. Segundo o entrevistado H1: “Tu vem no baile pra quê? Pra dançar, né?! Então tu vem no baile, tu vai dançar”. Tratando-se de um desrespeito, a pessoa rejeitada pode, conforme já destacado, reclamar ao Patrão ou à *patronagem* da entidade.

Dançar é cultuar a tradição, compartilhar uma alegria. Recusar um convite é, então, recusar esse compartilhamento, recusar reviver a tradição. A entrevistada M1 denomina a recusa como: “É um carão!”. Se a recusa ao convite é impossível por se configurar como um desrespeito, parece ser bem possível evitar que seja realizado. A entrevistada M3 elucida a questão:

Eu não gosto [de dançar com quem não conheço]. Tem aquela coisa do CTG que não pode negar, né, não pode dar o carão. Mas aí tu, quando tu percebe uma movimentação de alguém vindo, diferente, e tu não quer dançar, tu vai no banheiro, tu vai fazer alguma coisa. Levanta, vai buscar uma água.

Assim, o convite adquire contornos de obrigatoriedade. Ainda que a dança seja percebida como um compartilhamento, dançar com uma pessoa desconhecida gera desconforto. Visto que se espera que o homem faça o convite, a pressão para

não “dar carão” recai predominantemente sobre a mulher. Daí o motivo de realizar artimanhas tais como as descritas.

Poderíamos supor que a dança conta com uma dimensão encoberta, o flerte. As próprias músicas que tocam durante os bailes remetem à possibilidade de namoro. Contudo, predomina a opinião de que os bailes são um ambiente familiar e que a dança é uma “integração”. Não pretendemos destituir as relações amorosas da dança, mas expor que, para as pessoas entrevistadas, o ambiente dos bailes não é percebido como de flerte.

Considerando que o convite foi aceito, o par sobe ao tablado. O entrevistado H1 resume: “Tu vai, pega a prenda pela mão, chega no tablado, para aqui, ela gira e começa a dança”. Enquanto fala, gesticula como se houvesse uma mulher imaginária: estende para a frente do seu corpo a mão direita espalmada para cima; em seguida a fecha suavemente, trazendo-a para perto de si; com o braço direito realiza uma pequena circunferência no ar; por fim, abre a mão.

A explicação do entrevistado H1 é rica. Quando menciona “chega no tablado, para aqui”, refere-se aos pares que dançam no tablado. Aqueles que já estão dançando são solidários e abrem espaço sem, no entanto, pararem de dançar. Sobe-se ao tablado de mãos dadas, mais ou menos à altura da cintura da mulher. Tem-se que, além de o esperado ser que o convite parta do homem, o esperado é que o homem conduza a mulher ao tablado.

Quando o entrevistado H1 menciona “ela gira”, refere-se ao cumprimento que alguns pares realizam antes e depois de dançarem. Há ao menos duas maneiras de se cumprimentar. A primeira é: estando o homem e a mulher frente a frente e com as mãos dadas, a mulher realiza um giro sobre seu próprio eixo, guiada pela mão do homem e, em seguida, flexiona levemente os joelhos; o homem, ao fim do giro da mulher, inclina levemente sua cabeça/tronco em sua direção. A segunda é: estando o homem e a mulher frente a frente e com as mãos dadas, partem direto para as flexões de joelhos e cabeça/tronco.

Com cumprimento ou sem cumprimento, o par enlaça. É pelo enlace que a dança tem início. O enlace consiste no seguinte: estando o homem e a mulher frente a frente, o homem acomoda sua mão direita nas costas da mulher, ao passo que a mulher acomoda sua mão esquerda mais ou menos sobre o ombro do homem; as mãos soltas se unem, sem entrelaçar os dedos, mais ou menos à altura do ombro da mulher; os corpos mantêm uma distância de cerca de um palmo.

Estão prontos todos os preparativos para começar a dançar. É o momento de se ouvir o ritmo da música e observar ao redor. A partir da escuta ativa e do olhar atento, os movimentos que constituem a dança são elaborados. Outros mistérios. De que maneira se dança? Para que lado se deve ir? Será que um curso de fandango é necessário? Novamente o entrevistado H1 vem ao encontro da discussão:

Não necessariamente [é preciso ter feito curso de fandango]. Mas a pessoa tem que ter uma noção de como é um baile, entendeu? Como que funciona o baile. Começa pelo sentido, que tu dança no sentido anti-horário, e o peão sempre leva a prenda. Ele que vai coordenar a prenda pra fazer o sentido anti-horário. Aí fica um ritmo, uma cadência.

Apesar de o entrevistado H1 afirmar não ser necessário realizar um curso de fandango para dançar nos bailes, sua companhia, M1, afirma que: “Nós já fizemos oito cursos! Ele pisa muito no meu pé!”. A fala entre risos suscitou no entrevistado H1 uma resposta encabulada: “Tu tem que ir aperfeiçoando”.

Em consequência de muitos pares compartilharem o tablado, há potencial para acontecerem esbarrões. Nesses casos, a dança é momentaneamente interrompida pelos pares envolvidos, não gerando maiores atritos. Os esbarrões parecem ser evitados porque todos se deslocam conforme um padrão esperado, em sentido anti-horário, pelo tablado. Nesse vai e vem de pares harmoniosos, ao homem cabe pensar e transmitir à mulher os movimentos que constituirão a dança.

Os entrevistados H1 e H3, respectivamente, envolvem-se na discussão:

Se ela for conduzir, como é que ela vai fazer com que ele vá pra cá, vá pra lá? Ela é mais leve. Sempre a prenda vai ser mais leve, né?! O homem usa todo o pé no tablado. A prenda, como ela faz mais figura, ela usa mais a parte frontal do pé. E aí, como o homem tem que bater com toda a planta do pé, fica mais pesado. Esse é o princípio da dança.

Tem a ver até com o jeito de tu pegar a prenda. Porque o homem vai com o braço abaixo, né, na cintura. E a prenda vai em cima, no ombro. Então como tu já está fazendo esse movimento, né, é mais fácil do que a prenda puxar pelo ombro.

Enquanto o entrevistado H3 menciona: “tu já está fazendo esse movimento”, simula um enlace com seu braço direito: realiza um movimento de puxar em direção ao seu corpo, demonstrando que é dessa maneira que consegue dar a orientação

desejada à mulher durante a dança. Uma vez que não fez parte da simulação, o braço esquerdo parece ter um papel coadjuvante, de direção pelo tablado.

A entrevistada M3 traz outro elemento: “É mais fácil pro homem conduzir, porque ele está de frente. Ele dança de frente e tu dança de costas”. Ainda que a dança ser repleta de giros, há caminhadas e essas são delineadas pelo homem, que observa tudo de frente, considerando o sentido anti-horário do deslocamento.

“Ah! Diz logo que algumas horas eu te levo!”, declara a entrevistada M1, gargalhando. Reompondo-se, continua: “Eu levo, mas o certo é o peão. [Eu levo] Porque às vezes ele se perde, né, na figura da dança. Aí eu levo ele”. A fala combina com a explicação da entrevistada M3: “Normalmente é o homem [quem conduz], mas não quer dizer que a mulher não possa auxiliar e ensinar o homem a dançar”.

Se para o homem a condução se dá pela cintura, para a mulher a condução se dá pelo ombro. A entrevistada M3 relembra como já conduziu uma dança: com a mão esquerda, que fica sobre o ombro direito do homem, ora puxava, ora empurrava o homem, de acordo com o ritmo; com a mão direita, que segura a mão esquerda do homem, apontava a direção que o par devia tomar pelo tablado.

Nessa perspectiva, apesar de a condução da dança pela mulher ser realizada pontualmente, as pessoas entrevistadas ponderam que há uma série de obstáculos. Além de a mulher ser mais leve, por realizar os passos sobre meia planta do pé, não consegue ter a firmeza necessária, porque sua mão repousa sobre o ombro do homem e, acima de tudo, dança de costas, sem ter real dimensão dos arredores. Pela técnica são justificadas as posições do homem e da mulher na dança.

Mas, afinal, como são os passos dos ritmos? Este trabalho não se pretende uma síntese técnica, mas não queremos negligenciar esse aspecto. Abordaremos brevemente o ritmo mais tocado nos bailes: a vaneira.

Às vezes mais rápida, às vezes mais devagar, conforme observações no campo, para dançar a vaneira o par realiza, ao mesmo tempo, dois passos para um lado e dois passos para o outro. Tendo em conta que o par se movimenta pelo tablado no sentido anti-horário, realizando giros, compreendemos que os passos não são exatamente para as laterais, mas para as diagonais.

Vamos considerar a perspectiva do homem para sairmos da abstração. O homem move o pé esquerdo para sua diagonal e para frente, como se fosse caminhar. O pé direito se aproxima ao pé esquerdo, lado a lado. Está feito um

passo. O homem move novamente o pé esquerdo para a mesma diagonal e para frente, dando continuidade ao passo anterior. O pé direito, dessa vez, não se aproxima do pé esquerdo, fica suspenso no ar. Está feito o outro passo. O homem move o pé direito para a outra lateral e para frente. E assim se segue.

A mulher realiza movimentos bastante semelhantes, mas espelhado. Outro diferencial é que a mulher realiza muitos dos passos sobre meia planta do pé, enquanto o homem utiliza toda a planta do pé. Essa disposição da mulher para dançar sobre meia planta do pé tem a ver com os giros.

Enquanto realiza os passos descritos, o par vai girando. Ora para um lado, ora para o outro. Os giros acontecem de forma mais ou menos vagarosa e tendem a respeitar a sequência de passos. Os giros não são figuras. Na vaneira, poderíamos chamar de figura uma marcação de passo que o homem, por vezes, realiza e que produz um distanciamento momentâneo entre o par. Quando essa marcação é realizada, fica evidente que é o homem quem conduz a dança, pois a mulher aparece sendo plenamente puxada e confinada pelas mãos do homem.

A comunicação entre o par durante as danças se dá, predominantemente, pelas mãos. Enquanto dança, o par não costuma conversar. Nas palavras da entrevistada M3: “Difícilmente converso enquanto danço, pois com o volume do som, só se gritasse com a pessoa para manter um diálogo”. Contudo, há sorrisos, olhares e breves comentários. Dependendo da música, é possível cantá-la.

O fim de uma música nem sempre leva ao fim de uma dança, ao cumprimento de despedida, mas a uma adequação dos passos. Quer se dizer que caso o par esteja dançando uma vaneira e, ao seu término, inicie um chamamé, é comum adequar os passos ao novo ritmo ao invés de simplesmente abandonar o tablado.

O par que finaliza a dança sai junto do tablado. Às vezes há um cumprimento, tal como no início na dança. O entrevistado H1 explica: “Pega-se a prenda pela mão e vem até onde ela estava sentada. Sair um pra cada lado? Não!”. A entrevistada M3 concorda: “Se, pra iniciar a dança, a pessoa que te convidou te cumprimenta, como te pedindo permissão para a dança, ela ao final te agradece”. Os pares que finalizam a dança são logo substituídos por outros pares. Assim é a dinâmica dos bailes, de forma que o tablado nunca se mantém vazio e a música nunca cessa.

Descrevemos densamente as relações estabelecidas entre os corpos que dançam. Relações essas que envolvem a produção social do corpo e do gênero. Passamos agora ao embasamento teórico.

Para Le Breton, (2020), todo corpo nasce com a disposição de interiorizar e reproduzir significações oriundas do contexto social e cultural no qual se insere. Essa disposição se desenvolve à medida em que são estabelecidas relações. Trata-se da socialização das experiências do corpo. Na rede simbólica de significações, porém, o corpo desaparece: “Não se vê corpos” (Le Breton, 2020, p. 24).

Ora, mas o que resta, então? Restam as representações dos corpos das pessoas e, por conseguinte, representações do que significam ser homem e ser mulher. Resta o gênero. No pensamento de Butler (2023), “ser” de um gênero é efeito de uma produção discursiva. É um processo que não tem um fim e que produz uma aparência de substância, uma ilusão de natureza. Dessa forma: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida [...]” (p. 69). É a repetição estilizada dos atos que promove um “eu” ficcionalmente estável.

Nas danças gaúchas de baile, esse “eu” é produzido continuamente por meio das maneiras de dançar, de gestos simbólicos cuidadosamente modelados por hábitos culturais. Nas danças, “[...] mesmo sendo o corpo uma ferramenta, ele continua sendo o ‘fato do homem’ e depende então da dimensão simbólica” (Le Breton, 2020, p. 44). Não há como desvincular o corpo das significações que por ele perpassam e que o constituem. Compreendemos que se as técnicas são de um modo para as mulheres e de outro modo para os homens, é porque estão implicadas normas de comportamento.

Convites, cumprimentos, conduções, passos... São várias as binaridades que se constituem a partir da própria binaridade do par que dança, do homem e da mulher. A binaridade do par evoca o que é denominado por Butler (2023) como matriz heterossexual. Nela, só é viável ser homem ou ser mulher e cada uma dessas identidades só são possíveis de acordo com determinadas normas de inteligibilidade socialmente instituídas: “A coerência ou a unidade internas de qualquer dos gêneros, homem ou mulher, exigem assim uma heterossexualidade estável e oposicional” (Butler, 2023, p.52). O entendimento de que há apenas dois gêneros substanciais impõe aos sujeitos a adequação a essas identidades.

Relevante é a discussão sobre a condução das danças. As pessoas entrevistadas, quando questionadas sobre a possibilidade de a mulher conduzir a dança em vez do homem, posicionaram-se de forma contrária. A justificativa: uma

questão de tradição. Apesar disso, a mulher pode pontualmente conduzir a dança, mas isso acontece apenas na impossibilidade de o homem conduzir. Em suma, o homem detém o monopólio da condução da dança, reforçando valores que já se expressam por outros elementos, tais como o convite, o cumprimento e os passos.

Somos do partido que a aparência de normalidade que envolve a condução do homem é exatamente isso, uma aparência. Não pretendemos negar o componente histórico, mas enfatizar que o conduzir e o deixar-se conduzir, atribuições das danças de salão de um modo geral, não são destituídas das normas de comportamento que as embasam. Segundo Porto e Santos (2023), essa interação “[...] implica que o homem se comporte com virilidade, assumindo uma postura de protetor, e que a figura feminina esteja atenta [...] enquanto se move de forma delicada e graciosa” (p. 6).

A referida tradição, noção bastante trabalhada pelo tradicionalismo gaúcho, um dos atores do gauchismo, refere-se ao modelo rural pampeano que se busca reproduzir no meio urbano. Nele, “[...] os participantes personificam, quase que ‘encarnam’, uma figura, um tempo (o passado) e um espaço (o pampa) imaginários” (Maciel, 2002, p. 198). Os tradicionalistas buscam “viver o gaúcho”, os costumes considerados autênticos. Nesse sentido, opera-se uma atualização discursiva do passado, implicando a criação e a recriação de manifestações culturais, tais como as danças gaúchas de baile.

Considerando que houve adaptação das danças gaúchas do meio rural para o meio urbano, faz sentido refletir sobre as possibilidades de que haja uma nova adaptação nesse próprio urbano, desta vez amparada pelos questionamentos em torno das questões do sexo/gênero. Um exemplo de que mudanças desse tipo estão em andamento no tradicionalismo gaúcho é a atual possibilidade de o convite para dançar poder partir tanto do homem quanto da mulher. Não há constrangimentos em declarar que o convite para uma dança tenha partido da mulher. Contudo, há constrangimentos em declarar que uma dança tenha sido conduzida pela mulher, apesar de atualmente acontecer.

No que se refere às danças de salão de modo geral, já existem reflexões no sentido de subverter a lógica hegemônica. Polezi e Silveira, por exemplo, propõem a “condução compartilhada”, na qual “[...] a condução seria compartilhada entre homem e mulher de forma igualitária” (2017, p. 76 *apud* Porto; Santos, 2023, p. 15). Por outro lado, Pazetto e Samways propõem a “condução mútua”, que rompe com a

lógica de subordinação, posto que, “nesse modelo ambos são conduzidos e conduzem simultaneamente” (2018, p. 175-176 *apud* Porto; Santos, 2023, p. 15). Essa proposta se desenvolve a partir de uma perspectiva *queer*.

Concluimos o presente capítulo enfatizando que o corpo é “[...] o lugar e o tempo indistinguível da identidade” (Le Breton, 2020, p. 32). O corpo é um significante, um fio condutor. Como foi percebido ao longo da reflexão proposta, o corpo desaparece na rede simbólica que o constitui. Nas danças gaúchas de bailes, viu-se pessoas, homens e mulheres, e não corpos. As formas de dançar apresentam mais do que técnicas elaboradas que levam ao sucesso; apresentam significações.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção dos corpos nas danças gaúchas de baile foi a questão perseguida ao longo deste trabalho. Foi o par que dança o elemento que se destacou durante a incursão inicial a um baile organizado pelo CTG Independência Gaúcha, cenário deste trabalho. Um par sempre composto por um homem e uma mulher.

No campo, enxergou-se não apenas o corpo que dança, mas também o corpo da pesquisadora. Nessa perspectiva, ao voltarmos o olhar para os corpos, intentamos compreender as lógicas sociais e culturais que por eles perpassam e que, ao perpassarem os corpos, produzem-nos. Corpos esses que são marcados pelo binarismo de gênero, remetendo a uma heterossexualidade institucional que toma o sexo, o gênero e o desejo como uma linha lógica causal.

Este trabalho foi desenvolvido a partir de observação participante e de entrevistas com pessoas identificadas a partir do contexto dos bailes. A conjugação das técnicas de pesquisa ampliou o entendimento da realidade existente. As pessoas que vão aos bailes desacompanhadas devem estar cientes do risco de serem convidadas para dançar. Visto que predomina o entendimento que o homem deve convidar a mulher, o aviso é mais adequado às mulheres. O “carão” deve ser evitado a todo custo, nem que para isso se lance mão de artimanhas que atrapalhem um possível convite.

O binarismo de gênero é o código que organiza as danças. Não se dança homem com homem ou mulher com mulher, mas um homem e uma mulher. Sempre heteronormativo, sempre operando uma lógica heterossexual. Esse código transborda do tablado para o ambiente de baile como um todo. É inescapável.

A condução das danças é um ponto de bastante relevância: é domínio do homem. Mesmo quando a mulher conduz a dança, essa atitude é dissimulada. Como? O enlace não tem sua estrutura alterada. O homem mantém sua mão apoiada na cintura da mulher e a mulher, por sua vez, mantém sua mão apoiada no ombro do homem. A aparência, portanto, permanece sendo de condução feita pelo homem. A disposição da mulher para dançar sobre meia planta do pé reforça essa aparência. A meia planta do pé é característica sempre da mulher, atrelada a uma graciosidade supostamente inata a ela. Oposicional, o homem dança com a planta toda do pé, em uma tentativa de demonstrar sua supostamente inata virilidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. **Manual de danças gaúchas**. 3ª. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1968.

BUTLER, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023. p. 17-70.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma teoria interpretativa da cultura. *In: \_\_\_\_\_*. **A Interpretação das Culturas**. Tradução: Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 13-41.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Tradução: Sonia Fuhrmann. 6ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Nativismo: um fenômeno social gaúcho**. 4ª. ed. Porto Alegre: Bastos Produções, 2023.

LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. **Danças e Andanças da Tradição Gaúcha**. Porto Alegre: Garatuja, 1975.

MACIEL, Maria Eunice. A atualização do passado. *In: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti; FÉLIX, Loiva Otero (Orgs.)*. **RS: 200 anos definindo espaços na história nacional**. Passo Fundo: UPF, 2002. p. 191-205.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **Compêndio técnico ilustrado de danças gaúchas de salão**. 3ª. ed. Porto Alegre: Fundação Cultural Gaúcha, 2020.

NASCIMENTO, Silvana de Souza. O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 459-484, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/161080>. Acesso em: 14 dez. 2023.

PORTO, Robson Teixeira; SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. Resignificando a Ação de Conduzir na Dança de Salão: uma revisão bibliográfica de produções acadêmicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 1-31, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/128163>. Acesso em: 23 jan. 2024.

## BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. Tradução: Luciano Codato. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, n. 26, p. 83-92, jun. 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/8106/5723>. Acesso em: 18 nov. 2023.

DACANAL, José Hildebrando. Origem e função dos CTGs. *In*: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (Coord.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1992. p. 81-90.

EVANS-PRITCHARD, Edward. A Dança. Tradução: Igor Mello Diniz. **Revista de Antropologia da UFSCar**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 208–222, 2010. Disponível em: <https://www.rau2.ufscar.br/index.php/rau/article/view/33>. Acesso em: 22 jan. 2024.

FERREIRA, Clarissa. **Gauchismo Líquido**: Reflexões contemporâneas sobre a cultura do Rio Grande do Sul. 2. ed. Porto Alegre: Coragem, 2023.

GOLIN, Tau. Reflexos entre o gaúcho real e o inventado. *In*: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (Coord.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1992. p. 91-94.

LEAL, Ondina Fachel. Do diário de campo: os percursos da descoberta do ser gaúcho, do ser homem (e do ser mulher). *In*: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (coord.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1992. p. 50-54.

LEAL, Ondina Fachel. Mulher, a alteridade ausente. *In*: \_\_\_\_\_. **Os Gaúchos**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2021. p. 129-276.

OLIVEN, Ruben George. O renascimento do gauchismo. *In*: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (Coord.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1992. p. 77-80.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. *In*: ALMEIDA, Heloisa Buarque; SZWAKO, José (Org.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis&Vertecchia, 2009. p. 116-148.

SANTI, Álvaro. Dando nomes aos bois. *In*: \_\_\_\_\_. **Do Partenon à Califórnia**: o nativismo e suas origens. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 17-26

## **APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS**

- O que te motiva a ir aos bailes do CTG Independência Gaúcha?
- Com quem costuma dançar nos bailes?
- Como é feito o convite para iniciar a dança? É possível recusar um convite?
- Os manuais de dança descrevem que o peão conduz a prenda na dança. Acha que poderia ser o contrário, a prenda conduzir o peão? De que maneira?
- Acha possível um baile sem dança? Por quê?

## GLOSSÁRIO

**Bolicho:** Como se denomina o bar.

**Campeiro:** Relativo ao rural, ao agropastoril; relaciona-se a rotina de fazenda.

**Curso de fandango:** Qualquer curso prático em que são transmitidas as formas de dançar as danças gaúchas de salão; os instrutores costumam ser um par, composto por um homem e uma mulher, filiados ao MTG.

**Entidade:** Também chamada de entidade tradicionalista; qualquer sociedade civil sem fins lucrativos que cultue as tradições gaúchas de acordo com as diretrizes do MTG; os CTGs são um tipo de entidade.

**Invernada artística:** Qualquer grupo de danças gaúchas tradicionalistas vinculado a uma entidade; divide-se em categorias, sendo as mais comuns a mirim (idade até 13 anos), a juvenil (idade até 17 anos) e a adulta (idade mínima de 15 anos).

**Patrão:** Como se denomina o homem que assume o cargo de presidente de uma entidade; sua companheira é denominada como Patroa.

**Patronagem:** Equipe diretora de uma entidade; além do Patrão, são comuns os cargos de vice-presidente, denominado como Capataz, e de secretários, denominados como Sota-capatazes.

**Peão:** Maneira geral de se referir a uma pessoa do sexo masculino; também é possível se referir a essa pessoa como piá (se criança), guri (se adolescente), peão (se adulto) ou xirú (se acima de 50 anos).

**Pilcha:** Indumentária tradicionalista gaúcha; diferencia-se pelo gênero (se homem ou se mulher) e pelo uso (se em atividade artística ou se em lida campeira).

**Prenda:** Maneira geral de se referir a uma pessoa do sexo feminino; também é possível se referir a essa pessoa como prenda mirim (se criança), prenda juvenil (se adolescente), simplesmente prenda (se adulta) ou chinoca (se acima de 50 anos).

**Prenda de faixa:** Como se denominam as prendas vencedoras de um concurso, denominado Ciranda Cultural; são facilmente identificadas por usarem uma faixa de couro na diagonal do tronco indicando sua posição e categoria; os peões também têm um concurso próprio, denominado Entrevero Cultural; os vencedores usam um crachá à altura do peito indicando sua posição e categoria.

**Sarandeio:** Movimento gracioso das prendas, executado geralmente com a saia.

**Tablado:** Amplo palco de madeira, pouco elevado do chão, sobre o qual se dança.