

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIELA LIEDTKE BECKER

ALÉM DA TRADIÇÃO: ETNOGRAFANDO UM CTG (CENTRO DE TRADIÇÕES
GAÚCHAS) NA REGIÃO DE CURITIBA, PARANÁ

CURITIBA

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIELA LIEDTKE BECKER

ALÉM DA TRADIÇÃO: ETNOGRAFANDO UM CTG (CENTRO DE TRADIÇÕES
GAÚCHAS) NA REGIÃO DE CURITIBA, PARANÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ciméa Barbato Bevilacqua

CURITIBA

2014

**110ª ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE
DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

Ao décimo nono dia do mês de setembro de dois mil e quatorze, às quatorze horas, na Sala 613 – 6º andar, Edifício D. Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná (SCH/UFPR), foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **Gabriela Liedtke Becker** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: “*Além da tradição: etnografando um CTG (Centro de Tradições Gaúchas) na região de Curitiba, Paraná*”. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná (PPGAS/UFPR), foi constituída pelos seguintes Professores Doutores Ciméa Barbato Bevilaqua (orientadora), presidente da sessão, Patricia Silva Osorio (PPGAS/UFMT) e João Frederico Rickli (PPGAS/UFPR). Dando início à sessão, a presidente passou a palavra à aluna, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidente da sessão passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidente retomou a palavra para suas considerações finais e, depois, solicitou aos presentes e à mestranda que deixassem a sala. A Banca Examinadora, então, reuniu-se sigilosamente para discussão de suas avaliações, e decidiu pela *APROVAÇÃO*..... da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidente da sessão fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora, outorgando-lhe o Grau de **Mestre em Antropologia Social**. Nada mais havendo a sessão foi encerrada, da qual eu, João Frederico Rickli, secretário *ad hoc*, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora. Curitiba, 19 de setembro de 2014.



Profa. Dra. Ciméa Barbato Bevilaqua (Orientadora)



Profa. Dra. Patricia Silva Osorio (PPGAS/UFMT)



Prof. Dr. João Frederico Rickli (PPGAS/UFPR)

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná (PPGAS) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **Gabriela Liedtke Becker**, intitulada: "Além da tradição: etnografando um CTG (Centro de Tradições Gaúchas) na região de Curitiba, Paraná" após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em Antropologia Social**.

Considerações adicionais da Banca Examinadora:

Ao destacar a qualidade da etnografia e a originalidade da contribuição teórica do trabalho, que traz novos elementos para as reflexões antropológicas sobre a tradição, a banca recomenda sua publicação.

Curitiba, 19 de setembro de 2014.



Profa. Dra. Cimeia Barbato Bevilacqua
Presidente da Banca Examinadora



Profa. Dra. Patricia Silva Osorio
1ª Examinadora



Prof. Dr. João Frederico Rickii
2º Examinador

*À doce e inspiradora professora Zanza,
Rosângela Digiovanni (in memoriam)*

Agradecimentos

Inicialmente, com muita admiração, agradeço à Ciméa Bevilaqua por todo o auxílio e pela orientação cuidadosa e atenta que me ofereceu.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná e aos seus funcionários, pela formação e apoio necessário, também dirijo os meus agradecimentos. Agradeço aos professores João Rickli e Miguel Carid Naveira, pelas valiosas contribuições no exame de qualificação. Aos professores membros da banca de defesa deste trabalho, Patrícia Osório e João Rickli, muito obrigada pelas importantes considerações.

Aos meus queridos e amados pais, agradeço pela força, pela ajuda e pelo amor incondicional que me dão.

Ao meu companheiro de todas as horas, Carlos Eduardo, obrigada por diariamente segurar firme a minha mão, e por apoiar-me também nesta parte da nossa vida, sempre com muito amor, dedicação e carinho.

Aos meus queridos amigos, agradeço por terem contribuído para a finalização desta etapa, cada um a sua maneira. Sem os momentos que juntos vivemos seria realmente impossível cumpri-la. Agradeço, especialmente, à querida amiga Dibe Ayoub, pela força que sempre me deu. Que as distâncias continuem sendo insignificantes diante da nossa grande amizade. Também agradeço, por todo o carinho e o apoio recebido, aos meus queridos amigos, e agora compadres, Victor Hugo e Ana Paula.

Por fim, agradeço aos interlocutores desta pesquisa. Em especial, meu muito obrigada aos amigos Paula, Marena, Rosi e Fernando, que com muita dedicação me receberam e me ajudaram durante todo o trabalho de campo junto ao CTG Querência Santa Mônica.

A conquista da autenticidade não é a descoberta de uma pureza perdida num remoto início da História. Parodiando Cazuzu: nossa autenticidade a gente inventa, às vezes pra se distrair, às vezes pra guerrear. É bom que os CTGs discutam em público essas questões. É bom saber que os gaúchos podem mudar seu traje autêntico. É bom saber que eu posso ser gaúcho, se quiser. Pois eu não posso escolher ser sérvio. Nem posso escolher “pertencer” à etnia albanesa. Pena. A autenticidade muda porque as pessoas mudam.

Hermano Vianna, “Geleia geral brasileira”, 1999.

RESUMO

Esta dissertação baseia-se no estudo etnográfico realizado em um Centro de Tradições Gaúchas (CTG) situado no município de Colombo, região metropolitana de Curitiba, Paraná. Acompanhando suas atividades cotidianas, procurei entender o *que faz* este CTG e quais são as relações estabelecidas por seus frequentadores. A observação mais atenta dos ensaios e das atividades de um dos seus grupos de danças gaúchas sugeriu que as competições artísticas entre os diferentes CTGs, organizadas e promovidas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, impulsionam os grupos a produzirem espetáculos de danças que sejam, simultaneamente, tradicionais e inovadores. Em busca de diferenciação, os grupos se empenham criativamente na produção de pesquisas sobre temas históricos que sustentarão seus espetáculos, e sobre quais vestimentas, objetos e comportamentos irão compor as suas apresentações de danças. A observação da elaboração de um destes espetáculos revelou um incessante debate no qual se produzem diferentes modos de inventar o passado. Através desse debate, novos elementos, qualidades, sentidos e atributos passam a compor as categorias “gaúcho” e “tradicional”. Argumento, diante disso, que a “tradição gaúcha” é um *resultado* das relações estabelecidas entre muitos atores: *pessoas* integrantes dos diferentes CTGs, instrutores profissionais de danças gaúchas, *instituições* reguladoras das competições e diversas *coisas* como, por exemplo, livros, manuais, roupas, instrumentos musicais. Ao mesmo tempo, esta pesquisa procura mostrar como o vínculo de muitos frequentadores ao CTG e a sua intensa dedicação às atividades lá realizadas, para além do culto à “tradição gaúcha”, são também amparados e articulados pela mobilização de emoções, de sentimentos e de religiosidades, por relações de parentesco e de afeto e, ainda, pela disposição em participar de atividades competitivas e artísticas nas quais é possível desafiar limites do corpo, adquirir prestígio e ser não somente “gaúcho”, mas também “artista” e/ou “dançarino”.

Palavras-chave: Centros de Tradições Gaúchas (CTGs); tradicionalismo gaúcho; tradição; competições; espetacularização.

ABSTRACT

This dissertation is based on an ethnographic study realized in a “Gaúcho Tradition Center (CTG)” located in Colombo, metropolitan region of Curitiba-Paraná. Accompanying their everyday activities, I tried to understand *what does* this CTG and what are the relationships established between its regulars. A closer observation of the rehearsals and activities of one of its dance groups suggested that the artistic competitions between different CTG’s, organized and promoted by the “Gaúcho Traditionalist Movement”, stimulate groups to produce shows of dances that are both traditional and innovative. Searching for differentiation, the groups engage creatively in the production of research on historical topics that will sustain their shows, and about which garments, objects and behaviors will make their dance presentations. The observation of the development of one of these performances revealed a ceaseless debate in which produce different ways of inventing the past. Through this debate, new elements, qualities, senses and attributes begin to compose the categories “gaúcho” and “traditional”. I argue, before it, that the “gaúcho tradition” is a *result* of the relationships established between many actors: *members* of different CTG’s, professional instructors of gaúcho dances, regulatory *institutions* of the competitions, and many *things* such as books, manuals, clothing and musical instruments. At the same time, this research pursue to show how the bond of many regulars of the CTG and their intense dedication to the activities conducted there, beyond the cult of “gaúcho tradition” are also supported and articulated by the mobilization of emotions, feelings and religiosity, by kinship and relations of affection, and also for their willingness to participate in competitive and artistic activities in which it is possible to challenge the limits of the body, acquire prestige and be not only “gaúcho”, but also “artist” and/or “dancer”.

Keywords: Gaúcho Tradition Centers (CTG’s); gaúcho traditionalism; tradition; competitions; spectacularization.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Mapa do Clube de Campo Santa Mônica e espaço do CTG circulado em amarelo.

FIGURA 02 – Croqui dos dois salões do CTG, disponível no site do clube.

FIGURA 03 – Instituições tradicionalistas e estrutura de administração dos CTGs.

FIGURAS 04 e 05 – “Fogo de Chão” com costelas assando; e fila para o *buffet* do piso superior (à direita, os locais de venda de sobremesa e caixa).

FIGURA 06 – Parte externa do CTG durante um “Domingo Campeiro”; membro da internada adulta, pilchado de chapéu, camisa, bombacha e alpargata, levando a carne ao *buffet*.

FIGURA 07 – Salão superior durante o almoço, com mesas e *buffet* que serve a comida.

FIGURA 08 – Apresentação de casal de dançarinos – ela de vestido de prenda e sapatilha, ele de lenço, camisa com o símbolo do CTG, guaiaca (cinto de couro com bolsos) e botas.

FIGURA 09 – Apresentação de um “chuleador” da categoria mirim.

FIGURA 10 – Momento das apresentações musicais e espaço para o público dançar.

FIGURA 11 – Concurso de peões e prendas ocorrido em setembro de 2012 (apresentação de uma candidata na categoria mirim).

FIGURA 12 – Esboço sobre as relações entre os participantes da internada adulta.

FIGURA 13 – Trajes do “estancieiro” e da “estanceira”; trajes do “peão” e da “mulher rural”.

FIGURA 14 – Trajes do “estancieiro/charqueador” e “estanceira”; trajes do “peão” e da “mulher rural”.

FIGURA 15 – Traje do “gaúcho fazendeiro” e da “mulher rural”.

FIGURA 16 – Traje “atual” da “prenda” e do “peão”.

FIGURA 17 – Capa do jornal montado pela internada do CTG.

FIGURA 18 – Anúncios localizados na parte interna do jornal entregue para o público espectador do Fepart.

FIGURAS 19 e 20 – Torcidas e espectadores assistindo às apresentações em dois eventos: à esquerda no Fenart, em Jataí-GO (julho de 2013) e à direita no Fepart em Pato Branco-PR (dezembro de 2012).

FIGURAS 21, 22, 23 e 24 – Fotos da invernada e de sua apresentação no Fepart, dezembro de 2012.

FIGURA 25 – Apresentação de invernada no primeiro dia do concurso de danças do Enart, Santa Cruz do Sul, dezembro de 2013.

FIGURA 26 – Apresentação da invernada do CTG Ronda Charrua, que conquistou o título de campeã no concurso de “danças tradicionais gaúchas” no Enart, Santa Cruz do Sul, dezembro de 2013.

FIGURA 27 – Roda de oração formada antes da apresentação da invernada no domingo (Fepart, dezembro de 2012).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. Observações iniciais sobre o CTG e a sua invernada adulta	20
1.1 Espaços, pessoas e eventos.....	20
1.2 Uma <i>grande família</i>	45
1.3 A invernada adulta	56
2. A fabricação de um espetáculo tradicional-inovador	79
2.1 O surgimento das competições tradicionalistas artísticas.....	79
2.2 A composição de um espetáculo.....	106
2.3 Os ensaios: incorporando coreografias e personagens.....	142
3. A invernada no palco/tablado: encontros, festivais, concursos e competições	153
3.1 Os eventos da “tradição gaúcha”	153
3.2 Quando o G vira B: o Centro de Tradições Brasileiras Querência Santa Mônica.....	174
3.3 “É como praticar um esporte amador”: emoções, desafios e competitividade.....	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS	192
Referências bibliográficas	199
Fontes	204
Glossário	205

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em um estudo etnográfico sobre o CTG (Centro de Tradições Gaúchas) Querência Santa Mônica, localizado na cidade de Colombo, região metropolitana de Curitiba, Paraná. A primeira aproximação com este universo de pesquisa deu-se em meu trabalho de monografia, concluído em 2011, do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná, intitulado “*Prendas e peões em um mundo em transição? A participação feminina nas práticas equestres do laço comprido*”. Naquele momento, entrevistei homens e mulheres filiados a CTGs ou a “piquetes”¹ da região metropolitana de Curitiba, procurando entender como estas pessoas experienciavam o recente ingresso de meninas e mulheres nas competições campeiras, algo bastante incomum até aquele momento. A pesquisa que subsidiou meu trabalho monográfico enfocou sobretudo a chamada parte “campeira” do movimento tradicionalista gaúcho, quando observei principalmente os “rodeios gaúchos” ou “rodeios crioulos”, eventos nos quais ocorrem diversas competições que envolvem a montaria em cavalos. No segundo semestre de 2011, após terminar a monografia, decidi continuar pesquisando o “tradicionalismo gaúcho” na pós-graduação, contudo, enfocando desta vez as atividades artísticas, principalmente as relacionadas à dança e que, de certo modo, consistiam em um universo pouco conhecido por mim.

O “tradicionalismo gaúcho” enquanto movimento organizado baseia-se e estrutura-se em quatro partes: a “campeira”, a “artística”, a “esportiva” e a “cultural”². Da mesma maneira, o MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), instituição que procura regulamentar as atividades dos CTGs, possui quatro departamentos que normatizam e organizam todas essas práticas, que ocorrem tanto nos CTGs, como nas competições tradicionalistas. Inicialmente, minha intenção era realizar a pesquisa em outro CTG de Curitiba, o Vinte de Setembro, o CTG mais antigo da capital, fundado em 1962. Em setembro de 2011, visitei o local durante as

¹ “Piquete” é o nome dado para uma entidade tradicionalista que é uma espécie de departamento de um CTG, por meio do qual somente se realizam atividades campeiras e não as demais (artísticas, culturais e esportivas).

² Ao longo deste texto os termos nativos serão sempre apresentados entre aspas. No entanto, como muitos deles se repetirão diversas vezes, alguns aparecerão desta maneira somente na primeira vez em que forem citados. As siglas e os termos mais recorrentes estão reunidos em um glossário no final do trabalho.

comemorações da chamada “Semana Farroupilha”³ e elaborei meu pré-projeto de pesquisa. Contudo, após ingressar no Programa de Pós-Graduação, em 2012, deparei-me com a oportunidade de realizar o trabalho de campo no CTG Querência Santa Mônica⁴, devido à amizade que eu já possuía com uma família frequentadora desta entidade. Buscando entender a organização e o funcionamento deste CTG, e tentando compreender as motivações de pessoas que, assim como os integrantes daquela família, dedicam muitas horas para ir até o local participar das atividades lá promovidas, dei início às minhas observações de campo.

Iniciei a etnografia no CTG QSM em setembro de 2012, acompanhando as principais atividades que aconteciam no local: os ensaios semanais dos diferentes grupos de danças do CTG (as chamadas “invernadas” divididas por faixas etárias – mirim, juvenil, adulta e veterana) e algumas atividades mais esporádicas como almoços e jantares abertos ao público e realizados para arrecadar dinheiro para a entidade. Além do trabalho de campo no CTG e de algumas entrevistas feitas com alguns integrantes, realizei quatro viagens junto com o grupo para acompanhá-lo em diferentes eventos tradicionalistas gaúchos: em dezembro de 2012 acompanhei a participação de toda a entidade no Festival Paranaense de Arte e Tradição (Fepart); em julho de 2013 acompanhei a invernada adulta em sua viagem à Jataí, em Goiás, para disputar o Festival Nacional de Arte e Tradição Gaúcha (Fenart); ainda neste mesmo mês, também fui à Cachoeirinha, município da região metropolitana de Porto Alegre, acompanhar a invernada veterana em uma competição de danças entre CTGs do Rio Grande do Sul; e, por fim, em novembro de 2013, a invernada adulta em sua participação no Encontro de Arte e Tradição (Enart), realizado em Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul.

Como expliquei anteriormente, eu já conhecia uma família frequentadora do local, da qual duas filhas são dançarinas do grupo adulto. Devido a essa proximidade, passei a acompanhar principalmente as atividades desta invernada específica. Aos poucos, fui compreendendo que esta era também uma boa estratégia para a análise, pois de todo o CTG aquele era o grupo de danças que

³ A “Semana Farroupilha” é uma comemoração anual instituída no Rio Grande do Sul através de uma lei estadual (Lei nº 4.850/64), aprovada em 1964, e também pode ser considerada uma das principais celebrações dentro do MTG. Durante os dias 14 e 20 de setembro, é comum que os CTGs realizem atividades em comemoração ao “dia do gaúcho”, 20 de setembro, feriado em todo o Rio Grande do Sul e data de início da guerra que ficou conhecida como Revolução Farroupilha.

⁴ Ao longo do trabalho irei me referir a ele como “CTG QSM”. Por vezes também utilizarei o termo nativo “entidade” para me referir ao CTG.

mais se dedicava aos ensaios e à participação nas competições tradicionalistas artísticas. Em decorrência disso, o acompanhamento mais intenso das suas atividades permitiu reflexões sobre a elaboração dos espetáculos de danças a serem apresentados nas competições e sobre as relações entre o QSM e os demais CTGs.

No capítulo 1 deste trabalho, apresentarei o CTG QSM: falarei sobre seus frequentadores, sobre como é o seu espaço, como ele se organiza, quais são as suas atividades cotidianas e como ele se relaciona com o clube que o sedia e com outro importante CTG da capital paranaense. Procuo mostrar como o CTG constitui-se como uma *grande família*. Ele é composto por famílias que, como veremos, aliam-se em torno de comprometeros e obrigações recíprocas que garantem o bom funcionamento da entidade e possibilitam a competitividade dos seus grupos de danças. Ainda neste capítulo, apresentarei a internada adulta, o conjunto de pessoas que possui um lugar central na maior parte das análises deste trabalho.

A observação da composição de um espetáculo de danças e da participação da internada adulta em algumas competições sugeriu-me que há um contínuo debate que produz a “tradição gaúcha”, levado adiante por muitos atores e no qual surgem cada vez mais modos de olhar e inventar o passado. No capítulo 2, após discorrer sobre o surgimento das competições tradicionalistas, irei explorar este processo de fabricação de um espetáculo. Veremos como a estrutura competitiva exige que as internadas dos diferentes CTGs produzam espetáculos que sejam ao mesmo tempo tradicionais e inovadores. Os grupos empenham-se criativamente na escolha de diferentes histórias a serem contadas em seus espetáculos, adequando a elas vestimentas, objetos e cenários. Compreenderemos como nestas fabricações o que é “gaúcho” e “tradicional” se enriquece, ganhando novos atributos e qualidades. Trago, ainda neste capítulo, uma reflexão sobre como os dançarinos, por meio dos ensaios, incorporam as técnicas de danças exigidas nas competições e os comportamentos dos personagens históricos retratados nas suas apresentações. O acompanhamento da criação do espetáculo pelo grupo adulto do QSM, desde sua idealização até a sua primeira execução em uma disputa, indicou que a categoria “gaúcho” pode adquirir elementos bastante heterogêneos de acordo com as relações que a produzem.

O capítulo 3 fala sobre os eventos dos quais o CTG participa. Inicialmente, discorro sobre as competições tradicionalistas, eventos organizados em torno das

disputas artísticas entre os diferentes CTGs, em âmbito regional, estadual ou nacional. Em um segundo momento, falo sobre a transformação do QSM em Centro de Tradições Brasileiras (CTB), motivada pela participação em um circuito de festivais folclóricos e de eventos que reúnem grupos de danças “étnicas”. Por fim, a sua última seção traz alguns episódios etnográficos que mostram como a manifestação de emoções e de religiosidades é uma importante forma de comunicação entre os integrantes do CTG e de articulação de suas práticas. Assim, o vínculo dos integrantes com o CTG, para além do culto à “tradição”, também é sustentado e amparado por relações de parentesco, de afeto, de amizade, assim como pela possibilidade de expressão de sentimentos e fé. Ao mesmo tempo, procuro demonstrar que a competição, elemento central na reprodução atual do tradicionalismo gaúcho como movimento, revela-se um atrativo essencial para os dançarinos que integram as invernadas e que se dedicam intensamente a esta atividade.

* * * *

Em diferentes áreas do conhecimento, como nas Ciências Sociais, na História, na Literatura ou na Educação, pesquisadores produziram estudos sobre a “cultura gaúcha” e a manifestação social do “gauchismo”; sobre como se constrói a “figura do gaúcho” ao longo de um processo histórico (não somente no Brasil, mas também na Argentina e no Uruguai) e sobre o modo como em meados do século XX ela é apropriada pelo “tradicionalismo gaúcho” enquanto movimento organizado em torno dos CTGs. Na Antropologia, a grande referência é a obra de Ruben George Oliven, que começou a escrever sobre a temática a partir de 1983.

Em “A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação” – publicado originalmente em 1992, mas revisado e relançado em 2006 – Oliven explica-nos que o primeiro CTG foi idealizado por um grupo de estudantes secundaristas em 1948, em Porto Alegre. Estes jovens criaram aquela entidade com o objetivo de formar um espaço para o culto à “tradição gaúcha” que, de acordo com eles, estava se perdendo frente aos “estrangeirismos” trazidos pela indústria cultural americana (Oliven, 2006: 109). Nas décadas seguintes, foram criados alguns CTGs no interior do estado e também em Santa Catarina e no Paraná. Apesar disso, segundo Oliven, no final da década de 1970 “era voz corrente que a tradição gaúcha estava em vias

de extinção ou que se encontrava reduzida a bolsões de tradição e folclore” (ibid.: 11). Segundo o autor, a “cultura gaúcha” renasce a partir do final da década de 1980, início da década de 1990, através da proliferação de CTGs não somente no Rio Grande do Sul, mas em outros estados brasileiros e até em outros países. Também há, de acordo com ele, um crescimento do que denomina “mercado de bens simbólicos e materiais”, relacionado a coisas ligadas ao Rio Grande do Sul, como festivais de músicas gaúchas, eventos como rodeios, programas de rádio e televisão, publicações de livros, etc. (ibid.).

Ruben Oliven inaugurou uma produção intelectual que procura discutir os CTGs e o tradicionalismo gaúcho (enquanto movimento organizado em torno destas entidades) a partir das ideias de “tradição”, “cultura gaúcha”, “gauchismo” e “identidade gaúcha”. Para Oliven, essa última, construída historicamente ao longo de inúmeros processos sociais, é algo que informa as ações e engendra práticas nos espaços tradicionalistas como os CTGs. Para a antropóloga Maria Eunice Maciel, a “figura do gaúcho” foi sendo elaborada e transformada a partir de determinados processos históricos e, atualmente, constitui-se como um “ponto de referência identitária” (2000, p. 79). O “tradicionalismo gaúcho”, explica ela, é um dos muitos atores que jogam com esta imagem, procurando vivenciá-la e tomando-a como objeto de culto.

Outros pesquisadores (Kaiser, 2009; Freitas, 2006; Brum, 2010, 2013; Luvizotto, 2010, entre outros) também tomaram como objeto de discussão os CTGs e as práticas tradicionalistas gaúchas, seja no Rio Grande do Sul ou fora dele. Todas estas discussões pressupõem a existência de uma entidade que orienta a realidade e as ações dos indivíduos que estão vinculados aos diversos espaços que compõem o universo tradicionalista: fala-se sobre uma “cultura gaúcha”, encarada frequentemente como um “sistema simbólico”, que sustenta as práticas nos CTGs situados no Rio Grande do Sul e também naqueles criados em outros locais por gaúchos migrantes (Kaiser, 2009: 31); também é comum que o “gauchismo” seja encarado como uma “força” ou “pedagogia” que atua na construção da “identidade” dos gaúchos, seja no Rio Grande do Sul ou fora dele, em situação de “diáspora” (Freitas, 2006: 8); fala-se sobre o CTG como um espaço de “culto ao gaúcho” e no qual opera um “ethos” tradicionalista (Brum, 2010: 75) ou, ainda, sobre os CTGs

como locais de manifestação das tradições gaúchas “(re)inventadas e racionalizadas” (Luvizotto, 2010: 13)⁵.

É possível afirmar que há um pressuposto comum em muitos trabalhos que exploram esta temática: a existência de algum ente que, como uma espécie de “força” exterior, orienta as práticas de um CTG e dos demais espaços tradicionalistas. Como vimos acima, esta entidade pode ser chamada de “tradição”, de “gauchismo” ou de “cultura gaúcha”, mas todas elas operariam como um “sistema simbólico”, informando as práticas e as relações sociais. Argumentarei ao longo desta dissertação que os dados obtidos através da etnografia no CTG QSM indicam, no entanto, que a “tradição” não se apresenta como uma força disciplinadora, à qual os seus frequentadores respondem, reproduzindo-a ou transformando-a. Neste sentido, não foi possível tomá-la como uma categoria de análise que por si só garantiria a explicação do que foi sugerido pela etnografia.

O que é “tradição”, ao contrário, apresentou-se ao longo do trabalho de campo como um *resultado*, não como um *a priori*, mas como aquilo que emerge somente a partir das relações, mais ou menos conflituosas, entre diversos atores – pessoas frequentadoras do CTG, instituições reguladoras, objetos (livros, cenários, roupas, instrumentos) que compõem o processo de elaboração dos espetáculos de danças. Portanto, a “tradição” e a “cultura” apareceram mais como o resultado das relações e não como aquilo que produz as relações, dá-se justamente o contrário, quem produz são as relações e não “a tradição gaúcha” ou “a cultura gaúcha”. Assim, inspirando-me nas considerações de Marilyn Strathern ([1990] 2014: 239), entendo que seja fundamental tomar as relações como primárias na constituição da realidade. *O que faz* o CTG é um efeito das práticas e relações cotidianas, ou seja, está sendo feito pelas relações que se estabelecem nos ensaios, encontros,

⁵ Existem outros trabalhos que não foram citados neste momento, como o de Fernanda Marcon (2009), na Antropologia, o de Guilherme Neto (2009), nas Ciências Sociais, e o de Cláudia Dutra (2002), na História. Todos estes, a partir de diferentes contextos etnográficos e de análise, produziram dissertações de mestrado relacionadas a esta temática da “cultura gaúcha” ou “gauchismo” e as suas manifestações em CTGs ou outras atividades ligadas ao “tradicionalismo gaúcho”. Na Antropologia, destaca-se a tese produzida por Patrícia Silva Osório (2005), cujo foco foi uma análise comparativa entre um Centro de Tradições Gaúchas e um espaço que reúne cantores nordestinos (Casa do Cantor) em Brasília. Também com relação aos CTGs que existem fora do Rio Grande do Sul, há o trabalho de Rogério Costa, intitulado “Des-territorialização e identidade: a rede gaúcha no nordeste” (1997). Álvaro Santi (2001), historiador, é outra referência no que se refere às reflexões sobre a história dos movimentos regionalistas no Rio Grande do Sul. Renata Sopelsa (2003; 2005), também na História, produziu estudos sobre o primeiro CTG fundado no Paraná, na cidade de Vila Velha. Existem, ainda, alguns estudos que procuram realizar críticas ao caráter “ideológico” das práticas “tradicionalistas gaúchas” e do “gauchismo”, como faz Tau Golin (1983), em “A Ideologia do Gauchismo”.

reuniões, viagens, apresentações e competições onde se encontram os diversos CTGs.

1. Observações iniciais sobre o CTG e a sua invernada adulta

Este primeiro capítulo tem o objetivo de situar o leitor em relação ao CTG Querência Santa Mônica, foco da pesquisa etnográfica que baseia o presente estudo. A seção inicial (1.1) trata sobre os espaços e a estrutura do CTG, sobre os frequentadores, as atividades cotidianas e os eventos que se dão no local. Trago ainda alguns apontamentos acerca da relação entre o CTG e o clube Santa Mônica e entre a entidade e outro CTG também localizado na capital paranaense. A seção seguinte (1.2) reflete sobre como o CTG se constitui como uma *grande família*, composta por redes de parentesco que se articulam em prol da continuidade e do crescimento do CTG e das suas invernadas, principalmente para que essas se mantenham ativas e competitivas. A última seção (1.3) apresenta a invernada adulta, grupo de danças do CTG que se destaca com relação à dedicação aos ensaios e à preparação para as competições tradicionalistas artísticas e que, assim, protagoniza a maioria das reflexões que apresento ao longo desta dissertação.

1.1 Espaços, pessoas e eventos

Também chamado de “QSM” ou de “Santa” por muitos de seus frequentadores, o Centro de Tradições Gaúchas Querência Santa Mônica foi fundado em 1989, dentro do Clube de Campo Santa Mônica. Esse clube particular existe desde 1961 e se localiza na BR-116 (Rodovia Régis Bittencourt), no município de Colombo, situado na região metropolitana de Curitiba, Paraná. A distância entre o centro de Curitiba e o clube é de aproximadamente 20 km e ele é frequentado por um público de classe média-alta.

Em uma das minhas primeiras idas ao CTG, dois participantes, irmãos, apresentaram-me ao seu avô, seu Alberto, um senhor de mais de 70 anos⁶. Conforme a sua camisa procurava assinalar, trazendo bordado na parte de trás o termo “fundador”, aquele homem participou da criação daquela entidade. Alguns

⁶ Esclareço que ao longo desta dissertação utilizarei nomes fictícios para me referir aos interlocutores da pesquisa. Ainda que o nome do CTG e do clube tenham sido mantidos e embora muitas das pessoas às quais me refiro ocupem posições que tornam simples a sua identificação por leitores familiarizados com este contexto, a opção de não revelar os nomes pessoais foi tomada com o intuito de evitar quaisquer situações desagradáveis que poderiam ocorrer com a sua identificação imediata a partir da leitura deste texto.

meses depois, quando fui até a sua casa para uma conversa, seu Alberto contou-me que a ideia de criar o CTG dentro do Clube de Campo Santa Mônica partiu do seu próprio presidente na época, em meados de 1988. Aquele senhor, de origem libanesa, ganhou “simpatia pela tradição gaúcha após ir a um baile gaúcho”. Este baile ocorreu em outro clube da região, o Círculo Militar, localizado no centro de Curitiba. Após “ganhar” esta “simpatia”, aquele senhor teve a ideia de fundar um CTG no clube que presidia. Apresentou-a primeiramente a um grupo de amigos que também eram sócios do clube. Entre eles estava seu Alberto e outros homens que, segundo ele, já eram “tradicionalistas” ou “adeptos da tradição gaúcha”, alguns nascidos no Rio Grande do Sul e outros não⁷.

Após algumas reuniões feitas com o objetivo de definir o regimento interno do CTG, o grupo levou a proposta a uma assembleia, apresentando-a aos diretores, conselheiros e a alguns associados. Seu Alberto relatou-me que todo este processo foi uma “luta”, pois, naquela assembleia, algumas pessoas foram contrárias à criação do CTG. Muitos diretores não aceitaram a proposta, ao passo que outras pessoas posicionaram-se a favor da criação. A votação foi marcada por muitas discussões e, segundo seu Alberto, alguns diretores e suas esposas achavam que “o gaúcho tinha mania de comandar” e mostravam-se preocupados com a possibilidade de que eles [os gaúchos] “tomassem conta do clube, sozinhos”. Muitos falavam que o clube ia passar a ter “cheiro de vaca”, “de cocô de vaca”, ou que iam “pisar em cocô de cavalo” nos espaços do clube, contou-me rindo dona Sônia, sua esposa, que também acompanhou a entrevista na casa do casal.

Apesar da “luta” e do desagrado de algumas pessoas que viam a fundação da entidade com “maus olhos”, a iniciativa daquele grupo de homens teve sucesso e o CTG foi fundado no dia 19 de maio de 1989. Os idealizadores propuseram que a entidade tivesse um estatuto próprio e uma “razão social” independente do clube. Contudo, esta ideia não foi aceita pela assembleia e o CTG surgiu vinculado ao estatuto do clube e ao seu Departamento Cultural. Naquele momento definiu-se que

⁷ A família de Seu Alberto é de origem alemã, e seu avô era criador de animais no Rio Grande do Sul, na cidade de Vacaria. Seu Alberto nasceu em Curitiba, mas diz que sempre gostou muito da “cultura gaúcha” e que talvez isso possa ser explicado por ele possuir o “sangue de gaúcho” de seu avô. Seu Alberto foi militar e posteriormente trabalhou como radialista e também como colaborador de jornais. Antes da fundação do QSM, ele e sua esposa não frequentavam bailes em outros CTGs que já existiam em Curitiba, mas afirmam que já gostavam muito do “tradicionalismo gaúcho”. O casal era sócio de outro clube curitibano, a Sociedade Thalia, e através do convite de um amigo de seu Alberto, coronel do exército, associaram-se ao clube Santa Mônica.

o lema do CTG seria “A tradição é o acervo cultural da querência”⁸. O símbolo escolhido para ser o do CTG é composto por uma ferradura amarela, que dentro traz desenhada uma cuia de chimarrão⁹, na cor marrom. Além disso, foram escolhidos os membros que iriam compor a sua administração e o grupo instalou-se em uma área do clube. Em 1993 o clube construiu outro salão, denominado CTB (Centro de Tradições Brasileiras), que também deveria pertencer ao CTG. De acordo com seu Alberto, esta foi uma iniciativa tomada em conjunto, pelos fundadores e pela diretoria do clube, para realizar um desejo que sempre existiu entre os criadores daquele CTG: de que no clube também fossem criados outros grupos que cultuassem as tradições de outras “etnias”, não somente a “gaúcha”. No entanto, isto nunca aconteceu e o salão passou a ser utilizado para outras atividades¹⁰.

O CTG hoje se encontra no mesmo local destinado às primeiras instalações de 1989. No entanto, conforme o relato de seu Alberto e de dona Sônia, com o passar dos anos, a primeira “casinha” onde se instalou o CTG foi sendo transformada e atualmente a estrutura é muito maior do que fora no início. Ao entrar no clube, após percorrer alguns metros por uma estrada asfaltada que dá acesso às demais instalações como piscinas, quadras de esportes, restaurantes e bosques, visualiza-se uma placa indicando que à direita encontra-se a Tapera do Patrão¹¹, como se denomina o local onde o CTG está instalado. Disponível no site do clube, a figura abaixo representa os seus vários espaços. A localização do CTG está circulada em amarelo:

⁸ De acordo com o Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul (dicionário publicado pela Editora Martins Livreiro e corriqueiramente utilizado pelos tradicionalistas gaúchos) o termo “querência” refere-se ao “lugar onde alguém nasceu, se criou ou se acostumou a viver, e ao qual procura voltar quando dele afastado” (Nunes e Nunes, 1985: 409).

⁹ O chimarrão é considerado a bebida “típica” no Rio Grande do Sul. É composto por erva-mate moída e água quente. É servido em uma cuia, geralmente feita do fruto do porongo. A água é sugada por quem bebe a partir uma bomba (uma espécie de canudo) de metal. No Paraná, muitos “simpatizantes” do tradicionalismo gaúcho costumam reivindicar a bebida (assim como outros elementos da “cultura gaúcha”) como “típica” de toda a região sul, ou seja, dos estados Paraná e Santa Catarina, e não somente do Rio Grande do Sul.

¹⁰ No capítulo 3 desta dissertação irei discorrer sobre os momentos nos quais o CTG torna-se CTB para participar de festivais folclóricos, incluindo, no repertório apresentado pelos grupos, danças de outras regiões do Brasil, buscando representar as “tradições folclóricas brasileiras”.

¹¹ “Tapera”, para os tradicionalistas gaúchos, significa “casa de campo, rancho, qualquer habitação abandonada, quase sempre em ruínas, com algumas paredes de pé e algum arvoredo velho” (Nunes e Nunes, “Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul”, 1985: 477). Já o termo ‘patrão’ faz referência ao presidente de um CTG, como explicarei mais adiante.



FIGURA 01 – Mapa do Clube de Campo Santa Mônica e espaço do CTG circulado em amarelo¹².
 Fonte: <http://www.santamonica.rec.br/texto/internas/sg/1/0/sobre-o-clube.html>.

O local onde está o CTG é formado por dois salões grandes e um salão menor, construído a alguns metros dos primeiros. A estrutura base de todas estas edificações é de alvenaria e a sua parte superior interna é de madeira. Abaixo apresento uma figura que fornece uma ideia geral do espaço¹³:

¹² No caminho até o CTG, pela entrada principal do clube (indicada na figura 01 pelo nº. 1), é possível visualizar campos de golfe – marcados com uma bandeira vermelha, no canto superior esquerdo da figura 01. De acordo com o site do clube, ele oferece aos seus sócios mais de 30 atividades físicas, academias de ginástica e musculação, trilhas ecológicas, quadras e escolas de Tênis, Futebol, Basquete e Voleibol, canchas de Bocha, mesas de Sinuca, estandes de Tiro, saunas, piscinas, além dos espaços como salões para festas, churrasqueiras, restaurantes, salão de beleza, agência de viagens, “lavacar”, lojas, etc. Além do “Grupo de Tradições Gaúchas”, como é denominado o CTG no site do clube, o Departamento Cultural também é composto por um Grupo Escoteiro, fundado em 1984.

¹³ A base desta figura está disponível para *download* no site clube, destinada aos sócios ou a empresas que desejam alugar o espaço do CTG para realizar eventos. Modifiquei-a, inserindo outros detalhes e identificando aqueles espaços que ainda não estavam identificados. Além deste croqui, no site há outros três que pretendem demonstrar as demais possibilidades de arranjos de mesas e *buffets* aos organizadores dos eventos. A prática de aluguel do espaço do CTG para outras atividades será descrita nas páginas seguintes.

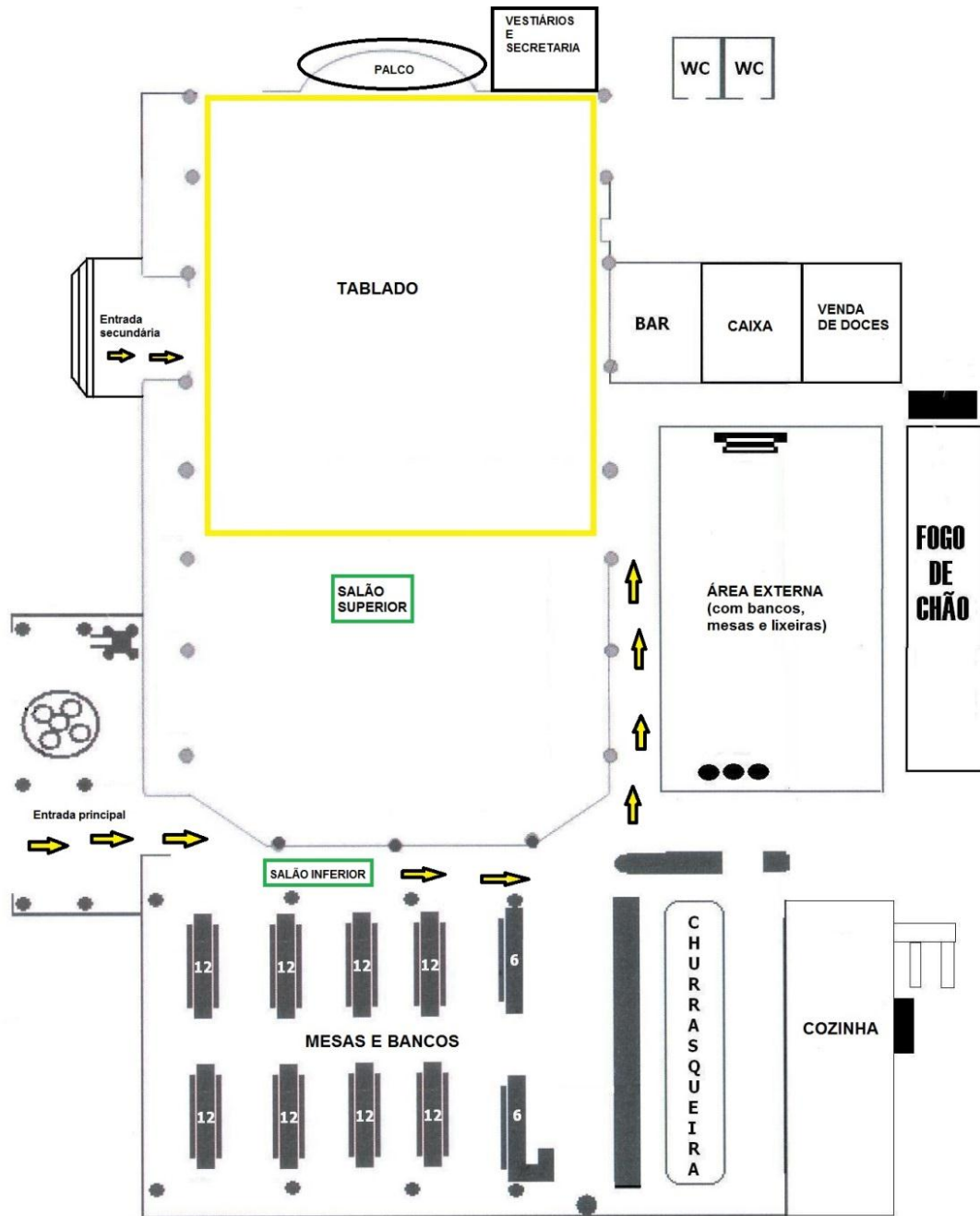


FIGURA 02 – Croqui dos dois salões do CTG, disponível no site do clube.
 Fonte: <http://www.santamonica.rec.br/texto/internas/sg/7/0/grupo-de-tradicoes-gauchas.html>.

Existem duas possibilidades de entrada no CTG: a principal é a mais utilizada nos eventos dos quais participam pessoas de fora (não membros), como os almoços mensais abertos ao público, principalmente para manter o controle de quem pagou pela refeição; a porta secundária é utilizada também para entrada e saída de pessoas nos ensaios e demais atividades restritas aos membros do CTG, ou que não necessitam de controle sobre quem entra e quem sai do espaço.

Entra-se no salão inferior pela porta principal e passa-se por mesas com longos bancos, churrasqueiras e, na frente delas, um balcão de azulejo que serve para o manuseio das carnes. Este salão inferior é utilizado principalmente durante os eventos, permanecendo geralmente desocupado nos demais dias. Passando pelo lado das churrasqueiras chega-se à cozinha, que está de frente para uma área externa. Nela há um gramado e um espaço chamado “Fogo de Chão”, no qual se assam costelas de boi em espetos cravados no chão. Ali se prepara a “costela de chão” nos almoços mensais abertos ao público, chamados de “Domingos Campeiros” e sobre os quais falarei nas próximas páginas. Nesse gramado há algumas mesas, lixeiras e bancos.

Ao lado esquerdo da área externa há uma rampa que dá acesso ao salão superior, onde se encontra o bar e duas salas que funcionam como “caixa” e local de venda de doces e sobremesas nos dias de eventos. O salão superior conta com um tablado de madeira (marcado em amarelo na figura 02), utilizado para os ensaios dos grupos de danças, e um palco para apresentações. O palco é decorado com panos, que são trocados de tempos em tempos e possuem motivos “campeiros”, como desenhos de cavalos, campos e homens vestidos com “trajes gaúchos”. Ao lado do palco há um mural de recados, onde também se expõem cartazes que promovem determinados eventos tradicionalistas e bailes. O salão superior possui lustres de iluminação feitos com rodas de carroças, de madeira, penduradas no teto por correntes, e nas quais estão acopladas lâmpadas (ver a figura 08, página 43).

Passando por entre o tablado e o bar, em direção aos banheiros, chega-se à secretaria do CTG, sala na qual estão expostos troféus e quadros com fotos dos participantes e de seus ex-presidentes; e também a outras três salas: uma destinada a guardar os trajes e acessórios dos grupos de danças, e outras duas, bem pequenas, que servem como vestiários, uma para os peões e outra para as prendas trocarem de roupa e guardarem seus pertences¹⁴. O terceiro salão (que não está

¹⁴ “Prenda” e “peão” são termos que fazem parte de um conjunto de expressões adotadas no universo dos CTGs com o objetivo de remeter ao suposto passado rural que deve ser revivido nas entidades. Os termos escolhidos procuram fazer referência à organização hierárquica de um estabelecimento pastoril (uma estância). Assim, desde a criação do primeiro CTG, ocorrida na cidade de Porto Alegre no ano de 1948 (Oliven, 2006), cada departamento ou grupo é chamado de “invernada”, o conjunto administrativo é a “patronagem”, composta pelos seguintes cargos: o presidente é o “patrão”, o vice-presidente é o “capataz”, o secretário é o “sota-capataz”, o tesoureiro é o “agregado das guaiacas”, e os conselheiros são os “vaqueanos”. Os frequentadores que não possuem cargos na administração da entidade são chamados de “prendas” e “peões”. Segundo o tradicionalista Salvador Fernando Lamberty (2004: 28), essa “nomenclatura simbólica” foi instituída

representado na figura 02) fica um pouco afastado dos primeiros, à direita das duas entradas e após o estacionamento de carros. Ele é chamado de “Taperinha” e também é utilizado nos ensaios de danças e em outras atividades.

O MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), instituição que procura regulamentar as atividades dos CTGs, possui quatro departamentos: o departamento campeiro, que normatiza e organiza os rodeios campeiros (também chamados de rodeios crioulos, ou rodeios gaúchos), eventos nos quais ocorrem provas equestres¹⁵; o artístico, responsável por todas as atividades e regulamentos que envolvem danças, declamações, interpretações de poemas ou de canções, na voz ou utilizando-se de instrumentos musicais (os eventos nos quais ocorrem estas práticas são também chamados de rodeios artísticos); o cultural, responsável pelos concursos realizados a partir da aplicação de provas práticas e teóricas sobre diversos assuntos, pelas quais se define quem são os três principais peões e as três principais prendas de cada CTG; e o esportivo, que tem como objetivo regular as atividades esportivas que envolvem jogos como o truco, a bocha, bolão, e jogos de cartas. Cada CTG, vinculado ao MTG, também deve possuir internamente esses quatro departamentos e eleger uma pessoa para administrar cada um deles.

O CTG Querência Santa Mônica dedica-se majoritariamente às atividades artísticas e culturais. Embora os outros dois departamentos (campeiro e esportivo) existam, poucas pessoas que são filiadas ao CTG participam dos rodeios campeiros ou de provas esportivas. Assim, pode-se dizer que as principais atividades que semanalmente acontecem no CTG são os ensaios dos grupos de danças gaúchas. Esses grupos são divididos em quatro categorias definidas por idades e chamados de “invernadas artísticas”: veterana, adulta, juvenil e mirim¹⁶. Cada uma delas realiza

com a intenção de traduzir “para a linguagem campeira a nomenclatura convencional” da hierarquia administrativa das entidades.

¹⁵ Por meio destes rodeios, o tradicionalismo gaúcho busca recriar práticas “campeiras” que seriam tradicionalmente gaúchas. Salvador Lamberty, participante do movimento, em “ABC do Tradicionalismo Gaúcho” (1989: 110) explica que o termo “rodeio” refere-se ao local onde se cercava o gado nas antigas estâncias. Nestes eventos busca-se reprisar a imaginada “lida campeira” do passado gaúcho, a partir de competições como as de montaria em cavalos, percorrendo obstáculos, ou como as do “laço comprido” ou “tiro de laço”, nas quais os competidores, homens ou mulheres, montados em cavalos devem laçar um boi que corre em sua frente, em um determinado tempo e espaço. Muitos CTGs de Curitiba e região metropolitana organizam estes rodeios, de modo que em todos os finais de semana os competidores podem participar de um evento deste tipo.

¹⁶ Os regulamentos definidos pelo MTG também permitem que os CTGs participem, nas modalidades coletivas ou individuais, com a categoria “Xirú”, da qual participam exclusivamente pessoas que possuem mais de 50 anos.

um, dois ou três ensaios por semana, os quais geralmente ocorrem nas sextas-feiras, sábados e domingos, e variam em seu tempo de duração. Alguns frequentadores de diferentes idades também ensaiam e competem em modalidades artísticas individuais, como contos de causos, chula (uma dança masculina), declamação de poesias e interpretação de canções na voz e no violão.

Em meados de 2013, a invernada adulta era composta por cerca de trinta pessoas, número mais ou menos dividido igualmente entre peões e prendas, que tinham entre 17 e 34 anos. A invernada veterana, também em 2013, era composta por vinte e duas pessoas, onze pares de peões e prendas, cujas idades variavam de 30 a 60 anos. As invernadas mirim e juvenil do CTG estavam desativadas quando iniciei o trabalho de campo em setembro de 2012, e foram retomadas no início de 2013. Crianças com idade entre 4 e 12 anos compõem a invernada mirim e a juvenil é formada por adolescentes e pré-adolescentes que têm entre 12 e 16 anos.

Além dos participantes das quatro invernadas e dos praticantes das modalidades individuais, que formam um grupo de aproximadamente 70 a 80 pessoas, outros indivíduos de diferentes idades também frequentam semanalmente o espaço¹⁷. Esses são esposos ou esposas, namorados e namoradas, pais e mães, avôs ou avós de dançarinos, que não só acompanham seus parentes e companheiros assistindo aos ensaios mas também ajudam e trabalham em eventos que são realizados pelo CTG, desempenhando diferentes atividades na preparação do espaço, de comidas e na venda de bebidas e doces.

Este é, por exemplo, o caso de dona Nair, uma mulher de mais de 50 anos, que em 2007 passou a fazer aulas de danças gaúchas em outro CTG de Curitiba – o CTG Vinte de Setembro, também chamado apenas de “Vinte” – após seu médico lhe recomendar que ela procurasse alguma atividade de lazer, ou terapêutica, para curar um “quadro depressivo”. Seus netos também começaram a dançar nas invernadas daquele CTG e algum tempo depois toda a família passou a frequentar o QSM¹⁸. Atualmente, o seu esposo dança na invernada veterana, mas dona Nair somente o acompanha nos ensaios e competições. Embora não dance na invernada, ela trabalha em muitos dos eventos do CTG que são realizados para

¹⁷ No site do clube, na página destinada a informações sobre o CTG, consta a informação de que mais de 150 pessoas são integrantes do grupo.

¹⁸ A troca do CTG Vinte de Setembro para o CTG Querência Santa Mônica foi motivada por questões financeiras. Este assunto será explorado ainda neste capítulo.

arrecadar o dinheiro necessário para o funcionamento da entidade. Algumas destas pessoas que, como dona Nair, não dançam nos grupos, quando vão ao CTG para acompanhar os ensaios costumam ficar no “bolicho”, como é chamado o bar que vende alimentos e bebidas. O bar sempre está aberto quando há pessoas no CTG. Em torno dele elas se reúnem, sentadas em banquetas ou em pé, na frente do balcão, para tomar alguma bebida, conversar ou assistir a algo que está passando na televisão que há lá dentro, em cima de um freezer.

O responsável pelo bar é marido da atual presidente do CTG, Heloísa, chamada por todos de “patroa”, ainda que este termo – no gênero feminino – não exista na nomenclatura oficial do MTG. Ela é a primeira mulher a ocupar esta posição desde a fundação do QSM e, além dela, entre todos os CTGs do Paraná, somente outra mulher ocupa este mesmo cargo na hierarquia administrativa das entidades. De setembro de 2012 até o período de finalização deste trabalho, a patronagem do CTG permaneceu praticamente inalterada.

Heloísa nasceu no Rio Grande do Sul e foi ainda criança com sua família para Toledo, no Paraná. Seu pai sempre a levou a bailes gaúchos, mas ela só passou a frequentar CTGs depois de casada, na cidade Cascavel, também no Paraná¹⁹. Renato, que de 2012 a 2013 foi o vice-patrão (capataz geral) do CTG, é paranaense e participa há anos do MTG. Foi também vice-presidente da Confederação Brasileira da Tradição Gaúcha, mas no início de 2014 deixou ambos os cargos. Atualmente, a posição de vice-patrão está desocupada. Francisco, dançarino da invernada adulta, é o secretário do CTG (1º sota-capataz). Ele nasceu no Rio Grande do Sul e sua família mudou-se para Curitiba quando ele ainda era pequeno. Na capital paranaense, ele começou a participar do CTG Vinte de Setembro, onde dançou até 2006. Em 2007 passou a fazer parte da invernada adulta do QSM.

Os demais cargos como os de 2º secretário e tesoureiro (2º sota-capataz e agregado das guaiacas) são ocupados por dançarinos da invernada veterana. Os

¹⁹ A família de Heloísa é dona de alguns frigoríficos em cidades do interior do Paraná e ela veio de Cascavel para Curitiba para atuar na parte de exportações da empresa. Segundo ela, quando foi morar em Cascavel frequentava muitos “bailes gaúchos” e um dia foi convidada para participar de um CTG. Aceitou e “foi ficando”, “se envolvendo”, até que passou a fazer parte da patronagem daquele grupo. Quando veio para Curitiba, Heloísa estava procurando um CTG para frequentar, pois, trabalhava durante a semana e nos finais de semana quase “enlouquecia” por estar longe de seus familiares, por não ter amigos e um “lugar” para ir. Então foi a um baile no CTG Vinte de Setembro, mas diz que não foi muito bem recebida. Neste mesmo dia, conheceu um membro do QSM que a convidou para ir a um “Domingo Campeiro” conhecer o local. Foi e, segundo ela, no mesmo dia se associou ao clube e à entidade. Atualmente, ela não trabalha mais nos negócios de sua família.

dois únicos cargos ocupados por outras mulheres, além de Heloísa, são o de diretora do Departamento Cultural, que em 2012 era comandado por uma dançarina da internada veterana, mas em 2013 foi passado para Marina, dançarina da adulta; e o cargo de diretora do Departamento das Modalidades Individuais, ocupado por Daiane, também dançarina da adulta. O cargo de diretor do Departamento Esportivo é ocupado por Mário, marido de uma dançarina da internada veterana²⁰. Há ainda o cargo de Diretor do Patrimônio do CTG, ocupado pelo marido de dona Nair, seu Celso, e o cargo de Diretor da internada religiosa, comandado por Ronaldo, dançarino da adulta²¹. A patronagem do CTG é escolhida através de uma eleição que ocorre a cada dois anos. Todos os seus membros trabalham voluntariamente. A seguir, trago uma imagem que pretende facilitar a compreensão da estrutura de administração dos CTGs e das instituições que buscam regulamentá-los:

²⁰ Mário é nascido no Rio de Janeiro, e sua esposa costuma dizer que ele é ‘cariúcho’ – expressão que se refere àquele que é, ao mesmo tempo, “carioca” e “gaúcho”. Em uma conversa, contou-me que geralmente todos imaginam que ele passou a participar do CTG por causa de Tânia, sua esposa, dançarina do QSM há alguns anos. No entanto, ele diz que sua “paixão pela cultura gaúcha” vem de muito antes de os dois se conhecerem. Quando esteve em Porto Alegre pela primeira vez, há muitos anos atrás, ele se apaixonou pela “tradição” do Rio Grande do Sul. Comprou uma cuia de chimarrão e levou para Goiânia, onde morava. Lá todos riam dele quando preparava a bebida. O fato de ter casado com uma participante de CTG foi, segundo ele, “uma grande coincidência”. Na mesma conversa relatou-me, muito empolgado, sobre o casamento do casal, realizado no CTG. Na ocasião, uma cerimônia católica, todos os seus convidados e parentes usaram trajes gaúchos.

²¹ As práticas religiosas que se dão dentro do CTG e nos eventos do tradicionalismo gaúcho serão descritas no capítulo 3. Cabe destacar que os regulamentos do MTG-PR, que versam sobre como deve funcionar um CTG, não fazem nenhuma menção a existência de uma “internada religiosa” nas entidades.

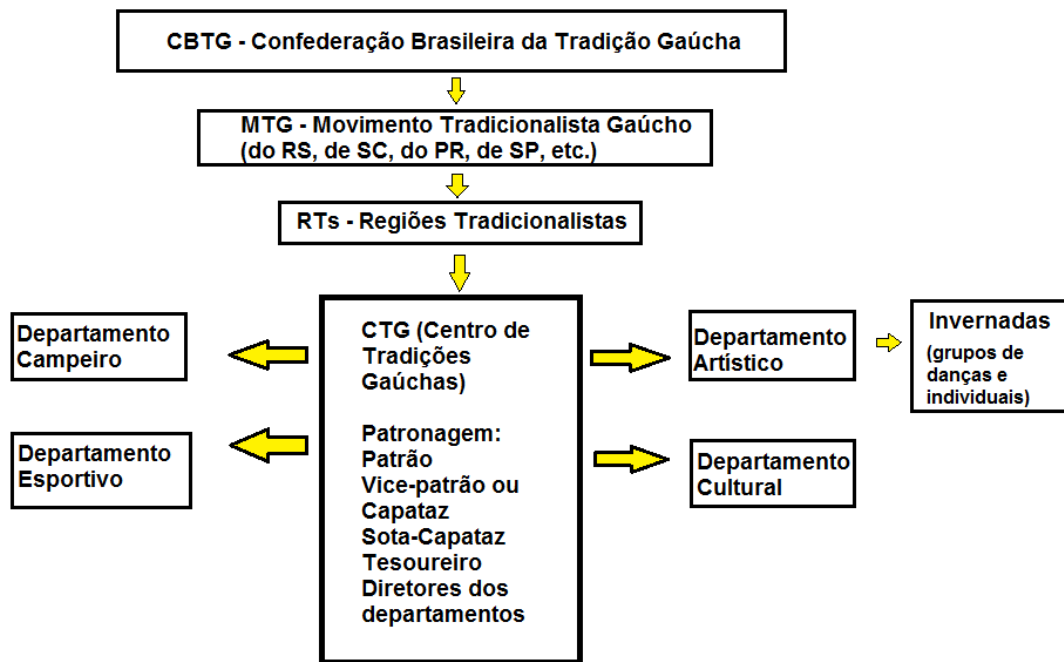


FIGURA 03 – Instituições tradicionalistas e estrutura de administração dos CTGs²².

Todos os CTGs do Paraná são filiados ao MTG-PR. Uma vez por ano devem pagar o valor equivalente a 2,5 salários mínimos vigentes para esta instituição. A metade deste valor será repassado pelo MTG para a Região Tradicionalista (RT) a qual cada CTG é filiado. O QSM pertence à 1ª das 17 RTs do MTG-PR, composta por todas as entidades de Curitiba, da região metropolitana, da Lapa²³, e dos municípios do litoral do estado. É válido destacar que, considerando o regulamento do MTG-PR, o QSM pode ser caracterizado como um DTG (Departamento de Tradições Gaúchas), já que está situado dentro de um clube e faz parte dele. São vários os casos em que CTGs chamam-se DTGs, como, por exemplo, o

²² Esta é uma imagem precária que visa fornecer uma visão geral da estrutura e organização do tradicionalismo gaúcho. As relações hierárquicas não são obrigatoriamente construídas nesta ordem, e os MTGs dos diferentes estados possuem certa autonomia, não estando sempre subordinados à CBTG. Há, ainda, a Confederação Internacional da Tradição Gaúcha (CITG), fundada no Uruguai em 1984. No entanto, este órgão pouco se manifestou nas atividades das quais pude tomar conhecimento durante o trabalho de campo. De acordo com a sua “carta constitutiva”, o órgão foi fundado por tradicionalistas uruguaios, brasileiros e argentinos, e possui os seguintes objetivos: “investigar, difundir e incentivar nos respectivos países, os usos e costumes do tradicionalismo gaúcho, a aproximação e o intercâmbio cultural, respeitadas as peculiaridades regionais; manter a união dos Movimentos Tradicionalistas Gaúchos dos países membros, interceder perante os Organismos Internacionais em benefício dos direitos e interesses legítimos da cultura gaúcha”.

²³ O município da Lapa situa-se a aproximadamente 70km de Curitiba.

Departamento de Tradições Gaúchas Lenço Colorado, vinculado ao Sport Clube Internacional, clube de futebol porto-alegrense.

Atualmente o CTG permanece vinculado ao Departamento Cultural do clube Santa Mônica, embora desde 2011 possua um estatuto social próprio. Em virtude deste vínculo, a patronagem não possui total autonomia em suas decisões e o CTG permanece em uma posição de relativa subordinação em relação ao clube. Heloísa precisa enviar comunicados à diretoria do clube, avisando-a com antecedência quais os eventos que serão realizados em cada mês. Para ela, isto é muito burocrático, além de tornar sua rotina um pouco estressante. Esta falta de autonomia e de liberdade acaba fazendo com que o QSM, segundo ela, não funcione “conforme manda o figurino”, em comparação ao outro principal CTG de Curitiba, o Vinte de Setembro. Esse possui sua própria sede e não está submetido a nenhuma outra entidade ou clube.

Para além do vínculo que o CTG Querência Santa Mônica mantém com o clube, dependendo dele e encarando necessariamente os seus procedimentos burocráticos, o fato de o clube alugar o seu espaço para que empresas realizem eventos e comemorações torna-se um fator igualmente agravante no sentido de ele se diferenciar de outros CTGs. Como a escolha das músicas que irão embalar e animar os eventos fica a critério de quem os promove e paga pelo aluguel do espaço, é possível que nestes momentos no CTG se escute qualquer tipo de música, como samba, *rock*, *funk*, etc. Assim, ao mesmo tempo em que estes eventos auxiliam na arrecadação de verba, na medida em que são os membros do CTG que preparam a comida servida e o lucro com as refeições fica para a entidade, eles também trazem a possibilidade de que o CTG descumpra o regulamento do MTG, visto que esse prescreve que em uma entidade tradicionalista gaúcha não podem ser tocadas músicas que não sejam tradicionalistas²⁴.

Portanto, o QSM foge das regras, não agindo “como manda o figurino”. O MTG-PR, inclusive, poderia “cassá-lo” por causa disto, caso quisesse, explicou-me a patroa. Não obstante, em maio de 2013, no dia das mães, o próprio CTG promoveu um evento no qual se mesclaram músicas tradicionalistas e outras não tradicionalistas. O evento chamou-se “Café colonial do Dia das Mães” e os ingressos custaram R\$15. O público presente, formado majoritariamente por mulheres, além

²⁴ Em 2012 foram realizados 37 eventos como esses no espaço do CTG.

de consumir o café colonial²⁵ também assistiu a um desfile de moda. No primeiro momento, ao som de músicas tradicionalistas, alguns membros do CTG desfilaram vestindo diferentes trajes tradicionalistas. No segundo momento, ao som de músicas “eletrônicas”, as mesmas pessoas desfilaram vestindo roupas de uma loja de Curitiba, cuja dona é esposa de um ex-patrão do CTG. Alguns vestidos femininos eram curtos e decotados, consideravelmente diferentes dos utilizados no momento anterior, os vestidos de prenda, compridos, sem decote e com mangas longas. Em cada mesa havia uma propaganda impressa da loja que vendia aquelas roupas.

Este evento serviu simultaneamente como espaço para uma comemoração de dia das mães, para arrecadação de dinheiro para a entidade, e também como uma oportunidade para que uma pessoa vinculada ao CTG divulgasse o seu estabelecimento comercial. Mas, para isso, apesar de o evento ser promovido pela própria entidade, foi necessário que se tocassem músicas tradicionalistas e também outras não tradicionalistas. Para Heloísa, é difícil “ser um CTG de verdade” quando este está dentro de um clube, subordinado a outras regras, o que não acontece no CTG Vinte de Setembro. Lá, segundo ela, com o objetivo de juntar dinheiro e manter as invernadas artísticas ativas, promovem-se somente eventos tradicionalistas e nos quais se escuta música exclusivamente tradicionalista.

Assim como o QSM, o CTG Vinte de Setembro também se localiza na BR-116, em um ponto onde essa rodovia atravessa a parte sul de Curitiba, no bairro Pinheirinho (a aproximadamente 30km do Clube Santa Mônica). A ausência de uma portaria – como a do clube – é a principal diferença notada quando se entra de carro no estacionamento, pois basta estacioná-lo e adentrar nesse outro CTG. Na porta de entrada para o principal salão encontra-se uma placa com diversas regras e proibições, como “não é permitida a entrada de mulheres de minissaia e decotes”, ou “proibido entrar com facas”. Além disso, ao adentrar ao CTG Vinte de Setembro é possível notar uma outra diferença: troféus, fotografias e demais adereços que fazem referência ao universo “campeiro gaúcho” são utilizados para decorar o salão principal, onde ocorrem bailes e ensaios. No CTG Querência Santa Mônica, objetos como esses não estão visíveis para o público que circula nos salões, pois se

²⁵ Chama-se café colonial um tipo de refeição, comum nos estados do Sul do país, caracterizado pela fartura de pães, bolos, queijos, embutidos, geleias, bebidas quentes e sucos. Geralmente é servido no período da tarde e existem restaurantes especializados em servi-lo em algumas cidades dos três estados que compõem a região.

encontram na sala da secretaria do CTG – acessada somente por alguns participantes²⁶.

Para a patroa do CTG QSM, o Vinte de Setembro mantém as suas regras bem expostas em sua porta de entrada porque, caso contrário, ele seria um “bailão” – termo utilizado para fazer referência aos bailes promovidos em algumas casas noturnas da cidade, geralmente localizadas nos bairros periféricos, onde não existem “normas tão rígidas” e tocam-se diferentes estilos musicais, que podem variar entre músicas gaúchas (em seus diversos estilos, mais atuais ou mais antigos) e músicas sertanejas. A frequente realização de bailes tradicionalistas, com rígidas normas de conduta, entre outros fatores, faz com que o Vinte de Setembro seja encarado enquanto um CTG “mais tradicional” do que o QSM.

Muitas vezes escutei afirmações sobre o “Vinte” ser “mais CTG” e o QSM ser “mais clube”, ou falas como “O Vinte é mais tradicional”. Esta comparação é fundamentada nas atividades que acontecem em cada entidade. Roberta, por exemplo, dançarina da invernada adulta, disse-me que o “Vinte” “é mais tradicional” pelo fato de que lá os dançarinos, além de frequentar os ensaios, assistem a palestras sobre o tradicionalismo gaúcho, sua história e sua função. Outra dançarina, durante o baile de aniversário do QSM, explicou-me que o “Vinte é mais tradicional” porque anualmente realiza comemorações da “Semana Farroupilha”²⁷, o que não acontece no QSM.

Em janeiro de 2013, o Jornal Gazeta do Povo – jornal de grande circulação de Curitiba – produziu uma reportagem, em forma de vídeo, sobre a dedicação de jovens dançarinos que participam das invernadas do CTG Vinte de Setembro. O

²⁶ Talvez, a não presença destes objetos como símbolos de destaque nos salões principais do CTG – algo que ocorre na maioria das entidades espalhadas Brasil afora, como chama atenção a etnografia realizada por Patrícia Osório em um CTG de Brasília (2005: 116-7) – possa ser justificada pela realização de eventos no espaço que não possuem nenhuma relação com o tradicionalismo gaúcho.

²⁷ Este é um importante evento para o tradicionalismo gaúcho, realizado por muitos CTGs com o intuito de homenagear a Revolução Farroupilha. Ocorrido entre 1835 e 1845, tal conflito foi uma revolta encabeçada por estancieiros criadores de gado da região da fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e por alguns indivíduos da classe média de algumas cidades gaúchas, motivados por insatisfações com relação às atitudes do governo central referentes aos impostos (FAUSTO, 2001). Em 1838, os “farrapos” – como foram denominados os revolucionários – proclamaram a República de Piratini, presidida por Bento Gonçalves. Esta, como lembra Ruben Oliven (2006: 11), “continua presente até hoje na bandeira do Rio Grande do Sul na qual está inscrito seu nome e data de proclamação (República Rio Grandense, Vinte de Setembro de 1835) e seu lema (“Liberdade, Igualdade e Humanidade”), mantendo o episódio na memória coletiva dos habitantes do estado”. Na semana que antecede o dia 20 de setembro (data em que se iniciou este episódio histórico e que é feriado estadual no Rio Grande do Sul) é comum que os CTGs realizem diversas atividades tradicionalistas.

vídeo trazia como título a frase “Conheça a rotina de jovens que participam do CTG”²⁸. Quando citei essa reportagem a um dançarino da invernada adulta do QSM, imediatamente ele me disse: “é, o Vinte é mais CTG, o Santa [QSM] é mais clube”, procurando justificar a escolha daquele outro CTG pelo jornal. Promover menos eventos tradicionalistas do que o outro CTG e estar localizado dentro de um clube particular – o que, conseqüentemente, restringe o acesso das pessoas de fora a sua sede – é algo que pode tornar o QSM “menos CTG” e “menos tradicional” que o “Vinte”.

Há uma “boa relação” entre o clube e o CTG QSM que, segundo Heloísa, deve-se ao fato de a diretoria reconhecer o “trabalho cultural” realizado pelo CTG em suas atividades. No entanto, ela diz que alguns diretores ainda “torcem o nariz” para o CTG e pensam que os frequentadores são uns “gaúchos grossos, que não trazem nada para o clube”. Algo que agrava esta crítica é o fato de a maioria dos frequentadores do CTG não ser sócia do clube. Embora a maioria das pessoas que participam do CTG possua um padrão aquisitivo relativamente alto, nem todos são sócios do clube. Da invernada adulta somente três dançarinas, duas delas irmãs, e um dançarino são associados ao clube. No início de 2013, foi realizada uma espécie de campanha para que mais membros do CTG se associassem ao clube. Isso ocorreu devido à pressão que a direção cultural do clube sofreu por parte do grupo de Escoteiros, o qual alegou que lá todos são sócios e contribuem com mensalidades, o que não ocorre no caso do CTG. No entanto, os demais membros da invernada adulta não se associaram. Com relação à invernada veterana, alguns dos dançarinos são sócios, outros não. Quem não é associado recebe uma autorização específica para entrar no clube, mas não pode usufruir de espaços como as piscinas, saunas e algumas canchas e quadras de esporte, como fazem os sócios²⁹. Os participantes do QSM não pagam uma mensalidade ao CTG, como acontece em outras entidades³⁰.

²⁸ Vídeo e reportagem disponíveis em: <http://www.gazetadopovo.com.br/gaz/mix/amor-de-prenda-e-de-peao/> (acesso em 17/07/2014).

²⁹ Existem quatro possibilidades de tornar-se sócio do Clube de Campo Santa Mônica pela aquisição de títulos: é possível adquirir o título patrimonial, que custa R\$ 7.200,00 e é definitivo, podendo ser vendido; o título familiar, que tem caráter temporário, durando 30 meses, e custa R\$ 1.440,00; o título usuário jurídico, destinado a empresas, e que possui o mesmo valor do familiar; e o título usuário individual, que também é temporário e custa R\$ 720,00. Além destes valores, os associados devem pagar a mensalidade do clube.

³⁰ No caso do CTG Vinte de Setembro, por exemplo, cada família paga R\$ 35,00 por mês à entidade.

No início de 2013, a patroa solicitou à diretoria que contabilizasse os dados sobre como os novos sócios tomam conhecimento do clube, provavelmente obtidos durante o processo de associação. O resultado evidenciou que os eventos realizados no CTG, como os “Domingos Campeiros” ou as jantas e bailes promovidos, atraem muitos sócios para o clube. Isto, segundo ela, fortalece a imagem do CTG perante a diretoria. Dois membros do CTG (um que faz parte da patronagem e outro que foi um dos fundadores) são também conselheiros do clube e nas reuniões de que participam “trabalham a favor” do CTG. Ainda conforme seu relato, o CTG também é muito valorizado pelo clube por conquistar títulos nas competições de que participa com suas invernadas e competidores em modalidades individuais, como ocorreu em 2012 e 2013. A participação anual do CTG no Festival Folclórico de Etnias do Paraná, que acontece todo ano no teatro Guaíra, em Curitiba, também é algo que ajuda a divulgar e dar visibilidade ao nome do clube e, conseqüentemente, dar mais importância à sua presença dentro do clube. Outro fator que favorece o bom relacionamento com o clube refere-se ao fato do seu atual presidente ser “filho de gaúchos”. Quando convidado a falar no microfone durante a abertura de diversos eventos do CTG, como almoços ou bailes, este senhor enfatiza o quanto esta relação de parentesco o incentiva a sempre apoiar as iniciativas do CTG.

Conforme citei anteriormente, em 2011 o QSM passou a possuir um estatuto social e também um CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica) próprio, desvinculando-se juridicamente do Clube Santa Mônica. De acordo com o estatuto, os objetivos da entidade são

o exercício da cultura Tradicionalista Gaúcha, desenvolvimento de atividades sociais, tradicionalistas, artísticas, culturais, folclóricas, cívicas, campeiras, esportivas e de lazer em geral, através das práticas que estimulem o espírito associativo e comunitário e promovam a sadia confraternização entre os sócios do Santa Mônica Clube de Campo e seus simpatizantes; Desenvolver pelos meios competentes, toda e qualquer atividade que vise a defesa do patrimônio moral e cultural do Paraná e Brasileiro; Pugnar pela concentração de todos os sócios sob pálio do Tradicionalismo Gaúcho no Paraná, reconhecendo a existência, neste Estado, de muitas correntes culturais advindas de grupos étnicos diferentes; **Pesquisar a vida rural do Paraná, apresentando às entidades de classes, às instituições oficiais ou oficiosas e mesmo aos poderes constituídos, sugestões em forma de monografia ou**

mensagens³¹; Defender a presença marcante dos motivos Tradicionalistas Gaúcho em todas as manifestações do pensamento e da cultura paranaense e sul-brasileira; Fomentar o intercâmbio cultural, social e artístico tradicional entre o Estado do Paraná e demais Estados; Divulgar o folclore tradicionalista por todos os meios competentes, estimulando e mantendo grupos ou setores que visem a projeção, apresentação e divulgação dos valores e da cultura e tradição nacional. Promover cursos interativos de Folclore, História e Literatura do Paraná e Brasileira, escolhendo para isso, os nomes mais destacados entre os valores intelectuais da Nação e do Estado e efetuar reunião de caráter cultural, campeiro ou mesmo recreativo, entre os participantes. (Estatuto Social do Centro de Tradições Gaúchas Querência Santa Mônica, Art. 2º, p. 1, grifos meus)³².

Somente a partir da criação do estatuto e da conquista de um CNPJ próprio, explicou-me Heloísa, o CTG “passou a existir”, podendo finalmente concorrer a patrocínios e a editais “para a cultura”, buscando apoio financeiro para as suas atividades³³. Apesar de o clube fornecer gratuitamente o espaço, água, luz, gás, telefone, limpeza e segurança para o CTG, alguns eventos maiores que poderiam trazer muito lucro para a entidade acabam sendo realizados em outros salões do clube, pois não há espaço suficiente para realizá-los dentro do CTG. O lucro resultante da venda dos ingressos para estes eventos realizados em outras dependências (como o baile de aniversário da entidade) é recolhido pelo clube. Segundo a patronagem, obras de ampliação do espaço na maioria das vezes são rejeitadas pelo clube.

Em alguns eventos realizados no CTG QSM se nota a presença de frequentadores de outros CTGs, como por exemplo, do CTG Vinte de Setembro. Geralmente esses vão a almoços, jantas e bailes promovidos pela entidade. Estão

³¹ Observando-se o trecho do estatuto destacado, e como veremos ao longo do capítulo 2, percebe-se que a pesquisa é uma prática muito importante para o tradicionalismo gaúcho e para os CTGs. Neste sentido, o meu trabalho de pesquisa também torna-se parte dos objetivos do CTG QSM. Ao longo do trabalho de campo, a minha posição como pesquisadora do CTG foi sempre elogiada e encarada de forma extremamente positiva e necessária.

³² Nos capítulos seguintes, 2 e 3, irei discorrer sobre como são acionadas as categorias “cultura”, “tradição” e “folclore paranaense” e “gaúcho” na produção dos espetáculos de dança e também nas relações travadas entre este CTG e outros durante os diferentes festivais. Como veremos, a categoria “gaúcho-paranaense” surge como um argumento político que permeia as relações entre os CTGs e MTGs do Rio Grande do Sul e do Paraná.

³³ Até o término da pesquisa de campo não soube de nenhuma iniciativa da patronagem do CTG em concorrer em tais editais “para a cultura”.

sempre pilchados, ou seja, usando a pilcha (traje gaúcho)³⁴, e, no caso dos homens, vestindo camisas que trazem bordado o nome do seu CTG. No Vinte de Setembro estes eventos também são comuns, conforme citei em páginas anteriores. Em alguns domingos, mas não necessariamente no último de cada mês, esse CTG promove a “Domingueira Costela Fogo de Chão”. Membros do QSM também costumam ir até lá para participar dos seus eventos. Logo nas primeiras conversas com dançarinos das invernadas do QSM, soube que há um trânsito de pessoas entre as duas entidades, as únicas em Curitiba que participam das competições artísticas do MTG³⁵. Até o começo de 2013, quando as invernadas mirim e juvenil estavam inativas, alguns filhos de dançarinos da invernada veterana do QSM dançavam neste outro CTG. Como veremos na terceira seção deste capítulo, muitos participantes das invernadas adulta e veterana do QSM já dançaram nas invernadas do Vinte de Setembro e alguns permanecem sendo amigos dos integrantes desse outro grupo.

Frequentemente são estabelecidas comparações e há certa rivalidade entre os dois CTGs, o que possibilita o surgimento de algumas tensões a partir da circulação de pessoas entre eles. É comum que se afirme que esta rivalidade já foi muito mais intensa do que é hoje, mas ela ainda circula, aparecendo em determinados momentos, como irei explorar mais adiante. A mudança do “Vinte” para o QSM ocorre, na maioria dos casos, porque o segundo oferece mais facilidades em relação aos gastos com os quais um dançarino se depara ao entrar em uma invernada artística. A cada ano, os grupos procuram utilizar trajes novos, de acordo com o “tema” que elaboram para cada apresentação, como irei abordar detalhadamente no segundo capítulo. No “Vinte”, os dançarinos bancam os custos com os seus próprios trajes e os demais acessórios que o compõem, chegando a gastar em torno de mil reais por ano, conforme me relatou Daniel, ex-dançarino do

³⁴ Barbosa Lessa, um dos fundadores do primeiro CTG, explica que nas primeiras reuniões em que se discutia o processo de constituição daquela primeira entidade, surgiu o questionamento de como os membros chamariam a vestimenta gaúcha: “qual o adjetivo que daríamos a nós mesmos quando estivéssemos vestidos à gaúcha? Alguém sugeriu “aperado”. Mas “apero” é arriamento, é roupa de cavalo, o termo não ficava bem. Então, na ata de 8 de maio de 1948 o secretário Antônio Cândido se lembrou que *pilcha* é dinheiro ou objeto de uso pessoal que possa ter um valor pecuniário. “Vamos oferecer ao patrão de honra Paixão um churrasco, ao qual a indiada deverá vir toda pilchada”. E esse invento colou!” (Lessa, 1985: 64).

³⁵ Na fase final de escrita da pesquisa tomei conhecimento que outro CTG também passou a participar das competições artísticas. Chamado “CTG Estância Oito de Dezembro”, esta entidade havia acabado e há poucos anos alguns de seus antigos participantes resolveram reativá-la.

“Vinte” que hoje participa da internada adulta do QSM. No novo CTG, Daniel passou a gastar muito menos, pois boa parte dos custos com roupas, assim como com o deslocamento para as competições, é bancada pelo CTG através do dinheiro arrecadado nos eventos³⁶.

A partir das relações apontadas até aqui, destaco que o CTG QSM encontra-se em uma condição *sui generis* quando comparado a outros CTGs, como o Vinte de Setembro. Essa condição é colocada pela sua relativa dependência e subordinação à diretoria do Clube Santa Mônica. Além do CTG estar encastelado em uma estrutura que à primeira vista destoa da estrutura física comumente utilizada pelos CTGs, a sua patronagem precisa comunicar e prestar contas sobre tudo o que faz e também justificar a pouca adesão dos participantes do CTG ao clube. O desconforto e o incômodo trazido por estas ações são, de certa forma, compensados pela valorização a partir da conquista de títulos e das “ações culturais” realizadas pela entidade. Embora a ajuda que o clube dá ao CTG seja significativa e fundamental em termos financeiros, em contrapartida, tal relação de dependência, de certa forma, engessa e burocratiza as ações da entidade, o que atrapalha alguns de seus planos de crescimento. Ao mesmo tempo, pertencer e carregar o nome de um clube de elite é algo que ajuda no processo de construção da autoimagem positiva que o grupo produz, conforme será discutido no próximo capítulo.

Como já explicado anteriormente, as principais atividades que acontecem no CTG são os ensaios de danças, geralmente nas sextas-feiras e nos finais de semana, em horários diferentes para cada internada. Nas quartas-feiras à noite ocorrem as aulas de “danças de salão gaúchas”, destinadas aos sócios do clube ou aos membros do CTG que desejam aprender passos básicos de “danças gaúchas” executadas em pares. Estas aulas são frequentadas por casais, geralmente de idade entre 30 e 60 anos. Nelas se ensinam os ritmos das danças gaúchas, como a ‘vaneira’, o ‘chamamé’, o ‘xote’ e a ‘rancheira’³⁷.

Ao longo do trabalho de campo fui percebendo que algumas pessoas frequentam o CTG esporadicamente, na maioria das vezes somente para trabalhar,

³⁶ Para algumas viagens, geralmente as mais longas, os dançarinos desembolsam uma quantia – geralmente entre R\$ 100 e R\$ 200 – que ajude a pagar ônibus fretados (ou passagens de avião) e a hospedagem nos locais de competição.

³⁷ Durante o período em que realizei mais intensamente o trabalho de campo não havia uma turma de “dança de salão gaúcha” formada, frustrando a minha expectativa de não só observar as aulas como de participar delas. Uma turma foi formada no segundo semestre de 2013, quando eu já me dedicava a escrita do trabalho.

voluntariamente, em alguns eventos específicos como jantares e almoços. Esses são realizados com o objetivo de arrecadar dinheiro para o custeio de viagens e idas a competições, e de compra de roupas e de materiais para os grupos de danças. Alguns homens costumam ir ao CTG principalmente para ajudar no preparo da “costela de chão” que é assada no “Domingo Campeiro”, evento que ocorre em todo último domingo de cada mês e é considerada a principal fonte de arrecadação de dinheiro da entidade.

Nestes domingos, chegando-se ao clube por volta do meio-dia, já na portaria é possível perceber uma movimentação diferente dos outros dias. Alguns motoristas estacionam seus carros após passar pelas guaritas e os passageiros vão até uma pequena sala, localizada ao lado da guarita principal, onde estão à venda os ingressos do almoço destinados a quem não é sócio do clube. Geralmente, um casal de dançarinos trabalha nesta espécie de bilheteria, que permanece aberta durante o período do almoço. Além de pagar R\$ 24,00 pelo almoço, estas pessoas precisam apresentar o seu RG e assinar um papel específico que serve de controle para o clube. Os sócios que desejam participar do evento entram normalmente pela portaria e adquirem seu ingresso na porta de entrada do CTG.

Quando se chega à “Tapera do Patrão”, especialmente em um domingo de sol, na frente e nas laterais do CTG visualizam-se muitos carros estacionados. Há uma equipe de segurança e manobristas auxiliando as pessoas que chegam. Na entrada principal há uma mesa, na qual geralmente permanecem dois ou três membros do CTG, que recepcionam as pessoas e vendem os ingressos. Há outra pessoa, em pé, mais adiante desta mesa, encarregada de pegar o ticket destacado do ingresso. Na medida em que se atravessa o salão inferior, o cheiro da carne assada torna-se cada vez mais marcante. Logo se vê muitas pessoas circulando pelo local. Os membros escalados para trabalhar andam de um lado para o outro, repondo comidas, pratos e talheres nos *buffets*, montados nos dois salões. Nos dias sem chuva, também são colocadas mesas na parte externa dos salões, próximo ao “fogo de chão”.

A quantidade de pessoas que frequenta o evento varia de mês para mês e também depende da situação climática do dia. No entanto, em média, trezentas pessoas passam pelo espaço. Alguns participantes são familiares dos integrantes do CTG, outros pertencem a famílias sócias do clube que não participam do CTG, mas que já conhecem o local e vão até lá para almoçar. Sempre há alguém que nunca

havia ido ao CTG, e algum membro – seu conhecido ou não – encarrega-se de apresentar o espaço e explicar como funciona a entidade. Também é comum a presença do diretor do Departamento Cultural do clube, acompanhando a participação dos sócios e aspirantes a sócios. Estes almoços são divulgados no informativo mensal do clube, um pequeno jornal distribuído para todos os carros que passam pela portaria. Algumas famílias ou casais chegam ao local, almoçam e vão embora. Outras permanecem durante mais uma ou duas horas no local, assistindo às apresentações “culturais e artísticas” que se dão na sequência do almoço, após as 14 horas.

A patronagem do CTG recomenda que as pessoas que trabalham nestes eventos usem a pilcha, assim como nos outros eventos abertos ao público, como bailes e jantares. Algumas das integrantes usam um vestido longo, sem decotes e com mangas longas (o vestido de prenda), ou uma saia longa, de cintura alta, com uma camisa. A maioria dos homens veste bombacha (uma calça abotoada nos tornozelos, feita geralmente de sarja, brim ou algodão), camisa, lenço, botas ou alpargatas, e, às vezes, chapéu.

Outras mulheres, geralmente mais velhas, e que estão trabalhando servindo os buffets, as sobremesas, ou no caixa, costumam trabalhar de bombacha feminina, alpargatas ou botas e camisetas com o símbolo do CTG. Esta roupa parece ser muito mais confortável do que a outra, principalmente para se locomover de um lado para o outro dentro naquele espaço. Alguns homens também usam somente bombacha e camisa estilo polo com o símbolo da entidade. Quem neste dia vai até o CTG mas não está escalado para trabalhar paga meio-ingresso pelo almoço. Estes geralmente não usam a pilcha, e sim roupas como calças jeans e blusas variadas. Porém, como após o almoço algumas mesas são retiradas e se iniciam as apresentações artísticas, quem participa das invernadas nesse dia leva sua pilcha e a coloca na hora da apresentação. As crianças da invernada mirim costumam já ir “pilchadas” (usando o traje) para o CTG.

Como nem todos os participantes de todas as invernadas comparecem a todos os “Domingos Campeiros”, quem está presente é convocado pela patronagem para se apresentar, caso tenha levado a pilcha, ou possa colocar outra disponível no vestiário. Após a apresentação das quatro invernadas, todos os dançarinos voltam ao tablado e pares são formados intercalando-se peões e prendas de diferentes idades. Após isso, entram no tablado os “chuleadores” (peões que dançam a

chula³⁸). Apresentam-se os mais velhos, das categorias veterana, adulta e juvenil, e depois os mais novos. Alguns possuem apenas dois, três ou quatro anos de idade. Incentivados pelos dançarinos mais velhos, os pequenos peões arrancam muitos aplausos do público através da sua performance no tablado, que muitas vezes ainda é apenas um ensaio dos passos da dança. Muitas pessoas, em pé ou sentadas em suas mesas, filmam as apresentações. Depois de todas elas, o grupo musical do CTG passa a tocar músicas gaúchas e alguns casais, membros ou não do CTG, dançam pelo salão.

A seguir apresento imagens por meio das quais registrei alguns momentos de diferentes edições destes eventos.



FIGURAS 04 e 05 – “Fogo de Chão” com costelas assando; e fila para o *buffet* do piso superior (à direita, os locais de venda se sobremesa e caixa).

³⁸ A chula é uma dança e modalidade de prova masculina, que é disputada em todas as categorias em um rodeio artístico, mirim, juvenil, adulta e veterana. Esta dança procura representar um desafio entre dois homens: as disputas são sempre realizadas entre dois competidores: coloca-se uma vara de madeira (a lança, que mede geralmente dois metros) no chão e um competidor desafia o outro, sapateando em volta daquela vara. Quem realizar a melhor sequência de sapateados é o vencedor.



FIGURA 06 – Parte externa do CTG durante um “Domingo Campeiro”; membro da internada adulta, pilchado de chapéu, camisa, bombacha e alpargata, levando a carne ao *buffet*.



FIGURA 07 – Salão superior durante o almoço, com mesas e *buffet* que serve a comida.



FIGURA 08 – Apresentação de casal de dançarinos – ela de vestido de prenda e sapatilha, ele de lenço, camisa com o símbolo do CTG, guaiaca (cinto de couro com bolsos) e botas.



FIGURA 09 – Apresentação de um “chuleador” da categoria mirim.



FIGURA 10 – Momento das apresentações musicais e espaço para o público dançar.

Há uma escala de trabalho que define quem irá trabalhar neste evento em cada mês, geralmente publicada pela patroa no grupo mantido pelos membros do CTG na rede social *Facebook*, uma semana antes de cada “Domingo Campeiro”. Os escalados devem confirmar sua disponibilidade para auxiliar no evento, e, caso necessário, a lista é alterada. Em torno destas escalas de trabalho surgem alguns comentários sobre quem são as pessoas que trabalham mais e quem são as pessoas que trabalham menos, ou sobre as que vão muito pouco até o CTG para ajudar nos eventos. Conforme irei abordar na próxima seção, há uma série de relações de trocas entre as famílias que frequentam o local, o que forma uma rede de comprometimentos recíprocos e de cooperação mútua que perpassa o cotidiano da entidade. Trabalhar nos eventos é algo considerado essencial pelos membros da patronagem e pela maioria dos participantes do CTG. Além de solicitar este auxílio em forma de trabalho, as pessoas envolvidas na organização de eventos como cafés coloniais, festas juninas ou até mesmo jantares e almoços frequentemente

solicitam a doação de comidas e bebidas ao restante dos integrantes. Como veremos a seguir, existe um consenso de que todos devem ajudar e colaborar com o “bom funcionamento” do CTG, algo que, conseqüentemente, beneficiará a todos.

1.2 Uma *grande família*

Em maio de 2014 fui convidada por uma dançarina da invernada adulta para ir ao CTG assistir a uma “Oficina de Declamação de Poesias Gaúchas”. O evento foi idealizado por ela, que também participa individualmente das competições de declamações. A oficina foi comandada por uma palestrante do Rio Grande do Sul que possui muita experiência no assunto e que conquistou muitos títulos disputando nesta modalidade artística³⁹. Neste dia, tive a oportunidade de conversar com um homem que já havia visto pelo CTG, mas com quem eu nunca tinha falado. Ele aparentava ter cerca de 40 anos e seus dois filhos participam das invernadas mirim e juvenil. O seu filho (de aproximadamente seis anos) dança na invernada mirim e a sua filha (de aproximadamente 12 ou 13 anos) é integrante da juvenil e também compete declamando poesias. Em virtude disso, a sua família estava lá, assistindo à oficina. Eles são sócios do clube e o pai também frequenta os seus campos de golfe, sendo inclusive associado da Federação Paranaense de Golfe.

Durante uma pausa para o café iniciamos uma conversa. Perguntei-lhe sobre o que motivou a aproximação da sua família ao CTG QSM. Ele me contou, então, que quando era solteiro foi convidado pelo seu irmão a conhecer aquela entidade. Seu pai nasceu no Rio Grande do Sul, mas ele e o irmão em Curitiba. Embora sejam curitibanos, relatou-me que eles estão ligados àquele estado por meio de “algumas raízes”. Foi dançarino das invernadas durante alguns anos e, após casar-se com sua esposa, ambos acabaram se afastando do CTG. Quando perguntei a ele o motivo do retorno da família ao CTG, ele me narrou a história que descrevo abaixo.

Quando sua filha era menor, ele, a esposa e os filhos foram até um parque aquático e *resort* no nordeste do Brasil para passar as suas férias de verão. Chegando lá, havia uma gravação do programa “Caldeirão do Huck”, da rede Globo

³⁹ Desta atividade participaram pessoas de outros CTGs, de Curitiba e de outras cidades do estado. Cada participante deveria pagar o valor de R\$ 60,00, que iria cobrir os gastos do deslocamento da palestrante e também do café da manhã, almoço e café da tarde servidos durante o evento.

de Televisão. Os artistas “globais” que participavam das gravações estavam hospedados no mesmo hotel que eles, mas o acesso às gravações dentro do parque não era permitido aos outros hóspedes. No entanto, para sua surpresa, quando retornou para Curitiba, em um sábado à tarde estava assistindo a um daqueles programas e viu que sua filha apareceu em uma das gravações. Segundo ele, ela estava ao lado de cantores famosos, “rebolando” e de “shortinho”. Naquele momento, segundo ele, ao ver aquela cena, olhou para sua esposa e disse: “É a hora de voltarmos para o CTG”. Ao terminar seu relato explicou-me que não possui “nenhum preconceito” com quem dança diferentes estilos de música “rebolando” e de “shortinho”. Porém, ele garantiu que hoje está muito mais feliz e satisfeito ao ver a sua filha “vestida de prenda”. Neste momento, falava e apontava para ela, que estava lanchando com mais algumas prendas, suas amigas e companheiras da internada juvenil, também todas de vestido⁴⁰.

Ele complementou seu argumento dizendo que o CTG é um espaço muito “familiar” e explicando-me que lá todos os casais que têm filhos não precisam se preocupar o tempo inteiro com suas crianças, pois sempre há outro pai olhando ou cuidando delas. Além disso, para ele, lá as crianças e adolescentes permanecem protegidas de elementos considerados não adequados, como as drogas, por exemplo. Ressalvou que não é impossível que haja droga no CTG, pois para isso basta apenas que alguém a leve até lá. No entanto, seu argumento é de que a chance de isso acontecer naquele local é muito menor do que em outros lugares. Algumas horas depois desta conversa, cruzei novamente com ele pelo salão, momentos antes de sua filha ir declamar um poema para que a palestrante a avaliasse. Ele me disse que iria assisti-la e que provavelmente iria se emocionar.

Existem muitos membros das mesmas famílias integrando o CTG e os laços de parentesco que lá existem são de diversos tipos. Na internada adulta, por exemplo, muitos dançarinos são casados e também existem irmãos que dançam juntos. Por isso alguns são cunhados e cunhadas. Filhos de casais que dançam na internada veterana também dançam nas internadas adulta, juvenil e mirim, ou

⁴⁰ No capítulo 3, ao discorrer sobre a participação da internada adulta nas competições, a partir de alguns acontecimentos ocorridos durante o trabalho de campo, retomo esta discussão sobre a prenda dentro do universo dos CTGs e do tradicionalismo gaúcho, com relação ao que se espera dela, de sua roupa e de sua conduta.

participam das modalidades individuais⁴¹. Os pais cujos filhos também participam do CTG classificam esta participação como extremamente positiva. Segundo eles, as práticas que se dão dentro do CTG e do tradicionalismo gaúcho não somente evocam e permitem o culto às tradições gaúchas (e, portanto, “dentro do CTG há cultura”) mas também são consideradas “bonitas”. Consequentemente, tornam-se dignas de orgulho e causadoras de uma intensa emoção e comoção por parte dos pais, avós, tios e tias que observam as crianças e adolescentes dançarem ou declamarem um poema, por exemplo. Ao mesmo tempo, as atividades de um CTG são encaradas como “saudáveis” e “respeitosas” quando colocadas em contraponto a outras práticas, realizadas em outros locais. Esses outros espaços, portanto, não são tão “diferenciados”, “familiares”, “saudáveis” e “de respeito” como qualquer CTG. Como veremos, é comum que se ressalte, do mesmo modo, que o caráter cívico das atividades realizadas dentro do CTG contribui para a formação de “bons cidadãos”.

Estas classificações e comparações apareceram inicialmente em minha pesquisa de monografia de graduação realizada nos rodeios campeiros (Becker, 2011) e também em conversas que estabeleci nas visitas ao CTG Vinte de Setembro, quando elaborava o meu projeto para ingressar no mestrado. Na medida em que o trabalho etnográfico avançava, estas falas sobre o caráter “saudável”, “familiar” e “respeitoso” do QSM e de qualquer CTG, entre outras definições, soavam como algo que deveria ser repetido por qualquer participante que pensasse sobre o envolvimento de crianças com o CTG, ou como aquilo que prontamente deveria ser acionado como resposta quando as pessoas fossem questionadas sobre a sua participação (ou da sua família) no CTG. Constantemente escutei que o CTG é uma “grande família”, ou que é, para muitos, uma “segunda casa”. Todas estas classificações, portanto, surgem com frequência não somente nos discursos públicos do movimento – entoados pelos seus idealizadores e “autoridades” atuais – mas também são enunciadas pela maioria dos frequentadores.

⁴¹ Nem todas as crianças integrantes do CTG são filhos de participantes das invernadas adulta ou veterana. Algumas crianças foram inseridas pelos seus pais e mães, que são sócios do clube, mas não participam do CTG. Esses só levam e buscam seus filhos nos ensaios, e estão presentes assistindo a suas apresentações em eventos. No início de 2013, quando estas invernadas ainda não estavam completamente formadas – para competir, é necessário que uma invernada possua no mínimo seis pares de peões e prendas – uma integrante do CTG comentou que era necessário que alguém da entidade fosse até outros espaços do clube, onde se concentram mais crianças, como a cancha de futebol, e divulgar o trabalho do CTG para que mais crianças viessem participar dos ensaios de dança.

Quando os integrantes afirmam que o CTG “é família”, o principal argumento utilizado é parecido com aquele acionado pelo pai citado no início desta seção: no CTG todas as famílias se conhecem e umas cuidam dos filhos das outras. Além disso, enfatiza-se que, naquele espaço e através daquelas atividades, todas as gerações podem conviver juntas. Com frequência, principalmente as pessoas mais velhas, que já têm filhos, referem-se à importância da experiência do “jovem” participar de um CTG, evocando uma ideia de que no período em que vivemos existem muitas possibilidades negativas de lazer e convívio social para esta “geração”. Comparativamente, o CTG emerge como sendo um lugar de convivência diferenciada, blindado de males sociais, propício à educação de crianças, jovens e adolescentes (ou educação dos filhos) e muito “seguro”.

Na entrevista realizada com a patroa do CTG, ela destacou que por menos tempo que passe dentro de um CTG, “[o jovem] leva isso pra vida, o que ele aprende ali”. E o que ele aprende ali são valores como disciplina, amizade, companheirismo e respeito. Contou-me que um dos motivos que a fez sair do interior do estado e ir morar em Curitiba foi o fato de sua família ter “perdido um sobrinho para as drogas”. Com medo de que seu filho (na época adolescente e morando sozinho na capital) tomasse o mesmo caminho, ela foi para Curitiba morar com ele. Ele não se envolveu com drogas e não seguiu os “caminhos errados”. Isto, afirmou, pode ser atribuído ao convívio que ele teve com outras pessoas dentro do CTG e às atividades que praticou no local:

O jovem, quando está dentro do CTG, está envolvido em dança, está envolvido em declamação, em tocar uma gaita, em bater uma bota, dançar uma chula, ele não está pensando em droga, ele não está pensando em outras coisas (Entrevista com Heloísa, junho de 2013).

O papel do CTG, para Heloísa, é formar “gente de boa índole, gente com outra visão de mundo”. Além disso, ela garante que as pessoas formadas no CTG também são “mais educadas”, pois lá todos aprendem, desde crianças, a cumprimentar a todos, a cantar hinos, a entender sobre a história de seu país e de alguns estados, a conhecer seus símbolos, suas bandeiras e suas tradições. O contraponto que baseia esta exaltação do CTG como um dos melhores lugares para o convívio social de uma criança ou de um adolescente são os possíveis lugares nos quais eles estariam perto de “más companhias”, de influências e convivências “ruins”

e, principalmente, de drogas e de “besteiras”, que também é outra categoria comum em muitas falas. Diferentemente de outros espaços, como, por exemplo, as “baladas”, o CTG é encarado como o espaço “saudável”, que oferece todas as condições para que o jovem se torne um “bom cidadão”.

Porém, frequentar “baladas” também é uma prática constante entre os dançarinos da internada adulta, e acredito que um grande desejo, ainda impossibilitado pela menoridade, para os da internada juvenil. Muitas vezes juntos, geralmente os dançarinos da adulta, peões e prendas, vão a festas que tocam diferentes estilos de música, como o “sertanejo universitário” ou o “farró”. Os participantes da internada juvenil tampouco parecem se sentir atraídos exclusivamente pelos ritmos “gauchescos”. Em um dos ensaios da internada adulta em que estive presente, observava meninos e meninas da internada juvenil que conversavam em um canto do salão quando, juntos, alguns deles levantaram e começaram a dançar intercalando passos das “danças tradicionais gaúchas” (que aprendem nos seus ensaios no CTG) com passos de *funk*, “rebolando” com as mãos nos joelhos. Nesse caso, portanto, para aqueles adolescentes as músicas e danças de “baladas” e as de CTGs foram simultaneamente interessantes.

Outra interlocutora deste trabalho, instrutora de danças em CTGs no Rio Grande do Sul e esposa do atual instrutor do QSM⁴², argumentou, em entrevista, que a principal diferença entre o CTG e outros espaços de lazer e de convívio refere-se ao fato de que no primeiro é possível que os pais acompanhem seus filhos em suas atividades, sem que esses se importem com isso:

É diferente porque lá dentro do CTG, todo o mundo convive junto. Convive o pai, o filho e o avô. Vai o dindo e vai a dinda⁴³. É diferente, Gabriela. Hoje tu crias o teu filho dentro do CTG, tu acompanhas o teu filho, desde que o teu filho não se importe. Ao contrário, sabe? A gente acompanha outros grupos e o maior orgulho das crianças e dos adolescentes é que os pais os vejam dançar. E se tu crias hoje eles fora disso... tem, na sociedade atual, filhos que se tu fores levá-los numa festa, eles têm vergonha. Tem que deixá-los na esquina. Então te dá essa diferenciação de estrutura de família. Essa é umas das diferenças que a gente vê hoje. Que é orgulho pra eles. “Mãe vai me ver dançar, vai me ver dançar no rodeio”. Eles têm orgulho disso. Não cria uma barreira e tu sabes com quem eles andam. “Vou para a casa do fulaninho”. Eu fico tranquila porque eu

⁴² Irei explorar com mais profundidade a sua entrevista no capítulo 2.

⁴³ “Dindo” e “dinda” são termos sinônimos a “padrinho” e “madrinha”.

conheço o fulaninho, a mãe e o pai. Sei onde é a casa, sei onde moram. Sei como é a índole da família, entendeu? Então tudo é mais tranquilo neste meio ainda. (Entrevista com Laura, realizada em agosto de 2013).

Também para Vilma, mãe de duas dançarinas da invernada adulta, o CTG é um espaço diferenciado por permitir o convívio simultâneo de toda a família:

Lá está o pai, está a mãe, está a avó, está o tio, está todo mundo ali no movimento, é difícil você ter um outro grupo, uma outra sociedade [em] que todo mundo participe... geralmente os pais vão ao baile, os filhos vão pra outro lugar (...) no tradicionalismo gaúcho não, isso é muito legal, porque está todo mundo envolvido, todo mundo junto. (Entrevista com Vilma, realizada em maio de 2013).

De fato, como afirmam a instrutora e Vilma, os pais estão sempre assistindo os seus filhos competirem em diferentes eventos tradicionalistas e esses não demonstram timidez frente à sua presença. É habitual que os pais estejam observando os seus filhos, fotografando-os, filmando-os, incentivando-os, e, muitas vezes, chorando enquanto presenciam suas performances em diferentes atividades e disputas. Em muitos momentos, as conquistas dos filhos em competições são comemoradas pelos pais como se fossem suas. Além disso, quando os competidores são muito pequenos, como no caso dos concursos de prendas e peões nas categorias menores, os pais acompanham o processo inteiro da competição.

Estes concursos ocorrem uma vez por ano no CTG, e o seu objetivo é escolher, nas diversas categorias definidas pela idade, as três primeiras prendas e peões do grupo. Cada candidato, em sua categoria, passa por provas teóricas e práticas que julgam seus conhecimentos e habilidades relacionados ao tradicionalismo gaúcho. Estes momentos de competição podem ser considerados como situações nas quais se testa o quanto os participantes do CTG sabem sobre a “tradição gaúcha” e a “cultura” do Rio Grande do Sul e também do Paraná. Mães e pais acompanham e ajudam seus filhos no decorrer das provas. Uma das etapas constitui-se no preparo de uma mesa individual na qual devem ser expostos elementos como fotos, troféus, um artesanato gaúcho e um documento impresso,

com textos, certificados e fotos, que deve contar a trajetória da participação daquela pessoa no universo dos CTGs, chamado de vivência tradicionalista⁴⁴.



FIGURA 11 – Concurso de peões e prendas ocorrido em setembro de 2012 (apresentação de uma candidata na categoria mirim).
Fonte: Patronagem do CTG QSM.

Em todas as categorias em que competem as prendas, cada candidata ainda deve preparar um prato culinário “típico gaúcho” para ser experimentado pelos jurados, pois considera-se que o “saber cozinhar” é uma questão muito importante para a mulher tradicionalista. Em um dos concursos observei que as mães preparavam as comidas para suas filhas apresentarem aos jurados, além de instruir aquelas bem pequenas durante todas as provas, dizendo a elas o que deveriam falar aos jurados e como deveriam se comportar. Pais, tios e avôs, emocionados, assistiam e aplaudiam as performances de seus filhos, netos ou sobrinhos.

⁴⁴ Os selecionados em cada categoria representarão o CTG ao longo do ano. Em eventos no CTG ou em outros espaços importantes (como em rodeios promovidos por outros CTGs, nos quais poderão ir competir), desfilam, com as suas faixas de couro – no caso das prendas – que trazem escritos como “1ª Prenda do CTG Querência Santa Mônica” ou bóttons de couro, no caso dos peões.

Outro ponto destacado pela instrutora Laura, no relato apresentado anteriormente, é também muito utilizado como argumento por pais e mães que têm seus filhos no CTG. Ela explica que o CTG é um ambiente no qual se conhece a índole das outras pessoas e famílias. Isso faz com que pais e mães façam questão de que os filhos se envolvam com pessoas que também sejam do tradicionalismo gaúcho. A mãe de duas dançarinas da invernada adulta, por exemplo, de modo muito animado, relatou-me que estava extremamente contente por as suas duas filhas namorarem pessoas que faziam parte do tradicionalismo – uma delas namora um rapaz companheiro de invernada, e outra, na época, um rapaz que participava de rodeios campeiros.

Assim, o CTG é um espaço considerado “seguro” e “saudável” pela maioria das pessoas que dele participam; um local onde toda a família, convivendo juntamente, encontra tranquilidade; e no qual a formação de novas famílias (no modelo nuclear – homem, mulher e filhos) e de redes de parentesco não só é bastante incentivada como também de fato se concretiza. Tais noções sobre o familiar, o saudável e o seguro parecem estar associadas a um ideal de homogeneidade. Ou seja, o CTG é um espaço relativamente homogêneo, circunscrito e pouco aberto à diferença e à heterogeneidade. Esta homogeneidade está ligada ao ideal de que os frequentadores devem valorizar as mesmas práticas e possuir os mesmos valores (ligados à índole e as percepções sobre o que é bom/ruim, certo/errado, moral/imoral) e as mesmas condições socioeconômicas.

A etnografia mostrou que de certa forma este ideal é alcançado e que o grupo mantém-se relativamente fechado a pessoas que não correspondam a este perfil. Além disso, é válido de destaque que apenas dois membros do CTG são negros. Diferenças, sejam elas socioeconômicas, raciais, de práticas ou de valores não são valorizadas e não encontram espaço nas relações. A única diferença que parece ser positivada, sempre lembrada e procurada pelos frequentadores, refere-se à multiplicidade de gerações: a convivência intergeracional é encarada como extremamente positiva e necessária para todos. Esta convivência intergeracional parece ser mais valorizada pelas gerações mais velhas. No entanto, quando se pergunta a um participante mais jovem o que ele (ou ela) considera como um diferencial do CTG, é possível também que ele(a) responda que aquele é um local positivo por causa da convivência entre avôs, pais, tios, filhos e sobrinhos, e pela entidade formar uma “grande família”. Por exemplo, quando, durante uma viagem,

perguntei isso a Márcia, de 23 anos, dançarina da invernada adulta, ela enfatizou a importância dos laços familiares e de amizade que se estabelecem no CTG:

Eu tinha vergonha de contar [aos outros] que eu participava do CTG quando eu era criança, pois o normal era fazer outras coisas. Ninguém entende. Fora a cultura e a tradição, que todo mundo aqui é apaixonado, tem muita coisa a mais. É uma família, a gente cria laços de família. O filho da Denise chama a minha mãe de vó, eu chamo várias pessoas de tio e tia⁴⁵. A gente briga, mas todo mundo se ama, se ajuda, e é unido.

Baseado nesta homogeneidade, como uma *grande família* (chamada por muitos de “família moniquense”⁴⁶), na qual as pessoas brigam mas também se ajudam e se unem, o CTG se organiza e se reproduz. Frequentadores mais velhos dedicam boa parte de muitos de seus finais de semana aos eventos promovidos pelo CTG. Seja auxiliando na prática de assar a carne que será servida ao público pagante em um “Domingo Campeiro”, repondo os *buffets*, cozinhando, vendendo fichas ou doando quantias de comidas, todos os membros do CTG devem trabalhar pelo sucesso dos eventos promovidos, em prol da arrecadação de dinheiro para a entidade. Pais e mães, avôs e avós, tios e tias de dançarinos(as) e demais membros do CTG formam uma rede de cooperação mútua. Essa envolve auxílios e atividades diversas, como uma carona oferecida aos outros filhos e filhas, netos e netas, sobrinhos e sobrinhas que não têm como ir ao CTG para o ensaio das invernadas, assim como a venda de rifas destinada à arrecadação de verba para o aluguel de um ônibus, ou a venda de ingressos que ajudem a lotar a grande plateia de um teatro – como na participação anual do CTG no Festival de Etnias do Paraná, que será detalhada no capítulo 3.

Somente a partir destas atividades o CTG poderá manter-se ativo: os seus grupos de danças e os seus competidores individuais terão, então, condições de seguir participando das competições tradicionalistas e, caso ganhem, trazendo prestígio para a entidade. Como veremos com mais detalhes no capítulo 2, o

⁴⁵ Assim como Marcia destacou em sua fala, também chamou-me a atenção que os termos “tio” e “tia” são utilizados por muitos dançarinos jovens para chamar homens e mulheres mais velhos que já os conhecem desde crianças.

⁴⁶ Este termo refere-se ao nome do clube e do CTG. Analisando as revistas informativas mensais do clube, nota-se que ele também é utilizado para designar os sócios. Na revista do mês de maio de 2013, há um informativo sobre a interdição da prática de “Arvorismo” que se encerra com a seguinte frase: “Moniquenses, agradecemos a compreensão”; na edição do mês de julho de 2013, a chamada da propaganda sobre o Baile de Debutantes é “Seja uma debutante moniquense”.

dinheiro angariado a partir da realização de eventos bem sucedidos é o que possibilita ao CTG contratar um renomado instrutor de danças para ensaiar suas invernadas, elaborar bons espetáculos e adquirir belos trajes e cenários para serem apresentados nas competições. Obviamente, respondendo ao princípio operante da reciprocidade, os dançarinos não podem somente usufruir desta arrecadação de dinheiro para o bom funcionamento da invernada da qual participam sem oferecer nada em troca. Além de trabalhar pelo CTG nos eventos, cotidianamente os dançarinos e demais competidores devem cumprir o seu papel dedicando-se exaustivamente aos ensaios. E, conforme destaquei anteriormente, os títulos conquistados nas competições fazem com que o clube continue valorizando a existência do CTG e siga o apoiando. O sucesso desta relações de obrigações recíprocas e de auxílios que se dão entre as famílias integrantes do CTG garante o sucesso das invernadas nas competições. Ou seja, ele mantém os grupos de dança competitivos e potencialmente vitoriosos.

Durante umas das viagens nas quais acompanhei a invernada adulta em eventos e competições tradicionalistas, uma das dançarinas, quando se arrumava no alojamento, comentou sobre a saudade que estava sentindo de seu filho. Estávamos no Enart, em novembro de 2013, quando a invernada fez uma apresentação de encerramento naquele evento, no Rio Grande do Sul. Dali a duas semanas haveria a competição estadual paranaense, o Fepart (Festival Paranaense de Arte e Tradição), em que apresentariam o seu novo espetáculo e disputariam o título de campeões paranaenses de 2013, que os consagraria bicampeões⁴⁷. Esta dançarina disse, então, que não deixaria de levar o seu filho ao Fepart, como fez naquele final de semana, no Enart. Segundo ela, algumas pessoas pensam que as crianças podem perturbar a concentração e o desempenho dos seus pais, ao longo dos dias de competição. No entanto, disse que iria ignorar esta opinião e levá-lo ao evento, mesmo que isso pudesse desagradar alguém.

A experiência da participação “em família”, conjunta de pais e filhos, pode, no momento da competição (um acontecimento não rotineiro) para alguns tornar-se algo que traz também o risco de desconcentrar os pais competidores. No entanto, embora neste momento de concentração para a disputa por um título de campeão – no qual a meta é que a invernada volte para casa vitoriosa – a convivência entre

⁴⁷ Nos capítulos 2 e 3 irei discorrer sobre as competições tradicionalistas e sobre as viagens que realizei acompanhando a participação dos CTGs nos diferentes eventos.

pais e filhos possa não ter primazia e tanta relevância, a “família” nunca desaparece por completo de todos os momentos, sejam eles esporádicos ou cotidianos. As relações de parentesco permanecem relevantes e ocupando um lugar de destaque nas competições: é muito importante que os filhos também frequentem este tipo de evento e aprendam a competir. São também estes momentos, para além dos ensaios, que permitem que as crianças aprendam a se emocionar, a rivalizar, a superar seus limites individuais e coletivos em busca da vitória, como fazem os seus pais. Isto será discutido com mais detalhes no capítulo 3 deste trabalho.

Como busco demonstrar na próxima seção, a invernada adulta se constitui como o “carro-chefe” do CTG. Contudo, as outras invernadas são também essenciais para a continuidade da entidade. São os dançarinos das invernadas mirim e juvenil que um dia chegarão à categoria adulta, que, como veremos, é a mais importante e prestigiada nas competições. Além disso, nas competições todos os participantes de diferentes invernadas de diversos CTGs, embora sejam rivais e ocupem lados opostos nas disputas, de certa forma se unem e também se consideram uma *grande família* em contraposição àquelas pessoas que não participam do universo dos CTGs e que, por isso, estariam potencialmente sujeitas ao contato com valores e práticas negativas ou menos “saudáveis” (ou, ainda, a se envolver com “besteiras”) em outros espaços de convivência. A união da “família tradicionalista gaúcha” é constantemente anunciada nas falas de abertura e encerramento dos diversos eventos organizados pelos MTGs ou pela CBTG.

Na próxima seção deste capítulo procuro demonstrar que muitos dos participantes da invernada adulta ligam-se por laços de parentesco e que estes vínculos também os fazem entrar e permanecer no grupo. As relações de parentesco perpassam as demais relações estabelecidas entre os participantes, e ao mesmo tempo constituem o CTG, sustentando-o, fazendo com que ele se mantenha ativo e possibilitando a constante participação de suas invernadas e dos competidores individuais nas disputas organizadas pelo movimento. Neste sentido, a competitividade das invernadas do CTG, exigida pela atual conjuntura do tradicionalismo gaúcho como movimento, ancora-se em uma rede de cooperações e obrigações recíprocas constituída pelas diversas famílias que integram a entidade. Como procuro enfatizar ao longo deste trabalho, há alguns anos a competição vem se tornando um elemento fundamental no tradicionalismo gaúcho, destacando-se como o principal atrativo atual de muitos Centros de Tradições Gaúchas.

1.3 A invernada adulta

Cada invernada do CTG, assim como os participantes das modalidades individuais, ao longo do ano participa de rodeios artísticos regionais, competindo com outros CTGs da 1ª Região Tradicionalista (RT) do MTG-PR. Quem obtiver os melhores resultados nesses rodeios classifica-se para o encontro artístico estadual entre CTGs. Em 2012, a invernada adulta do QSM classificou-se para esta etapa estadual. As competições regionais não demandam muito preparo e preocupação dessa invernada devido ao número pequeno de CTGs que competem com ela na 1ª RT. Portanto, geralmente a classificação para a disputa estadual é facilmente conquistada pelo grupo adulto. No evento estadual de 2012, realizado no mês de dezembro em Pato Branco-PR⁴⁸, a invernada conquistou o troféu de primeiro lugar e uma vaga para disputar o encontro nacional de CTGs (Fenart, Festival Nacional de Arte e Tradição Gaúcha), no qual, de dois em dois anos, reúnem-se em um concurso os campeões de todos os festivais estaduais organizados pelos MTGs espalhados pelo país. Em 2013 esta competição ocorreu em Jataí-GO.

Todas as atividades das invernadas giram em torno deste mesmo calendário de competições, caso elas conquistem as classificações de uma etapa para a outra: inicialmente se dão as etapas regionais, depois as estaduais e, se conquistarem uma vaga, os grupos vão ao encontro nacional, realizado a cada dois anos, sempre no meio do ano. No começo do ano, geralmente no mês de fevereiro, os integrantes das invernadas iniciam um processo de preparação que envolve a construção de um espetáculo de danças. Neste sentido, é possível dizer que cada invernada inicia um ciclo em fevereiro e o encerra em dezembro, com a sua apresentação no festival estadual. Caso conquistem o título de campeão ou vice-campeão, ganham uma vaga para o encontro nacional, e, assim, este ciclo pode se estender por mais alguns meses e se cruzar com o próximo, que já irá se iniciar em fevereiro no ano seguinte.

Conforme será detalhado no capítulo 2, o espetáculo apresentado por uma invernada de danças em uma competição tradicionalista artística é dividido em três

⁴⁸A cidade de Pato Branco pertence à 7ª RT do MTG-PR, e situa-se a aproximadamente 450 km de Curitiba.

momentos: o primeiro é chamado “entrada”, o segundo é aquele no qual se apresentam as “danças tradicionais gaúchas”, e o terceiro chama-se “saída”. No segundo momento, cada invernada deve apresentar três danças que, vinte minutos antes da sua entrada no tablado, são sorteadas entre aquelas definidas como as “danças tradicionais gaúchas” pelo MTG-RS (Movimento Tradicionalista Gaúcho do Rio Grande do Sul). Portanto, os grupos devem ter todas estas danças muito bem ensaiadas. Já no primeiro e no último momento do espetáculo, entrada e saída do tablado, as músicas, danças e coreografias são definidas pelos próprios grupos. Escolhe-se um tema, uma história a ser contada através do cenário, dos trajes, das danças e músicas e passa-se a pesquisar sobre ele.

Em setembro de 2012, quando iniciei as minhas observações de campo no CTG QSM, a invernada adulta já estava classificada para o Fepart que aconteceria em dezembro daquele ano. Assim, desde fevereiro preparava-se o espetáculo que iriam apresentar no evento estadual. No entanto, como o grupo foi campeão paranaense, conquistando uma vaga para disputar o evento nacional, este ciclo se estendeu até julho de 2013. Por terem conquistado o segundo lugar na competição nacional, que ocorreu em Goiás, foram convidados para se apresentar (com o mesmo espetáculo que começaram a preparar em fevereiro de 2012) em um evento do qual participam somente CTGs do Rio Grande do Sul, chamado de Enart (Encontro de Artes e Tradição Gaúcha). Esse se realizou em Santa Cruz do Sul, nos dias 16 e 17 de novembro de 2013. Pude acompanhar a invernada adulta em todos esses eventos, e também estive presente em muitos dos seus ensaios. Também acompanhei alguns ensaios da invernada veterana, além da sua participação em uma competição organizada por um CTG da região metropolitana de Porto Alegre.

Como esclareço na introdução deste trabalho, boa parte de minhas reflexões foram possibilitadas pelo acompanhamento mais assíduo das práticas e relações da invernada adulta. Além da maior proximidade que eu possuía com integrantes deste grupo, logo percebi que, dentre todas as invernadas do CTG, os participantes da adulta são os que mais se concentram nas competições e na produção de espetáculos. Deste modo, além de ser o grupo que mais ensaia dentre todos, boa parte da estrutura e funcionamento do CTG gira em torno de mantê-lo ativo e também competitivo. É na invernada adulta que a patronagem mais investe o dinheiro da entidade. Não só no QSM, mas também em outros CTGs, a invernada adulta parece ser o “carro-chefe” das entidades, em termos da possibilidade de

conquistar títulos e se destacar nas competições, e, por conseguinte, destacar também o nome do CTG.

Nos concursos de “danças tradicionais gaúchas”, promovidos pelos MTGs ou pela CBTG (como é o caso do encontro nacional artístico de CTGs), a categoria adulta possui um lugar de destaque. Nos eventos em que nesta modalidade ocorrem competições de todas as categorias etárias, as apresentações dos grupos adultos são as mais aguardadas pelo público presente e são sempre as últimas, geralmente no período que vai do meio da tarde até a noite⁴⁹. No momento da premiação, o resultado dos vencedores da competição de “danças tradicionais gaúchas” na categoria adulta é o último a ser anunciado.

Na viagem em que acompanhei a participação da invernada veterana do CTG em um rodeio artístico promovido no Rio Grande do Sul, uma prenda, de aproximadamente 40 anos, comentou comigo que estava muito contente por participar de um evento “só de veteranos”, pois, nos eventos em que existem competições entre todas as categorias, as invernadas veteranas “sofrem”, assim como as mirins e juvenis, porque têm que dançar sempre pela manhã e “sem público”. Apresentar-se pela manhã, segundo ela, exige que as prendas acordem muito cedo para iniciar a preparação dos seus penteados e da sua maquiagem.

O fato de o Enart, considerado a principal competição artística tradicionalista⁵⁰, ser uma disputa realizada somente entre as invernadas adultas dos CTGs do Rio Grande do Sul revela que, em termos competitivos, a categoria adulta parece possuir uma importância maior frente a outras no universo dos CTGs. Existem eventos destinados às outras categorias, mas a sua divulgação e o seu público são menos expressivos. Certa vez presenciei o instrutor de danças do QSM falando aos dançarinos da invernada adulta sobre como é comum que em alguns dos CTGs do Rio Grande do Sul as invernadas veteranas desejem ensaiar “como o adulto”. Ao escutar tal afirmação entendi que não somente no QSM, mas em outros vários CTGs, a invernada adulta é aquela que mais deveria ensaiar ou a que de fato

⁴⁹ As modalidades de uma competição tradicionalista artística, disputadas pelas categorias divididas por idades, são as seguintes: Danças Tradicionais Gaúchas, Danças Gaúchas de Salão (dançada somente por um par), Chula, Causo Gauchesco, Declamação, Violão, Trova Martelo, Trova Mi Maior de Gavetão, Gaita de Botão, Gaita Piano, e Intérprete Solista Vocal.

⁵⁰ Este evento é organizado pelo MTG-RS e acontece anualmente em Santa Cruz do Sul, no Rio Grande do Sul. No capítulo 3 irei discorrer sobre a participação da invernada adulta do QSM em uma edição deste evento, em novembro de 2013.

mais ensaia. Para ela se destinam a maioria dos investimentos e incentivos por parte da administração das entidades. A partir da minha convivência com as invernadas do QSM, e também pelo observado nos diversos eventos, pude notar que na maioria dos CTGs – tanto do Paraná, como do Rio Grande do Sul e de outros estados – os grupos adultos se dedicam intensamente à produção dos espetáculos de danças⁵¹.

Assim, o foco no grupo adulto, no seu ciclo de preparação e na sua participação em diferentes competições, somado ao diálogo com o material etnográfico resultante das interações com a invernada veterana, possibilitou-me refletir não somente sobre um grupo de danças de um CTG, mas também levou-me a pensar sobre as relações estabelecidas pelo QSM com outros CTGs a partir dos eventos tradicionalistas. Portanto, observar a elaboração de um espetáculo competitivo por uma determinada invernada tornou possível compreender diferentes processos relacionados às estratégias tomadas pelos grupos para aumentar seu potencial competitivo. Estas ações são permeadas por relações políticas entre pessoas e instituições, assim como por diversos processos criativos acionados na elaboração de espetáculos tradicionais-inovadores. Conforme veremos, a competitividade é um mecanismo muito importante no universo tradicionalista gaúcho atual e que exige a diferenciação entre os grupos de danças. O que é, o que deve (ou não) ser considerado enquanto “tradição” / “tradicional”, ao longo da composição dos espetáculos competitivos dos grupos de danças dos CTGs, é algo resultante de um incessante debate e que se revela como um *efeito* de inúmeras relações – mais ou menos agonísticas – entre pessoas, instituições e coisas. Neste processo, que será detalhado no capítulo 2, ocorre uma ampliação e uma dinamização dos modos de inventar e olhar para o passado e, conseqüentemente, das categorias “tradição”, “tradicional” e “gaúcho”.

Ao longo do ano de 2012, a patronagem do CTG QSM investiu bastante dinheiro na preparação do espetáculo da invernada adulta. Procurando auxiliar o grupo no que for preciso, a patronagem também cobra a participação dos membros da invernada no trabalho exigido pelos eventos, como os “Domingos Campeiros” e demais eventos realizados para manter financeiramente o CTG e suas invernadas.

⁵¹ De modo bem mais simples e menos elaborado, as invernadas veterana e juvenil do CTG QSM também elaboram espetáculos com temas específicos, produzindo trajes, cenários e músicas para disputar as diferentes competições artísticas tradicionalistas.

Este trabalho geralmente está ligado à organização do evento, a tarefas como arrumar e decorar o salão, recolher e abrir mesas, passar álcool em pratos e talheres, enrolar talheres em guardanapos, etc. As listas que organizam as escalas de quem deve trabalhar nos eventos procuram abarcar pessoas que participam ou não das invernadas, almejando uma igualdade de dedicação dos participantes nestas atividades.

Percebe-se, neste sentido, que se cobra dos participantes das invernadas (principalmente da adulta) uma retribuição com relação ao apoio que recebem do CTG, que, como explicado anteriormente, é fruto de uma rede de cooperação entre as famílias que trabalham nos eventos que possibilitam a arrecadação de dinheiro. Além disso, há o empenho pessoal da patroa que se esforça no planejamento não somente das atividades que acontecem dentro do CTG, mas também das viagens dos grupos de danças e individuais para as competições. Embora as diferentes exigências da patronagem, principalmente da patroa, com relação às atividades e tarefas que cada participante do CTG deve realizar gerem críticas por parte de alguns membros, ao mesmo tempo o seu “pulso firme” é tomado por muitos como extremamente positivo para o bom funcionamento da entidade, e para que algumas pessoas não somente “colham os frutos” e benefícios do trabalho em conjunto, mas também participem trabalhando e auxiliando na sua elaboração.

Os ensaios desta invernada acontecem nas sextas-feiras, das 22 horas às 2 horas da manhã, e nos sábados e domingos das 18h às 23h, aproximadamente. Uma vez que alguns dançarinos, além de trabalhar durante o dia, cursam faculdade no período noturno, os ensaios nos dias de semana se iniciam após as 22h. Esta rotina de ensaios se intensifica principalmente nos últimos dois meses que antecedem uma competição. Na semana que precede uma competição o grupo ensaia em todas as noites, das 22h até a hora que for preciso. Esta rotina é encarada pela maioria dos dançarinos como cansativa, desgastante e sacrificante. Os integrantes da invernada frequentemente falam sobre o cansaço resultante do ensaio na noite anterior, que por vezes pode ir até às 3 horas da manhã. Durante a reta final dos ensaios para uma determinada competição ou apresentação, também é comum que algumas pessoas levem colchonetes e cobertas para dormir no CTG – na sala da secretaria –, tendo em vista que no dia seguinte ensaiarão novamente.

Quando iniciei a etnografia no CTG, a invernada adulta era composta por 32 dançarinos, 16 peões e 16 prendas. No decorrer dos meses seguintes algumas

peças foram saindo e outras ingressando no grupo. Abaixo, trago uma imagem que pretende auxiliar o leitor na visualização do conjunto da invernada e das relações que a compõem – referentes aos laços de parentesco existentes, aos vínculos na esfera profissional, origens dos dançarinos e participações anteriores em outros CTGs, grupos folclóricos ou de grupos de danças “étnicos”.

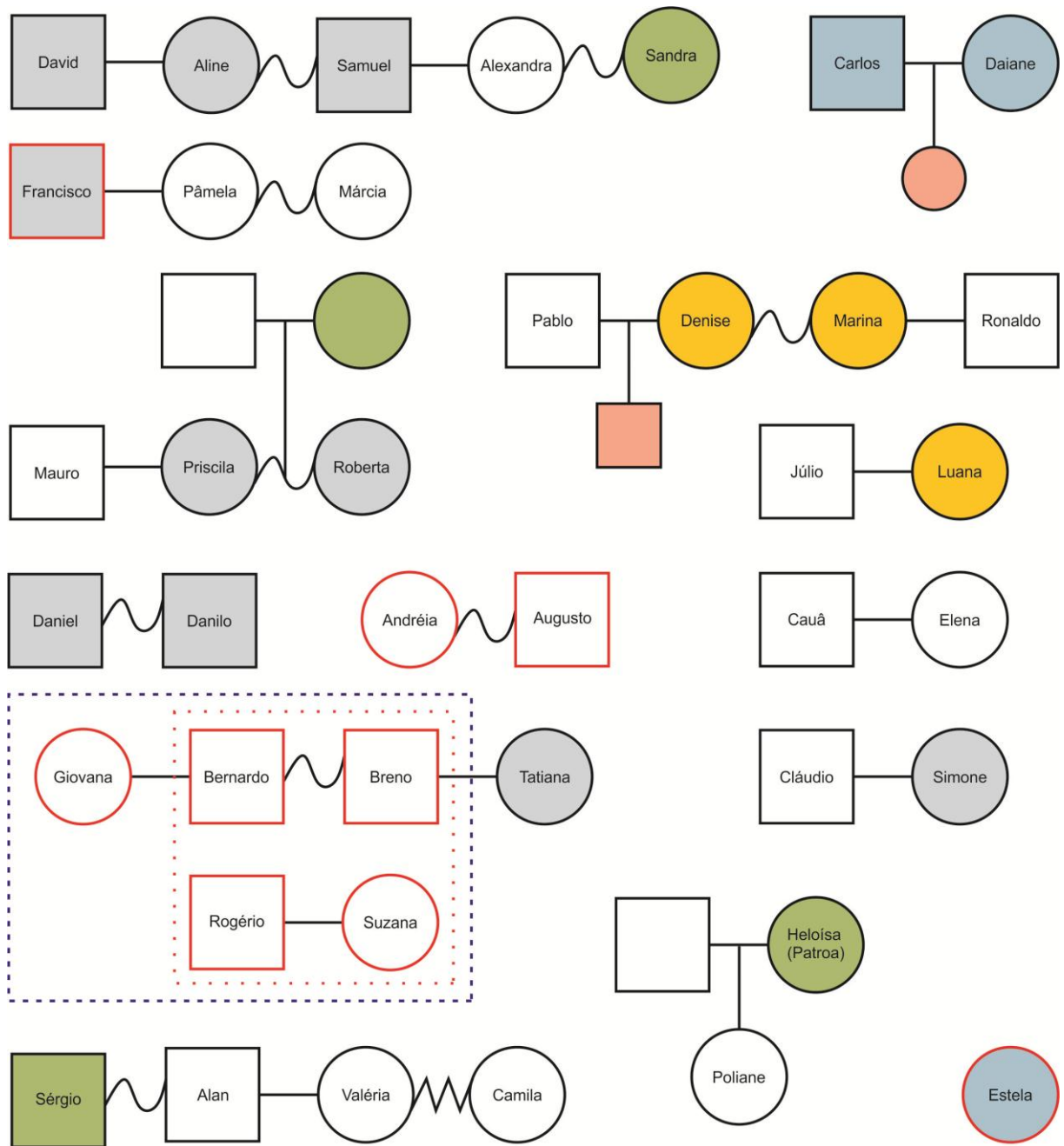


FIGURA 12 – Esboço sobre as relações entre os participantes da invernada adulta

Os conjuntos mostrados na figura acima apenas auxiliam-nos a refletir analiticamente sobre as relações vivenciadas pelo grupo e sobre as conexões estabelecidas entre os seus integrantes. Portanto, alguns desses conjuntos podem não existir ou não fazer sentido em determinadas circunstâncias. Trago esta espécie de “esquema” com o objetivo de destacar o fato de que a maioria das pessoas que participam da internada adulta do CTG QSM está ligada a outros participantes de algum modo. Neste sentido, boa parte dos dançarinos(as) não se encontra desprovida de alguma relação (atual ou anterior) que os faz permanecer (ou os fez adentrar) na internada ou no CTG. Estas relações podem ser sustentadas por laços de parentesco, por exemplo. Como se nota a partir da figura apresentada, os participantes têm irmãos, esposos(as), noivos(as), namorados(as), mães ou pais participando também da internada ou do CTG⁵². Também, como se observa, muitos participantes, antes de ingressarem no QSM já haviam participado de outro CTG, seja em Curitiba, no CTG Vinte de Setembro, ou em entidades de outras cidades.

Cinco participantes vieram de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Lá, já mantinham relações de parentesco, de trabalho e de amizade e dançavam em algum CTG. Dois rapazes e uma moça (Bernardo [25]), Rogério [26] e Suzana [26])⁵³ mudaram-se para Curitiba para trabalhar em uma empresa de telefonia. Junto com Giovana (25), esposa de Bernardo, e seu irmão Breno (30), todos passaram a participar do QSM. Breno casou-se com uma dançarina que já participava da internada, Tatiana (25), que é curitibana e que, quando criança, foi integrante do CTG Vinte de Setembro. Segundo ela, entrou no tradicionalismo gaúcho por influência de seus avós. Posteriormente, Breno também passou a trabalhar na mesma empresa que Bernardo e Rogério. Estes participantes, então, além de companheiros de internada são também colegas de trabalho⁵⁴.

Muitos dançarinos(as) já foram integrantes de CTGs ou seus pais já participaram de alguma forma do movimento tradicionalista. As irmãs Pamela (20) e

⁵² Vale destacar que os casais não formam necessariamente os pares de dançarinos da internada.

⁵³ Esclareço que irei apresentar os participantes da internada seguidos de suas idades (aquelas as quais tomei conhecimento), em parênteses.

⁵⁴ É válido de destaque que muitos dos integrantes possuem ensino superior completo – ou estão cursando – e trabalham em atividades diversas, que lhes dão rendimentos não tão altos, mas que os possibilitam manter um padrão aquisitivo razoável. Alguns são funcionários de empresas, outros possuem seus próprios empreendimentos comerciais, ou trabalham em estabelecimentos comerciais de familiares.

Marcia (22), por exemplo, nasceram em Curitiba e dançam nas invernadas do QSM desde pequenas. O avô delas foi um dos fundadores do primeiro CTG do Paraná, fundado em 1958, na cidade de Ponta Grossa. A mãe delas participava deste CTG quando criança e fez questão de colocá-las no CTG quando eram pequenas. Ela e o pai das duas garotas, hoje divorciados, frequentavam o CTG trabalhando nos eventos, mas nunca dançando. A mãe costuma dizer que as suas filhas “realizam o seu sonho” por dançarem em um CTG.

Priscila (20) e Roberta (26), também irmãs, dançam no QSM há alguns anos, mas participavam desde pequenas das invernadas do CTG Vinte de Setembro. Conforme destacado na figura 12, a mãe delas foi dançarina da invernada veterana até a metade de 2013, mas afastou-se por ter ido trabalhar em outra cidade; o pai também dançou, anos atrás, em outro CTG de Curitiba.

Outros dois irmãos, Daniel (28) e Danilo (31), dançam no grupo desde 2010. Relataram-me que o seu irmão mais velho sempre gostou muito de dançar e ia a “bailes gaúchos” em casas noturnas na região metropolitana de Curitiba. Ele passou a frequentar o QSM na década de 1990, mas depois de alguns anos desentendeu-se com a patronagem. Isto fez com que ele fosse para o CTG Vinte de Setembro, levando consigo os dois irmãos mais novos. Esses dançaram nas invernadas do “Vinte” até 2010, quando então decidiram retornar ao QSM. Segundo eles, o retorno justificou-se pelos gastos elevados que tinham no “Vinte”, principalmente com os trajes de danças e com o custeio de viagens.

Aline (30) e Samuel (32) são também irmãos que participam da invernada adulta. Quando mais novos dançavam no “Vinte”. Ela é casada com David, que também dançava naquele outro CTG e hoje participa da invernada do QSM junto com a esposa. Samuel é casado com Alexandra (29), também dançarina do grupo. Ela nasceu no interior do Paraná, e sua irmã (Sandra) dança na invernada veterana.

Alan (31) e Valéria formam outro casal que dançam juntos na invernada. Ele participa do CTG desde pequeno e é neto de seu Alberto, um dos fundadores da entidade. Além de dançar no grupo, Alan também compete na modalidade individual da Chula, na categoria adulta. Seu irmão Sérgio, como destaque na figura 12, é dançarino da invernada veterana. Valéria é filha do atual presidente do MTG-PR e também prima de outra dançarina da invernada, Camila, cujo pai, Renato, foi o vice-patrão do CTG entre 2012 e 2013.

Daiane (34) dançava em um CTG na cidade de Guarapuava. Conta que ingressou no movimento tradicionalista por influência de seu pai, já falecido, que era cantor e diretor artístico de um CTG naquela cidade. Seu marido também frequenta o CTG e no início de 2014 começou a participar dos ensaios da internada veterana. Até metade de 2013, este casal morava em Santa Catarina e nos finais de semana viajava a Curitiba para participar dos ensaios. Como destaque na figura 12, eles têm uma filha adolescente que dança na internada juvenil e participa, assim como a mãe, de competições na modalidade individual de declamação de poesias.

Marina (26) e Denise (34) também são irmãs que dançam há alguns anos nas internadas do QSM. O avô delas foi um dos fundadores do MTG de Santa Catarina. Em 1995, após ficar viúva, a mãe delas mudou-se com os quatro filhos do interior de Santa Catarina para Curitiba. Conheceu o CTG QSM através de um costureiro que confeccionou o vestido que Denise usou em sua festa de quinze anos. Esse senhor, que também prestava serviços de costura para o CTG, sugeriu que ela as levasse até lá para que conhecessem o local e os grupos de danças. Em entrevista, relatou-me que as duas filhas, assim como outra mais nova e outro mais velho, sempre dançaram em grupos de “outras culturas”, como “italiana”, “alemã”, etc. A oportunidade de colocá-los no CTG lhe pareceu uma ótima ideia, pois assim todos ficariam “num grupo só”: “aí eu disse para eles, agora todo mundo vai para uma coisa só!”, explicou-me.

Atualmente, somente Marina e Denise seguem dançando no CTG – a filha mais nova, que chegou a ser escolhida em um concurso como a 1ª Prenda Mirim da CBTG, parou há alguns anos de dançar quando começou a namorar um rapaz “de fora” do CTG, e o filho mais velho dançou somente durante alguns anos. Denise é casada com Pablo, também dançarino da internada. Os dois se conheceram no CTG quando eram adolescentes. Ambos são instrutores da internada mirim do QSM, da qual participa o filho do casal, de seis anos. Pararam de dançar quando Denise engravidou e retornaram somente quando o filho estava com quatro anos.

Marina é a única prenda da internada que nunca parou de dançar. Mesmo quando morou por dois anos em outra cidade para cursar seu mestrado, ela e seu esposo, Ronaldo, passaram a dançar em um CTG daquela cidade. Os pais de Ronaldo nasceram no Rio Grande do Sul, posteriormente foram para o Paraná. Nascido no interior do estado, ele começou a dançar ainda criança em um CTG de sua cidade natal. Quando se mudou para Curitiba, para trabalhar, estava há seis

anos sem dançar. Quando encontrou uma moça que havia dançado com ele no interior do estado, e que na época estava participando do QSM, ela o convidou para ir até lá. Ele entrou no CTG e nunca mais parou de dançar. Ao me relatar a sua trajetória, Ronaldo afirmou que dançar em um CTG é a sua “vida”.

Outro casal de noivos que estava afastado da invernada desde o início de 2012 retornou em agosto de 2013. Eles são Júlio e Luana (34). Ele dança desde pequeno em CTGs, pois seu pai foi patrão de uma entidade que hoje não existe mais, em Curitiba. Ela, dos quatro aos 20 anos de idade, dançou em um grupo de danças folclóricas ucranianas de Curitiba. Segundo ela, quando noivou com Júlio passou a dançar no CTG. Seus avós vieram da Ucrânia e seus pais se conheceram no grupo de danças. Diferentemente do CTG, as danças no grupo ucraniano baseavam-se no *ballet* clássico, contou-me Luana. Outra diferença entre os dois grupos, destacada por ela, é o fato do grupo ucraniano não participar de competições como as invernadas do CTG, mas somente de apresentações e festivais folclóricos. É interessante notar que três participantes da invernada (além de Luana, as irmãs Marina e Denise) participaram de grupos folclóricos ou grupos de dança “étnicos” ou de “outras culturas”. No capítulo 3 falarei sobre como os CTGs também estão inseridos em um circuito das “etnias” e de “grupos folclóricos”.

Cauã e Elena formam outro casal da invernada. Embora somente ele seja dançarino, Elena sempre acompanha o grupo nos ensaios e competições, possui uniformes da invernada e, inclusive, participa de quase todas as atividades do grupo e é muito amiga das prendas. Claudio e Simone, casados, dançam juntos na invernada e têm um filho pequeno. Há alguns anos Simone dançava no CTG Vinte de Setembro. Por fim, Petra (17) é a dançarina mais nova da invernada, filha da patroa do CTG (e dançarina da invernada veterana) e do senhor que administra do bar do local. Desde pequena ela acompanha os pais em suas atividades no CTG. Sua mãe contou-me, orgulhosa, que a levava ainda bebê para alguns bailes tradicionalistas.

Além dos cinco participantes que vieram do município de Pelotas, Francisco também nasceu no Rio Grande do Sul, veio com seus pais para Curitiba e dançava no CTG Vinte de Setembro. Ele namora a dançarina e companheira de invernada Pamela. Andréia (23) e Augusto (18) são outros dois dançarinos nascidos no Rio Grande do Sul mas que vieram ainda pequenos para Curitiba com seus pais. A mãe deles participava de um CTG na cidade onde moravam, e os incentivou a ingressar

no CTG QSM quando eram adolescentes. Por fim, Estela, que morava no interior do Rio Grande do Sul e se mudou recentemente para Curitiba, ingressou na invernada em setembro de 2013. Além de dançarina, no concurso interno de prendas, em 2013, ela ganhou o título de Primeira Prenda Adulta do CTG QSM.

É válido de destaque, portanto, que dentre os 36 dançarinos nove são nascidos no Rio Grande do Sul. Como diversos autores já assinalaram, ao refletirem acerca de Centros de Tradições Gaúchas (Costa, 1997; Vianna, 1999; Osório, 2005), a presença de indivíduos que não são sul-rio-grandenses é marcante em muitas entidades, principalmente nas localizadas fora do Rio Grande do Sul. Assim, não há um exclusivismo definindo que os integrantes de um CTG devem ser nascidos no Rio Grande do Sul. Embora o “ser gaúcho” (originalmente sul-rio-grandense) se configure como um elemento importante – algo que pode levar muitas pessoas a procurarem, ingressarem e permanecerem na entidade – os dados etnográficos mostraram que muitas pessoas vinculam-se ao QSM e nele permanecem não somente por terem esta origem de nascimento ou por serem descendentes de sul-rio-grandenses. É possível ser curitibano(a) ou nascido(a) em algum município do interior do Paraná e entrar/permanecer no CTG. No entanto, é importante destacar que a inserção no grupo dificilmente se dá de forma aleatória. Como vimos, também se entra no CTG por meio de um convite feito por alguém, ou o CTG pode ser escolhido por caracterizar outra opção de “grupo de dança folclórica” ou uma alternativa de lazer “saudável” para “jovens”. Da mesma maneira, a permanência na entidade segue sustentada por laços estabelecidos (ou não) entre os participantes.

Se voltarmos a observar a figura 12, é possível perceber que Estela é a única dançarina que não aparece ligada a outro participante por meio de um vínculo de parentesco, de trabalho ou de cidade de origem. Estela parou de dançar na invernada adulta no início de 2014, embora tenha permanecido como “1ª Prenda” adulta da entidade, participando de alguns eventos como o “Domingo Campeiro”. Como destaque na figura, Estela é nascida no Rio Grande do Sul e carrega uma bagagem de participação em um CTG (e na sua invernada de danças) de sua cidade natal. Lá, Estela foi a “primeira prenda” da entidade, e também da Região Tradicionalista (RT) da qual ela fazia parte. No entanto, todo este capital acumulado por ela, de participação e títulos conquistados em concursos e experiências no

universo tradicionalista, parece não ter sido suficiente para que Estela se mantivesse no grupo.

Ao longo da etnografia foi possível notar outros movimentos que revelam a importância que possuem determinados vínculos na continuidade de um integrante na invernada. Camila, filha do vice-patrão do CTG, por exemplo, dançou desde os seis anos de idade nas invernadas do QSM, mas em março de 2012 decidiu parar de dançar com a justificativa de que não estava “concentrada” o suficiente para acompanhar o grupo nas competições. No entanto, neste período ela namorava um rapaz que também era do universo dos CTGs, mas que participava dos rodeios campeiros, competindo por um CTG da região metropolitana de Curitiba, e que não frequentava o QSM. Camila passou a participar de alguns rodeios campeiros como competidora pelo QSM, abandonando as atividades artísticas e se afastando relativamente do grupo. Em 2014, quando deixou de namorar aquele rapaz, voltou a dançar na invernada.

O “parar de dançar” pode ser também justificado pela falta de tempo para fazer outras atividades, como estudar, cuidar de um filho, ou conseguir descansar nos finais de semana. Priscila e Mauro dançaram até o final do ano de 2012, mas pararam porque Patrícia engravidou, só retornando ao grupo em agosto de 2013. Outro casal, que tem um filho pequeno, também parou de dançar em dezembro de 2012, mas, no entanto, não retornou. Contudo, como venho demonstrando, a etnografia revelou que a continuidade de um dançarino no grupo também está relacionada a continuidade de determinados vínculos. Casais que se separam, por exemplo, deixam o grupo ou somente um dos cônjuges permanece dançando na invernada.

Durante a primeira viagem em que acompanhei a invernada participando de uma competição, conversava com uma das prendas e perguntei a ela sobre as diferenças entre o CTG QSM e o “Vinte”. Segundo ela, o QSM é um grupo muito “fechado” para pessoas de fora, não só por estar dentro de um clube particular – o que, como destaquei na seção 1.1, faz com que as pessoas não possam chegar a qualquer momento ao CTG, mas somente tendo uma autorização ou durante os eventos abertos ao público –, mas também porque pessoas de fora não conseguem “simplesmente chegar e começar a dançar” nas invernadas, principalmente na adulta. Em momentos diferentes presenciei a tentativa de dois casais ingressarem no grupo adulto. Eles participaram de alguns ensaios, sempre buscando aprender

movimentos e passos de dança que para os outros já eram fáceis de executar. Nos dois casos, os homens mantinham-se perto dos peões, observando e repetindo os sapateados, e as mulheres faziam o mesmo ao lado das prendas, procurando aprender e decorar passos e movimentos feitos com os braços, e com as mãos segurando as saias. No entanto, passaram-se algumas semanas e estes casais deixaram de frequentar os ensaios.

Muitos dos atuais integrantes da invernada adulta já possuíam alguma experiência com a chamada “dança gaúcha” ou com outras “danças folclóricas”, como no caso de Denise e Marina, ou Luana, que dançou por muitos anos no grupo folclórico ucraniano. No entanto, a partir do que procurei demonstrar nas páginas anteriores, é possível afirmar que, para além da falta de experiência com a dança, estes novos dançarinos não tenham conseguido entrar no grupo por não estarem relacionados com os dançarinos antigos através de outros modos, como por meio de laços de parentesco ou de laços criados por uma origem comum, ou vinculados por meio de uma amizade iniciada em um outro CTG. Neste sentido, a perícia na dança é apenas um dos quesitos de entrada de novos integrantes no grupo. Como destaquei na seção anterior deste capítulo, para fazer parte do CTG (e, logo, da invernada adulta) é necessário possuir um perfil específico, relacionado a determinadas práticas, condutas, valores e condições socioeconômicas. Da mesma forma, determinadas relações estabelecidas entre os integrantes são fundamentais tanto para a entrada como para a permanência na entidade e nos grupos.

Cabe ressaltar, conforme expliquei na introdução deste trabalho, que a minha própria inserção em campo foi possibilitada por relações de amizade estabelecidas anteriormente ao início da pesquisa com a família de duas dançarinas da invernada adulta do CTG. Este vínculo facilitou a aproximação com outros dançarinos(as) e, de certa forma, garantiu a boa relação com a maior parte dos frequentadores, assim como o acompanhamento do cotidiano do CTG e a participação nas viagens das invernadas⁵⁵.

Os peões e prendas da invernada adulta não se encontram somente no CTG, mas também se reúnem em suas casas, em restaurantes, em bares ou viajam juntos

⁵⁵ Seguindo este mesmo raciocínio, eu poderia dizer que, além do vínculo estabelecido com aquela família, eu tinha outros atributos valorizados neste ambiente: sou nascida no Rio Grande do Sul, sou branca, possuo um perfil social relativamente semelhante à maioria dos integrantes e, além de tudo isso, estava lá para “estudar o tradicionalismo gaúcho”, manifestando muito interesse por tudo que acontecia no CTG. Não foram poucos os convites para que passasse a dançar no grupo, assim como os questionamentos sobre os motivos da minha não participação nele.

a passeio. Alguns desses encontros são programados exclusivamente para os homens ou somente para as mulheres. Os peões encontram-se para jogar futebol semanalmente no clube ou fora dele. Alguns participam de uma espécie de “confraria masculina” que reúne não só peões do QSM, mas também do Vinte de Setembro e de outros CTGs. As prendas costumam se reunir em eventos como chás-de-bebê, chás-de-panela e encontros na casa de alguma delas.

Em um sábado, após o ensaio, participei de um encontro das prendas da invernada. Após as 22h, todas seguiram juntas para a casa de duas irmãs integrantes do grupo. Enquanto isso, todos os peões foram para a casa de um deles. No caminho cada uma comprou bebidas e chegando lá fizeram uma janta. Após comermos, permanecemos por algumas horas conversando. Em um primeiro momento os assuntos das conversas giraram em torno dos ensaios, da invernada e do CTG. As prendas falavam sobre as suas experiências e dificuldades em aprimorar as suas técnicas de dança e de interpretação, e sobre o que, na opinião de cada uma delas, poderia ser feito para melhorar o seu rendimento no grupo de danças. Em um segundo momento, elas passaram a conversar sobre relacionamentos entre homens e mulheres, e sobre suas primeiras experiências e relações com rapazes: em roda, cada uma deveria contar alguma história vivida.

Tive a sensação de estar em uma reunião de meninas adolescentes. Embora em alguns momentos tenha me sentido um pouco deslocada naquela situação, essa noite de conversas e confissões foi interessante por me fazer entender que a maioria delas passou sua infância e adolescência em CTGs. E foi nesses espaços, no QSM, no Vinte de Setembro ou em outros CTGs, que muitas se apaixonaram e se relacionaram com homens pela primeira vez. Algumas permanecem namorando ou casadas com os mesmos namorados da adolescência. Antes de irmos dormir, Marina, Pamela e Márcia mostraram-me cartas que trocavam quando eram adolescentes, presentes que davam umas para as outras e muitas fotos. Assim, do mesmo modo, compreendi que algumas prendas tornaram-se amigas nos grupos de danças e mantêm estes laços de amizade até hoje, quando adultas.

Após os ensaios, geralmente nas sextas-feiras ou sábados, todos vão para a casa de algum integrante da invernada para fazerem churrascos, tomarem cervejas, ou vão para algum bar ou “balada”. Também se encontram em dias em que não ensaiam, visitando uns aos outros, ou indo passear em algum local da cidade. Em setembro de 2013, por exemplo, motivados pela preparação de um novo espetáculo

com o tema “Revolução Farroupilha” – do qual falarei no próximo capítulo – todos os integrantes da internada foram ao cinema, em um shopping de Curitiba, pilchados, para assistir ao filme recém-lançado “O Tempo e o Vento”, baseado na obra de mesmo nome do escritor rio-grandense Érico Veríssimo e que retrata, a partir da história de duas famílias, alguns momentos de tal conflito.

Muitos peões e prendas da internada costumam afirmar que não possuem amigos que não são do CTG. Alan, dançarino, explicou-me que algumas pessoas o questionam sobre o porquê de ele não fazer “mais nada” na maior parte dos seus finais de semana além de ir para o CTG, e lhe perguntam se ele não acha isso cansativo. Alan costuma responder que não se importa em não fazer “mais nada”, pois “faz tudo lá”. Outros amigos sempre o convidam para sair, mas quase sempre ele recusa o convite, pois após os ensaios segue junto com seus amigos da internada. Assim, diz que não há tempo para cultivar amizades em outros espaços. “É que nem ir para uma Igreja em todo o final de semana”, afirma ele. Assim como para Alan, o CTG fornece aos demais integrantes da internada diversas possibilidades, como a de estabelecer relações de amizades, namoros, casamentos e, cotidianamente, momentos de diversão e de lazer com pessoas semelhantes. Além disso, como veremos no capítulo 3, a participação no CTG também possibilita a superação de desafios, a manifestação de emoções, sentimentos e fés.

Obviamente, o grupo adulto não é um todo homogêneo e não se caracteriza como um conjunto de pessoas no qual não existem conflitos, interesses diferenciados, discordâncias e afinidades maiores entre uns e menores entre outros. Na maioria dos momentos de convivência entre as pessoas do grupo em que estive presente, seja nos ensaios, nos eventos e competições ou nos churrascos, notei uma separação – não tão rígida – entre homens e mulheres nas conversas. Isto fez com que, em muitos dos momentos que estive com eles, eu também interagisse a maior parte do tempo exclusivamente com as prendas. Entre elas se formam grupos de afinidade, entre as irmãs, entre as cunhadas e também em torno das idades e da proximidade dos locais de moradia. Esses grupos, que envolvem não somente as prendas, mas os seus namorados, noivos ou maridos, estabelecem outros momentos de lazer, como encontros, jantares e viagens.

Apesar da existência destes grupos, as prendas permanecem todas juntas durante muitos momentos. No geral, todas elas são extremamente vaidosas, preocupadas com as suas aparências, vestimentas e corpos. Todas estão sempre

maquiadas e é comum que algumas frequentemente reclamem que estão acima do peso que gostariam de estar⁵⁶. Ao longo da etnografia percebi que há certa vigilância em relação aos seus próprios corpos e aos alheios e que os assuntos que envolvem estas questões aparecem constantemente em suas conversas. Creio que certamente existam grupos de afinidades e circulação de comentários e julgamentos entre os homens, no entanto, como minha convivência com as mulheres foi maior, não consegui percebê-los.

Algumas tensões surgem entre os integrantes da invernada em virtude do revezamento entre os dançarinos nas apresentações. Cada competição possui um regulamento que define o número máximo de pares que podem dançar em cada categoria e, no caso da adulta, esse número normalmente não ultrapassa 12 pares. Conforme expliquei anteriormente, a invernada geralmente é composta por mais do que 12 pares e é preciso definir, de alguma forma, quem subirá no tablado para dançar, ou como será feito um revezamento de dançarinos entre as danças. Quando a apresentação não é para fins de competição, habitualmente o instrutor do grupo realiza um sorteio. No entanto, se a apresentação está sendo preparada para alguma competição, ele irá decidir quem entra e quem fica de fora, e se haverá algum revezamento. Na maioria das vezes, surgem comentários sobre esta decisão ter sido “justa” ou não, sobre quem “merecia” ou não estar dançando, sobre quem costuma faltar aos ensaios e mesmo assim é escolhido (assim como o contrário: quem está sempre presente nos ensaios e não é escolhido) e também sobre quem “dança bem” e quem “dança mal”.

A divisão de tarefas, por exemplo, é algo que também pode gerar tensões nas relações entre os membros da invernada, principalmente quando elas se referem à produção de um espetáculo. Há uma rede de obrigações recíprocas operando também entre os próprios dançarinos da invernada. Como ficará mais claro nas páginas do capítulo seguinte, são diferentes coisas a se fazer para que um espetáculo ganhe forma e, neste processo, algumas pessoas ficam encarregadas por executar determinadas tarefas. Esta concentração de coisas a fazer gera algumas tensões. Quem está trabalhando mais, “nos bastidores” (na produção ou compra dos trajes, acessórios e cenários, na elaboração dos textos, músicas e

⁵⁶ Ser “gorda” é algo indesejado por elas e considerado negativo pelo instrutor de danças do grupo. Como explorarei mais adiante, há não só um ideal de corporalidade como também um ideal de conduta para a prenda no universo dos CTGs.

coreografias) exige que o restante do grupo valorize esta dedicação. Ao mesmo tempo, os outros integrantes do grupo que não estão trabalhando diretamente naquilo mas estão ensaiando entendem que também participam, assim, da construção do espetáculo. Estas tensões são mais frequentes quando o prazo para terminar a produção do espetáculo está mais curto, quando as coreografias ainda não estão prontas ou quando alguns detalhes ainda precisam ser definidos. As dificuldades aumentam em torno de decidir exatamente como o espetáculo será e se ele dará certo ou não.

Em novembro de 2013 presenciei um momento exemplar destas tensões, em uma reunião da qual participaram todos os integrantes do grupo, ocorrida após um ensaio da invernada. Realizavam-se os últimos ajustes para o espetáculo “A Fábula Farroupilha”, que seria apresentado no Fepart, competição estadual de danças, em dezembro (dali a três semanas). Bernardo, dançarino, mas também contratado pelo CTG para ser instrutor do grupo na ausência do instrutor Aurélio, desabafou dizendo ao grupo que estava cansado e estressado, e que era difícil para ele definir tantas coisas relativas às danças e coreografias, sendo, ao mesmo tempo, pressionado pela patronagem, precisando prestar contas sobre como estava indo o andamento dos preparativos do espetáculo. No final de sua fala, enfatizou que estava muito esgotado e que a qualquer momento ele poderia “ter um treco” ou sofrer um acidente na estrada, na volta para a sua casa após algum dia de ensaio.

Quando Bernardo terminou de falar, Aline – que também estava envolvida na preparação das coreografias e cenários – falou, chorando, que também estava esgotada com o tanto de trabalho que estava tendo. Disse que as outras pessoas, que não estavam envolvidas nesta parte da elaboração, não imaginavam o quanto Bernardo, sua esposa Giovana, ela, seu esposo David, seu irmão Samuel e sua cunhada Alexandra estavam trabalhando, dia após dia, nestas tarefas: “você não sabem o que é o seu *WhatsApp* apitar o dia inteiro, nós não paramos de conversar sobre isso durante todos os dias”. Ela estava se referindo a um aplicativo de bate-papo no celular, no qual estas seis pessoas criaram um grupo específico para trocar mensagens sobre suas tarefas na elaboração do espetáculo. Além de citar a troca de mensagens, Aline falou que o grupo não imaginava o quanto seu esposo estava se esforçando para resolver diferentes questões sobre o espetáculo. No dia anterior, segundo ela, ele inclusive havia saído do seu trabalho, no meio do seu expediente, para ir até o CTG resolver alguma questão.

Após a fala de Aline, Francisco, que também estava envolvido na elaboração do espetáculo, falou a todos que o esforço daquelas seis pessoas deveria ser reconhecido pelo restante do grupo, e que os demais integrantes não deveriam se apegar a “pequenos problemas”, reconhecendo que tudo seria resolvido a tempo. Ele estava se referindo à insatisfação de algumas pessoas com a indefinição de alguns pontos da coreografia. Outro dançarino, Danilo, pediu a palavra e disse que quem estava sobrecarregado com as tarefas do preparo do espetáculo também deveria entender que os “probleminhas” de outros integrantes do grupo – como o questionamento sobre qual seria o seu lugar no tablado em algum momento de alguma dança, por exemplo – eram, da mesma forma, relevantes e preocupantes. Dali em diante, a discussão permaneceu em torno de quais eram os problemas relevantes ou não e que deveriam ou não ser enunciados pelas pessoas. Breno, irmão de Bernardo, disse que, em sua opinião, as pessoas sempre devem optar por “não falar nada”, por mais que achem que seu problema é relevante. Francisco discordou, dizendo que no ano passado – na preparação do espetáculo anterior – ele havia deixado de falar várias coisas que encarava como problemáticas e sua pressão arterial subiu, a ponto de ele ser internado no hospital.

Depois de várias intervenções feitas por diferentes dançarinos, chegaram ao consenso de que todos deveriam ter em mente que nenhum problema individual é maior do que outro, e de que todos deveriam se unir, não deixando que o cansaço os abalasse. Ao final, todos se abraçaram e rezaram, como de praxe, três orações (“Pai Nosso”, “Ave Maria” e “Santo Anjo”) e gritaram seu grito de guerra: “nenhum de nós é tão bom quanto todos nós juntos, moniquenses!”⁵⁷. Trago este exemplo para expor algumas tensões que surgem no cotidiano da internada, mas também para refletir sobre como, apesar do esforço coletivo para conter e dissipar os conflitos (como se viu acima), algumas tensões trazem consigo o potencial de gerar conflitos maiores que podem, inclusive, fazer com que o grupo se desfaça.

Nesta mesma discussão, Bernardo também enfatizou que gostaria muito de passar vários anos da sua vida frequentando o CTG, pois o que ele mais gosta de fazer é ir até lá, encontrar seus amigos e tomar uma cerveja. Ressaltou que gostaria de poder fazer isso quando fosse mais velho: dançar na internada veterana, enquanto seu filho dançasse na mirim, continuar encontrando seus amigos, tomando

⁵⁷ No capítulo 3 irei detalhar melhor estes momentos que envolvem a mobilização de emoções e de religiosidades nas práticas do CTG.

cerveja no “bolicho” (bar do CTG), lembrando-se dos bons momentos que viveram quando eram da invernada adulta. Para isso, disse ele, seria preciso que o grupo se mantivesse unido, evitando as fofocas e cobranças, pois todos deveriam se esforçar ao máximo para que tudo “desse certo”. Caso contrário, se acontecesse algum problema sério (como alguma briga feia, ou se o grupo “perdesse feio” a competição), eles correriam o risco de que a invernada deixasse de existir no próximo ano.

Existe uma instabilidade que está sempre presente e que é reconhecida por todos, apesar de sempre enfatizarem em suas falas que “dançar no CTG” é a sua vida e/ou é a sua paixão. A qualquer momento, motivadas não só pela falta de tempo para fazer outras coisas, mas também por descontentamentos com os revezamentos ou por conflitos entre os integrantes, as pessoas podem decidir sair da invernada ou optar por parar de dançar. Este “parar de dançar” pode ser temporário ou definitivo, ou inclusive pode-se escolher outro CTG para dançar. No entanto, se tudo estiver “dando certo”, pode ser que a invernada continue existindo, ou a probabilidade dela existir por mais tempo é maior. Ganhar as competições, como veremos no capítulo 3, é um forte atrativo para os dançarinos continuarem participando da invernada. Todos os integrantes do grupo, portanto, devem estar comprometidos com este “fazer dar certo”. Ele é garantido pelo bom funcionamento das relações de obrigações, fazeres e deveres recíprocos estabelecidos entre os participantes ao longo do ciclo anual da invernada.

Ao mesmo tempo, o “parar de dançar” é algo que também pode gerar conflitos. Pamela contou-me que, em 2011, quando ficou afastada da invernada durante um ano, muitas das prendas ficaram chateadas com ela e não compreenderam sua decisão. Igualmente, a opção de escolher outro CTG para dançar pode ser algo tenso: quando o CTG QSM promoveu um rodeio artístico dentro do clube Santa Mônica, em 2012, Daiane, que dançava em um CTG da cidade de Guarapuava, comentou comigo que alguns integrantes daquela entidade que eram seus amigos nem sequer a cumprimentaram durante o evento em virtude de ela ter mudado de CTG.

Assim como em determinadas circunstâncias é necessário “trocar de CTG”, esta mudança também pode ser encarada positivamente quando comparada ao “parar de dançar” definitivamente. Presenciei uma conversa, entre duas prendas, quando uma dizia a outra que se algum dia resolvesse deixar o QSM e passar a

dançar no “Vinte”, adaptar-se-ia facilmente àquele CTG, pois ela conhece pessoas naquela entidade, mantendo inclusive algumas amizades com pessoas de lá. Exemplificou seu argumento contando que há algumas semanas ela havia ido a um churrasco da invernoada adulta daquele CTG, divertindo-se bastante, sendo muito bem tratada e se enturmado rapidamente com o grupo. A outra prenda concordou com ela, comentando que considera complicado alguém afirmar que jamais irá dançar em outro CTG, porque “nunca se sabe o dia de amanhã” e, além disso, todos são “apaixonados pela dança gaúcha” e, portanto, é muito difícil deixar de praticá-la.

Conforme descrevi anteriormente, embora algumas pessoas do QSM frequentem eventos promovidos pelo CTG Vinte de Setembro, e vice-versa, há certa rivalidade entre as duas entidades. Além disso, esta relação entre os dois CTGs é permeada por uma hierarquização acionada pelos membros das invernoadas. Não só este, mas outros CTGs, em determinados contextos, são considerados por muitos dançarinos do QSM como “mais fracos” e “mais normais” do que eles no que se refere às técnicas de danças, à desenvoltura nos tablados ou mesmo às aparências físicas. Contudo, a hierarquia é sempre situacional: em outras circunstâncias, como vimos anteriormente, o “Vinte” pode ser considerado “mais tradicional” e, de alguma forma, superior ao QSM.

Em alguns momentos, o grupo adulto se autodenomina como “os moniquenses”. Este nome está bordado na parte de trás de algumas camisas que os integrantes do grupo mandaram confeccionar: no caso dos peões “Os Moniquenses”, no caso das prendas, “As Moniquenses”. Frequentemente, algum integrante da invernoada refere-se a algo estar “digno” ou “no nível” de “um moniquense”. Danilo, por exemplo, após terminar de passar uma camisa que iria usar em uma das apresentações, exclamou: “agora sim, esta camisa está digna de um moniquense”. Para estas pessoas, pertencer ao CTG QSM e ser “um moniquense” significa ser alguém “diferente”, “elegante” e “belo” em comparação aos integrantes de outros CTGs.

Além desta imagem relacionada à elegância e beleza, circula também uma ideia de que as invernoadas do QSM sempre foram e são “superiores” e “melhores” do que os grupos de danças de outros CTGs, mesmo que em determinados anos o QSM não tenha conquistado boas colocações nas competições. Mais de uma vez, ao explicar a algum integrante do CTG que eu estava realizando um trabalho de pesquisa, muitos me disseram que, caso eu tivesse feito a minha etnografia em

outro CTG, eu não teria tido a oportunidade de viajar tantas vezes – como pude viajar com as invernadas do QSM. Estas afirmações não se referiam somente ao fato de outros CTGs possivelmente terem menos dinheiro para bancar as viagens das invernadas, mas também à ideia de que elas não são “tão boas” quanto as do QSM e não conquistam títulos e classificações para outras competições. Para os integrantes da invernada adulta, portanto, estes elementos destacados acima (sobre ser um CTG “diferente”, “bom”, e que não é “normal”) garantem a sua superioridade. A “tradicionalidade” (relacionada ao “ser um CTG mais tradicional”) torna-se um princípio menos valorizado no estabelecimento das diferenciações e hierarquias entre as entidades.

Como buscou me explicar o dançarino Daniel, cada CTG e suas respectivas invernadas acabam criando, ao longo dos anos, uma “identidade” própria com relação às preferências que possui ao escolher os temas dos espetáculos e as histórias a serem contadas através deles. O QSM, segundo ele, já é um CTG conhecido pela sua preferência em representar um “contexto rico”. Esta preferência foi definida para mim por Marina, outra dançarina da adulta, como uma “tara”, pois, segundo ela, “o Santa [QSM] tem e sempre teve esta tara de ser metido e altivo”, e isso é muito relevante na escolha de histórias, temáticas e personagens “ricos” para serem retratados. Ao mesmo tempo, é comum que alguns integrantes do QSM se queixem pelo fato de serem considerados por outros CTGs como “metidos” ou como “playboys” por estarem vinculados a um clube de elite. Portanto, parece-me que essas são categorias que somente podem ser positivas quando acionadas pelos próprios participantes do CTG.

Uma autoimagem é constantemente construída e afirmada em relação a outros grupos: os “moniquenses” são “bonitos” e “diferentes” em relação aos integrantes “normais” de outras invernadas. Consideram-se “mais elegantes”, e – conforme detalharei no próximo capítulo – por isso preferem retratar sempre um “contexto rico” em seus espetáculos, ao contrário de outros CTGs que escolhem contextos “mais simples” ou “primitivos”⁵⁸. A diferenciação exigida pelas competições entre os grupos de danças e a imagem que os dançarinos do QSM produzem de si próprios fazem com que eles olhem para o passado e definam o que é “tradicional” e

⁵⁸ Como veremos mais adiante, o termo “primitivo” é utilizado para fazer referência ao “traje gaúcho primitivo”, relacionado às vestimentas utilizadas entre um período histórico e por um grupo social específico.

que é “gaúcho” de uma maneira específica. A este “gaúcho” atribuem-se certas qualidades em detrimento de outras. Na sequência deste trabalho estas questões serão melhor compreendidas. No próximo capítulo irei discorrer sobre estes processos que envolvem a escolha de contextos históricos e temas a serem representados nos espetáculos de danças que devem ser, ao mesmo tempo, tradicionais, competitivos e inovadores.

2. A fabricação de um espetáculo tradicional-inovador

Este capítulo debruça-se sobre o processo de fabricação de um espetáculo de danças pela invernada adulta do CTG QSM. Para compreender este processo, inicialmente (no ponto 2.1) retomo a criação do tradicionalismo gaúcho como movimento organizado em torno dos CTGs no final da década de 1940, procurando mostrar o modo através do qual os seus idealizadores definiram quais eram as “tradições” e “manifestações folclóricas” “gaúchas” a serem cultuadas, propagadas e praticadas nestes locais. A partir disso, em um segundo momento discorro acerca do surgimento das competições artísticas relacionadas às “danças tradicionais gaúchas”, processo que estimula uma crescente profissionalização neste universo e uma constante busca pela diferenciação entre os CTGs. A segunda seção (2.2) detalha e analisa o processo de composição de um dos espetáculos tradicionais-inovadores pela invernada do QSM, que envolve pesquisas, escrita de textos e a elaboração de trajes e de cenários. A terceira seção (2.3) fala sobre os ensaios da invernada adulta. Pensando com seus corpos, nos ensaios os dançarinos incorporam as técnicas de danças e os atributos relacionados ao "gaúcho" e à "tradição" que se escolhe para representar no espetáculo.

Ao longo destas seções apresento processos que revelam uma constante busca por diferentes modos de olhar para o passado e inventá-lo e, conseqüentemente, uma ampliação do que é "tradicional" e "gaúcho". A estas categorias são vinculadas mais qualidades, atributos, elementos e sentidos. Alguns desses atributos passam a ser mais ou menos valorizados/priorizados nas escolhas dos grupos de danças. Veremos como a invernada do QSM, por exemplo, em um de seus espetáculos recusa a figura do "gaúcho" que foi escolhida como símbolo e objeto de culto pelos idealizadores do movimento ao priorizar um "gaúcho" ao qual são atribuídas outras e diferentes qualidades. Este movimento revela um incessante debate que se atualiza através das relações, um tanto agonísticas, estabelecidas cotidianamente entre diferentes instituições, pessoas e coisas no universo do tradicionalismo gaúcho. A "tradição", portanto, configura não um contexto que antecede a existência destas relações, mas um *resultado* delas.

2.1 O surgimento das competições tradicionalistas artísticas

Compreendidas como uma das principais “manifestações folclóricas” ligadas ao estado do Rio Grande do Sul e à chamada “cultura gaúcha”, as “danças tradicionais gaúchas” constituem um elemento fundamental para o tradicionalismo gaúcho enquanto movimento desde a fundação do primeiro CTG até os eventos nos quais hoje ocorrem as chamadas competições tradicionalistas artísticas.

Conforme explorado em diversos trabalhos, por diferentes autores (Oliven, 2006; Santi, 2004; Maciel, 2000, entre outros), foi em Porto Alegre, no ano de 1947, que se deu início ao processo de criação do tradicionalismo gaúcho como movimento organizado através dos CTGs⁵⁹. Um grupo de estudantes secundaristas cuja maioria era descendente “de pequenos proprietários rurais de áreas pastoris de latifúndio, ou de estancieiros em processo de descenso social” (Oliven, 2006: 108), que veio à cidade para completar seus estudos, fundou um “Departamento de Tradições Gaúchas” dentro do grêmio estudantil de uma renomada escola pública da capital. Com o intuito de criar um grupo que revivesse as “tradições do campo”, em 1948 estes rapazes inauguraram o 35 CTG⁶⁰.

Os fundadores do primeiro CTG incomodavam-se com os estrangeirismos que, segundo eles, naquela época estavam invadindo o modo de vida urbano e contribuindo para que as pessoas deixassem de lado a “tradição” e o típico modo de vida das regiões interioranas. Como explica Ruben Oliven (2006: 109), o impacto da indústria cultural norte-americana era ameaçador para aqueles estudantes. Eles entendiam que, através do rádio e do cinema, essa indústria cultural levava os indivíduos a discordarem dos padrões culturais antigos e, conseqüentemente, a buscarem novos hábitos e estilos de vida. Estes jovens viram na criação do CTG a possibilidade da emergência de um espaço de culto à “tradição” que estava, segundo eles, sendo perdida e ameaçada. Apegaram-se, portanto, ao que

⁵⁹ Ruben Oliven (2006) e Álvaro Santi (2004) ressaltam que o CTG não é a primeira iniciativa de caráter associativo que se apresenta como um espaço de culto à “tradição gaúcha”. Em 1868 um grupo de escritores fundou o movimento denominado Partenon Literário, que visava celebrar a temática regional “gaúcha”. Trinta anos depois, no ano de 1898, nasceu a primeira agremiação tradicionalista, o Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, uma entidade também voltada às “tradições” do estado e comandada por João Cezimbra Jacques, republicano e positivista. Após o surgimento do Grêmio Gaúcho de Porto Alegre fundaram-se outras seis entidades, no período entre 1899 e 1943 (Oliven, 2006: 102-3).

⁶⁰ O nome “35 CTG” foi escolhido pelos idealizadores por referenciar o ano que deu início à Revolução Farroupilha, 1835. Juntou-se também a estes estudantes, no momento da fundação, um grupo de ex-escoteiros mais velhos (Oliven, 2006; Santi, 2004).

consideravam “seguro e claro: o campo e o passado” (ibid.). Em um texto escrito em 1954, intitulado “O Sentido e o Valor do Tradicionalismo”, um dos fundadores do primeiro CTG, Barbosa Lessa, afirma que, para ele, naquele momento, a “cultura ocidental” e particularmente a “cultura gaúcha” sofriam

um assustador processo de desintegração. (...) É nos grandes centros urbanos que esse fenômeno se desenha mais nítido, através das estatísticas sempre crescentes de crime, divórcio, suicídio, adultério, delinqüência juvenil e outros índices de desintegração social. Analisando tais circunstâncias, mestres da moderna Sociologia chegaram à conclusão de que problemas sociais cruciantes da atualidade são causados, ou incentivados, pelo relaxamento do controle dos costumes e noções tradicionais de cada cultura (Lessa, 1954)⁶¹.

Segundo Lessa, os CTGs foram criados “para que todos os indivíduos que compõem a Região sintam os mesmos interesses, os mesmos afetos, e desta forma reintegrem a unidade psicológica da sociedade regional”, devendo funcionar como “agremiações de cunho popular, que têm por fim estudar, divulgar e fazer com que o povo “viva” as tradições rio-grandenses” (Lessa, 1954)⁶². O 35 CTG foi criado como um espaço no qual deveriam ser revividos os costumes, hábitos e valores de um passado rural de uma determinada região do Rio Grande do Sul, a chamada Campanha⁶³. Os rapazes fundadores procuravam reproduzir o universo das fazendas, reunindo-se semanalmente em um “galpão improvisado na casa do pai de um deles” para beber chimarrão e “imitar os hábitos do interior e as charlas” [conversas] que supostamente os homens (peões) travavam nas antigas estâncias (Oliven, 2006: 110).

⁶¹ Luiz Carlos Barbosa Lessa (1954), em “O Sentido e o Valor do Tradicionalismo” disponível em www.mtg.org.br/valor. Este texto é considerado a tese-matriz do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Analisando este trecho escrito por Lessa, é necessário ressaltar a referência feita por ele aos ‘mestres da moderna Sociologia’. Como explica Oliven (1990: 28), durante um ano Barbosa Lessa estudou na Escola de Sociologia e Política de São Paulo e lá foi influenciado pelo pensamento social do final do século XIX e começo do século XX relativo aos processos de urbanização e marcado pela ideia durkheimiana de anomia social, que embora não seja citada por Lessa, está presente em sua concepção sobre o que denominava como a “desintegração social” existente na época.

⁶² De acordo com a historiadora Claudia Pereira Dutra (2002), Barbosa Lessa e Paixão Côrtes compõem o grupo dos “tradicionalistas históricos” e “são celebrados como ‘guardiões da memória’ tradicionalista” (Dutra, 2002: 10).

⁶³ Marcada por uma zona de latifúndios e de criação de gado, a região da Campanha está localizada na parte sudoeste do estado do Rio Grande do Sul e faz fronteira com os países vizinhos Uruguai e Argentina.

Fundado o primeiro CTG, definiu-se a nomenclatura própria dos cargos da sua administração, os seus símbolos e o seu estatuto. No entanto, ainda era necessário pesquisar sobre as “manifestações folclóricas gaúchas” e, assim, definir quais seriam exatamente as “tradições” a serem revividas pelos frequentadores do CTG. Em “35 C.T.G.: O Pioneiro do Movimento Tradicionalista Gaúcho-MTG”, Cyro Dutra Ferreira, que também foi um dos fundadores desta entidade, afirma que foi graças a Paixão Côrtes e a Barbosa Lessa que o primeiro CTG “muito cedo enveredou no campo das pesquisas em nosso riquíssimo folclore, mais especialmente na busca de músicas e danças” (1992: 62).

Em 1949, os fundadores do primeiro CTG foram convidados pelo então governador do estado do Rio Grande do Sul para representar o Brasil em um desfile a cavalo que ocorreria em Montevidéu, no Uruguai, em comemoração ao “Dia da Tradição”. De acordo com Ferreira (1992: 69), não somente alguns dos idealizadores do primeiro CTG viajaram até a capital uruguaia, mas também alguns oficiais da Brigada Militar do estado. Nesta viagem, o contato que tiveram com as chamadas *Sociedades Criollas*⁶⁴ uruguaias forneceu elementos para que eles passassem a formular quais seriam as “danças tradicionais” a serem praticadas pelos frequentadores do CTG (Santi, 2004: 43). Segundo Barbosa Lessa (*apud* Oliven, 1990: 21) os tradicionalistas voltaram desta viagem “decepcionados” com a “pobreza de temas musicais e coreográficos de cunho tradicional” no Rio Grande do Sul; fizeram então um “levantamento preliminar” e certificaram-se que não havia “legados” com relação à dança tradicional no Rio Grande do Sul (*ibid.*).

Em 1950, Côrtes e Lessa organizaram a “primeira excursão de pesquisas folclóricas” do 35 CTG, indo até o município de Osório, localizado no litoral do Rio Grande do Sul, para “coletar” as “manifestações folclóricas” (Ferreira, 1992: 62). Esta excursão, segundo Cyro Ferreira, “tornou-se histórica, porque nesse dia foi colhida, nada mais, nada menos, do que a dança Pezinho, até hoje a mais popular de quantas se vêm dançando por esta querência e Brasil afora” (*ibid.*). De acordo com Oliven (1990: 21), ainda em 1950 o 35 CTG foi convidado para realizar uma apresentação na III Semana Nacional de Folclore, realizada em Porto Alegre pela

⁶⁴ Em 1894 surgiu no Uruguai a chamada “Sociedad Criolla”. Segundo Oliven, “na manhã do dia 2 de setembro, uns 250 homens, vestidos como gaúchos, promoveram uma cavalgada em direção ao centro de Montevidéu para surpresa dos habitantes da capital uruguaia. O desfile se concluiu em um sítio onde os participantes comeram churrasco e anunciaram publicamente que no mês anterior havia sido criada a *Sociedad Criolla*” (2006: 103).

UNESCO. Para tanto, os integrantes do primeiro CTG tiveram que compor a sua apresentação com diversos elementos, como relata Barbosa Lessa no trecho abaixo:

Às pressas encomendamos vestidos de chita para nossas irmãs ou primas, tentamos reconstruir uma media-canha⁶⁵ assistida em Montevideú e, na noite da festa, apresentamos ao público, por primeira vez, pedaços de coreografia que havíamos farejado aqui e ali: o “Caranguejo” e o “Pezinho”. O Pezinho era novidade absoluta. (...) O público porém aceitou. Mais que isso: aplaudiu, muitíssimo. **Confirmando o que trinta anos depois leríamos em Eric Hobsbawn: a dança do Pezinho estava respondendo a uma necessidade sentida não só por nosso grupo de jovens como pelo público espectador.** Descoberta naquela noite a força comunicativa da dança popular, Paixão Côrtes e eu ficamos num dilema. Ou voltar correndo a Montevideú, para instantaneamente aprender com nossos “hermanos orientales” as “danzas gaúchas de la grande pátria pampeana” ou, **arregaçar as mangas e revirar o Rio Grande do Sul na tentativa de descobrir cacos melódicos e coreográficos reunidos e colados que, convenientemente reunidos e colados, se aproximassem de nossa herança luso-brasileira.** (Lessa, Barbosa, 1985, *apud* Oliven, Ruben, 1990: 21, grifos meus).

Além das “danças gaúchas”, os tradicionalistas também esforçaram-se em pesquisar e definir quais seriam os trajes utilizados pelos integrantes do CTG. Para o homem decidiu-se pelo uso da bombacha e para as mulheres pelo “vestido de prenda”. O tradicionalista Antônio Augusto Fagundes explica a criação do traje feminino:

Sobre o vestido da mulher, de 1865 pra cá, há fartas ilustrações: pinturas, daguerreótipos e fotografias. Sensível à moda, a mulher vestiu de acordo com suas posses. Mas, quando se iniciou o Movimento Tradicionalista, com a fundação do ‘35’ Centro de Tradições Gaúchas, em Porto Alegre, a 24 de abril de 1948, os rapazes quando, em algum tempo depois, filiou-se a primeira moça – sentiram a necessidade de criar um traje feminino que fizesse ‘pendant’ com a brilhante indumentária masculina. E assim, consultaram as fotos antigas das próprias famílias e também inspiradas no ‘traje de china’ das tradicionalistas uruguaias e até mesmo – forçoso é reconhecer – no vestido ‘caipira’, que eles combatiam, criaram o hoje famoso ‘vestido de prenda’, dentro dos pressupostos válidos da indumentária feminina mais simples do Rio Grande – a chita – ao fim do século passado e começo deste. Apesar de ser uma criação tradicionalista, o vestido de prenda conservou a padronagem e a sobriedade do vestido padrão da mulher gaúcha. (Fagundes, Antônio A., 1977, *apud* Oliven, Ruben, 1990: 25).

⁶⁵ Um tipo de dança, que posteriormente ficou conhecida como “Meia-Canha”.

Em 1955, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa lançaram o “Manual de Danças Gaúchas”, que também é chamado de “livro azul”, em referência a sua capa de cor azul turquesa. Em diferentes entrevistas e publicações, relatam que para escrevê-lo eles percorreram o interior do Rio Grande do Sul coletando e registrando as melodias, letras e coreografias de danças antigas. Em entrevista ao programa Globo Rural, transmitido em abril de 2011, Côrtes afirma que, ao retornarem do Uruguai, ele e os demais fundadores do 35 CTG pensaram: “não é possível que os uruguaios e argentinos tenham esta maravilha de manifestações coreográficas e de reminiscência das coisas do seu passado campestre, e nós não temos nada. Vamos parar, nos organizar, e vamos para o interior procurar as nossas origens coreográficas”. Côrtes relata que percorreram diversas cidades procurando conversar com pessoas “antigas”, que pudessem lhes contar algo sobre as antigas tradições e “registrar todos os elementos” da “cultura gaúcha”.

No prefácio à primeira edição do livro, os autores afirmam:

Em 1949, integrando uma representação de nove gaúchos brasileiros que participaram dos festejos comemorativos do “Dia da Tradição” em Montevideú, surpreendêmo-nos e encantâmo-nos com o tesouro de danças tradicionais que os platinos naquela ocasião nos desvendaram. Nós os rio-grandenses, porém, não tivemos uma dança sequer que pudéssemos apresentar, por mais modesta que fôsse, e que servisse para traduzir nossa alma popular! Quando voltamos ao Brasil, trazíamos o coração oprimido pelo conhecimento de pertencermos a um povo que esquecera as suas tradições...O Manual que ora entregamos à divulgação representa, em parte, três anos de árduas pesquisas realizadas em 62 municípios do Rio Grande do Sul. Através dêste trabalho procuramos devolver ao Rio Grande algo que êle infelizmente deixara se perder (Côrtes e Lessa, 1968: 5).

Ao visitarem algumas cidades do estado obtiveram mais informações acerca das danças que “por último se difundiram no ambiente rural e que as gerações atuais executam ou executaram” (ibid.: 6). Sobre a frequência das diferentes danças que encontraram, eles explicam que

Uma rápida estatística assinalaria em primeiro lugar, como índice de frequência em relação à população rio-grandense, as danças de salão lançadas por Paris no século passado. Seguem-se as danças trazidas pelos portugueses e açorianos, depois as trazidas por brasileiros de outros Estados (provavelmente receberam-nas

também dos portugueses). **Em muito menor escala, por fim, registram-se as contribuições do gaúcho platino, as do imigrante alemão e as do negro.** (...) Limitâmo-nos a explicar, aqui, unicamente as danças mais características ou mais pitorescas que colhemos no ambiente gauchesco. Deixamos de lado diversas danças populares, por acharmos que as informações a elas referentes não eram dignas de absoluto crédito, no que respeita à **autenticidade**, ou por não terem representado papel de **verdadeira relevância** nos bailes da gente gaúcha. (...) Diversas danças foram excluídas deste manual por se tratarem de danças de fundo dramático ou por serem precisamente ligadas aos **núcleos afro-riograndenses ou às colônias de imigração** (Côrtes e Lessa, 1968: 6-7, grifos meus)⁶⁶.

Ainda neste prefácio, advertem que o livro não está destinado aos estudos folclóricos, e sim às escolas e aos CTGs do estado. Ressaltam, ainda, que o “folclore” nunca foi um “fim”, mas “um meio” para alcançarem o “revigoramento das tradições brasileiras, em defesa das quais vimos lutando desde a fundação do “35” – Centro das Tradições Gaúchas, de Porto Alegre, em 1948” (ibid.: 8). Nota-se, portanto, que ambos não se consideravam como folcloristas, mas defensores e incentivadores das “tradições”.

A segunda edição do livro foi publicada em 1957. No prefácio, os dois autores esclarecem que, após ministrarem alguns cursos de “danças gaúchas” em CTGs, em outras “escolas de danças” (como no Instituto Cultural Brasileiro-Norteamericano de Porto Alegre) e até mesmo em cursos para professores de Educação Física, foi necessário torná-lo um pouco mais pedagógico. Já na terceira edição, lançada em 1967, os autores dizem não ter acrescentado nenhum conteúdo ao Manual, visto que as “danças gaúchas” por eles coletadas anos atrás já estavam “reintegradas” ao “patrimônio cultural do povo rio-grandense, principalmente por serem regularmente ensinadas nos Jardins de Infância, Escolas Primárias e respectivos Centros-Mirins

⁶⁶ De acordo com esta citação, para Lessa e Côrtes as danças ligadas aos “núcleos afro-riograndenses” e às “colônias de imigração” poderiam ser deixadas de lado e assim não entraram no “Manual” como “danças tradicionais gaúchas”. Os autores justificam esta exclusão não somente pelo fato de as “informações” sobre as danças não serem “dignas de crédito, no que respeita à autenticidade”, mas também por elas não apresentarem relevância nos bailes. Assim, os negros – importantes personagens que lutaram da Revolução Farroupilha, momento da história do estado que é constantemente lembrado e homenageado pelo movimento tradicionalista – e suas “manifestações folclóricas”, assim como os imigrantes, neste caso, não foram considerados como “tradicionalmente gaúchos”. Ruben Oliven (2006: 155) afirma que, no nível das representações, o processo de construção do que chama de “identidade gaúcha” é marcado pela exaltação da figura do gaúcho e pela exclusão dos descendentes dos colonos (alemães e italianos) e também, de modo mais intenso, dos negros e dos índios. Segundo o autor, “ao passo que em outros estados do Brasil, como a Bahia, o negro comparece como um dos formadores da identidade, no Rio Grande do Sul sua imagem é relegada a um segundo plano” (ibid.: 157).

de tradições gaúchas” (ibid.: 10). Ainda neste prefácio, ressaltam que a aprendizagem destas danças tornou-se mais fácil devido à divulgação fonográfica das suas melodias, como, por exemplo, através da gravação do LP “Danças Gaúchas”, cantado por Inezita Barroso⁶⁷.

Como vimos nos trechos acima apresentados, escritos pelos dois principais fundadores do primeiro CTG, os debates em torno do que é (ou não) “autêntico” e “tradicional” e sobre o que constitui o “gaúcho” e as suas “tradições” marcam o tradicionalismo gaúcho desde a fundação do 35 CTG. Como aponta Oliven (1983: 425), desde esse momento os tradicionalistas esforçam-se em definir “o que é certo e o que é errado, ou do que é autêntico e o que é espúrio”, e, por isso, constantemente precisam “demarcar fronteiras entre o puro e impuro” – aqui, o autor propõe uma analogia com a discussão feita por Mary Douglas, em “Pureza e Perigo” (1966) –, estabelecendo normas e diretrizes para o funcionamento dos CTGs.

Quando se pensa sobre a procura dos criadores do primeiro CTG pelas “manifestações culturais” ou “folclóricas” “autênticas” e “tradicionalistas”, e sobre os elementos que foram criados por eles – como o “vestido de prenda”, por exemplo – torna-se tentador dialogar com a análise feita por Eric Hobsbawm acerca da “invenção das tradições”. Na introdução do livro organizado em parceria com Terence Ranger (1984 [1977]), Hobsbawm afirma que as tradições inventadas não são somente aquelas “construídas e formalmente institucionalizadas”, mas também aquelas que surgem de modo “difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo” e rapidamente se estabelecem (1984: 9). Para o autor, as tradições inventadas pelas sociedades modernas são invariáveis e, assim, diferem-se dos costumes das sociedades tradicionais, formando

um conjunto de práticas regulado por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com um passado histórico e apropriado. Exemplo notável é a escolha deliberada de um estilo gótico quando da reconstrução da sede do Parlamento britânico no século XIX, assim como a decisão igualmente deliberada, após a II Guerra, de reconstruir o prédio da Câmara partindo exatamente do mesmo plano básico anterior. O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo. Até as revoluções e os “movimentos

⁶⁷ Inezita Barroso é cantora, folclorista e apresentadora do programa de “música caipira” “Viola, minha viola”, transmitido pela TV Cultura de São Paulo.

progressistas”, que por definição rompem com o passado, têm seu passado relevante, embora eles terminem abruptamente em uma data determinada, tal como 1789. Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. (...) A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõem práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. (ibid.: 9-10).

Como vimos nas páginas anteriores, ao narrar a criação do primeiro CTG, a elaboração e a procura pelas “tradições” que nele deveriam ser cultuadas e vividas, um dos fundadores, Barbosa Lessa, cita Eric Hobsbawm. Ao contar sobre a primeira apresentação que rapazes e moças do 35 CTG realizaram na III Semana Nacional de Folclore, afirma que a reação positiva do público ao assistir a dança do “Pezinho” (uma “novidade absoluta”) confirmou “o que trinta anos depois leríamos em Eric Hobsbawm: a dança do Pezinho estava respondendo a uma necessidade sentida não só por nosso grupo de jovens como pelo público espectador”. Ou seja, ao ler Hobsbawm, Lessa encontrou a explicação que precisava: as “tradições inventadas” por ele e por seus companheiros não eram vistas como necessárias somente por eles, mas também pela sociedade em geral. Os aplausos do público reforçaram essa necessidade.

Em 1985, no seu livro chamado “Nativismo: um fenômeno social gaúcho”, Lessa inseriu um capítulo denominado “A invenção das tradições”, no qual explica as dificuldades com as quais os criadores do 35 CTG se depararam ao buscar as “antigas tradições” do Rio Grande do Sul:

Os costumes, o linguajar, a maneira de encilhar um pingo⁶⁸ e sair galopando, isso nós sabíamos. Mas, quanto ao mais, o assunto ia se tornando complexo. História é uma ciência social muito séria, e não éramos historiadores; e História não se inventa. Folclore é uma ciência social muito séria, e não éramos folcloristas; e Folclore não se inventa. Antropologia é uma ciência social muito séria, e não éramos antropólogos; e a Antropologia não se inventa. Mas éramos tradicionalistas. Gente mantendo ativamente no presente aspectos do passado, com vistas ao futuro. Quando algum elemento faltasse

⁶⁸ “Pingo” é um termo utilizado para designar cavalo.

para a nossa ação, nós teríamos de suprir a lacuna de um jeito ou outro (Lessa, 1985: 64).

Após relatar as diversas dificuldades encontradas para definir determinados elementos como tradicionais, principalmente no tocante a canções, poesias e roupas, citando as diversas “invenções” feitas dentro do movimento, Lessa cita algumas “revelações” que se encontram no livro “A invenção das tradições” de Hobsbawm e Ranger (1984) e enfatiza o seguinte:

Este mesmo fenômeno [da invenção das tradições] tem ocorrido em outros países e outras épocas quando se trata de reforçar a imagem nacional e diferenciá-la de outras nações que, por vizinhança ou prestígio, ameaçam absorvê-la culturalmente. (...) Hobsbawm, que já alcançara notoriedade com seus ensaios sobre a era das revoluções e a era do capital, aqui analisa a função social das tradições – sem as quais, pelo jeito, a humanidade não consegue viver. Quando a tradição não existe completamente formalizada, completa-se o que está faltando para fortalecer o alicerce nacionalista.” (Lessa, 1985: 68-9).

Assim, os teóricos do tradicionalismo gaúcho utilizam-se da discussão feita pelo historiador Eric Hobsbawm para reafirmar a importância das “invenções” que foram criadas ao longo do surgimento do tradicionalismo gaúcho enquanto movimento. Como dito anteriormente, embora seja tentador, analiticamente, pensar o tradicionalismo e o universo dos CTGs como um exemplo do que propôs Hobsbawm – como um espaço no qual as práticas se baseiam em “tradições inventadas” – considero que este não é um ponto de vista produtivo. Pressupor que as tradições “inventadas” pelos fundadores do primeiro CTG (muitas das quais se mantêm até os dias de hoje nas diversas entidades) diferem-se dos “costumes” de uma “sociedade tradicional” gaúcha e que, portanto, estabelecem uma continuidade “artificial” com o passado, exigiria uma definição do que seria este passado e quais as práticas que reproduziriam a sua continuidade de modo não artificial. Desta forma, seria preciso assumir a existência de um(a) “gaúcho(a)” e de “costumes gaúchos” “reais”, e de um(a) “gaúcho(a) inventado” junto com suas “tradições”. Ou seja, tornar-se-ia necessário presumir a preexistência de tradições gaúchas “reais”, e não “inventadas”, ao surgimento do tradicionalismo gaúcho. Além disto, na análise de Hobsbawm, a “tradição inventada” seria aquela que, ao contrário dos costumes (historicamente variáveis), importaria elementos e práticas formalizadas e fixas. No

entanto, conforme veremos ao longo desta seção, a etnografia revelou que a “tradição gaúcha” emerge formalizada em manuais e regulamentos e, ao mesmo tempo, que há uma constante reelaboração com relação ao que estas regras podem significar ou com o que pode ser considerado compatível com elas. Portanto, torna-se interessante compreender como a fixação de regras é operada pelos muitos atores que participam deste jogo.

Considerando que a realidade social – ou cultural (Roy Wagner, 2012 [1975]) – é sempre inventiva e criativa, entendo que esta abordagem não é a melhor a ser tomada para compreender o material etnográfico de minha pesquisa. Como chama atenção Marshall Sahlins, o “rótulo acadêmico ‘invenção’ já sugere artifício, e a literatura antropológica transmite, com demasiada frequência, a impressão de um passado meio falsificado, improvisado para fins políticos (2013 [2004]: 11-12). O enfoque que proponho neste trabalho, portanto, não opõe criações sociais à realidade social, na medida em que todos os costumes são criados, inventados e produzidos nas e pelas relações sociais.

Como irei demonstrar ao longo deste capítulo, o debate sobre o que pode (ou não) ser considerado como “tradicional” e “gaúcho” no universo dos CTGs é incessante e sempre inacabado. Definir os elementos que constituem o “verdadeiro” e o “autêntico gaúcho” constitui uma tarefa dos participantes do movimento, colocada em prática desde a sua criação até a atualidade. As definições sobre a “tradição”, portanto, emergem somente a partir dos esforços dos diferentes atores que se empenham neste debate, construído por relações que se dão entre pessoas, coisas e instituições. Enfim, a definição do que conta como “tradicional”, “verdadeiro” ou não, é uma tarefa reservada aos próprios atores, e não ao analista.

Muitos dos estudiosos que se debruçaram sobre o universo dos CTGs entendem que a evocação das “tradições gaúchas” é o que dá suporte a uma “identidade gaúcha” vivida nas entidades tradicionalistas (Oliven, 2006). Maria Eunice Maciel (2001: 82), por exemplo, fala sobre a criação de um “pampa simbólico” (referindo-se à região dos “pampas”, da Campanha gaúcha) que sustenta a criação de CTGs dentro e fora do Rio Grande do Sul e a adesão de muitas pessoas a estas entidades. Jaksam Kaiser (2009), ao analisar o que denomina como “diáspora gaúcha”, afirma que a “cultura gaúcha” constitui-se como um “um sistema simbólico que avaliza estigmas e estereótipos, sustenta a invenção das tradições e a formação de grupos de interesse e solidariedade” (2009: 17). Também refletindo

sobre sul-rio-grandenses “em diáspora” no Mato Grosso, Letícia Freitas, na área da Educação, afirma em sua tese que o “gauchismo” e a sua “pedagogia” possuem uma “força”, caracterizando-se como elementos fundamentais na construção da “identidade” dos “gaúchos em situação de diáspora” (2006: 8). Ceres Brum (2010) procura estabelecer também reflexões sobre o que chama de “pedagogia do gauchismo”. Analisando os discursos de alguns dos fundadores do primeiro CTG, Brum fala sobre uma “educação tradicionalista”, que corresponde “a um processo contínuo, composto de um complexo conjunto de ensinamentos a serem apreendidos e condutas a serem inculcadas, produzindo um modo de ser tradicionalista, um *ethos* ou cultura tradicionalista” (2010: 75).

Em muitas das análises produzidas por diferentes pesquisadores, como estas destacadas acima, os CTGs são frequentemente descritos como locais onde se revivem “tradições”; como espaços nos quais os frequentadores acionam a “identidade gaúcha”; como lugares em que se estabiliza um “ethos gaúcho” e/ou no qual os indivíduos que dele participam agem motivados fundamentalmente pelo culto à “figura do gaúcho” ou aos aspectos da “cultura” / “tradição gaúcha” – seja esta última entendida ou não como “inventada”. A partir disto, esclareço que minha abordagem não toma a “tradição gaúcha” como algo que transcende e antecede as relações que perpassam e constituem o universo dos CTGs. Ao longo das observações de campo, foi se tornando claro que era improdutivo encará-la como uma premissa, um ponto de partida, algo com o potencial de, previamente, explicar todas as relações, ou como um contexto que informa a ação individual. A etnografia revelou que a “tradição gaúcha” não é aquilo que unicamente sustenta o vínculo dos participantes ao CTG e também não se caracteriza como algo estabilizado que, enquanto uma força externa, disciplinadora, orienta as relações que se dão cotidianamente no CTG. Ela é, ao contrário, um *resultado*, um *efeito* e uma *qualidade* destas relações. Após estas considerações, a seguir retomo a discussão sobre o surgimento das competições artísticas tradicionalistas.

A partir de 1956 foram criados outros CTGs no Rio Grande do Sul. Em 1966 fundou-se o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), organismo que visava unificar as regras e as normas para o “tradicionalismo gaúcho” vivido dentro dos diferentes CTGs. Hoje, este é o MTG-RS, pois, devido ao surgimento de CTGs fora do Rio Grande do Sul – primeiramente nos vizinhos Santa Catarina e Paraná, e posteriormente em outras regiões do país –, novos MTGs foram criados com o

objetivo de regulamentar a atuação dos CTGs nos outros estados. Em 1973 surgiu o MTG de Santa Catarina e o MTG do Paraná foi fundado dois anos depois. Atualmente existem alguns outros: o do estado de São Paulo, o de Mato Grosso, o de Mato Grosso do Sul, a União Tradicionalista do Rio de Janeiro, a Federação Tradicionalista Gaúcha do Planalto Central, o MTG da Amazônia Ocidental, o MTG de Rondônia e a União Tradicionalista do Nordeste⁶⁹.

Laura, que trabalha como instrutora de “danças tradicionais gaúchas” e é esposa do instrutor contratado atualmente pelo QSM, em entrevista explicou-me que até a década de 1970 quase não havia competições de danças no tradicionalismo gaúcho. Neste período, os CTGs que possuíam grupos de danças somente realizavam apresentações artísticas em determinados eventos, como festivais de folclore. Havia apenas um rodeio artístico que organizava concursos entre os grupos de danças de CTGs, realizado na cidade de Vacaria, no Rio Grande do Sul. Em 1971 foi criado o evento chamado “Califórnia da Canção Nativa” (Oliven, 2006: 178), e, na sequência, outros festivais de música regional gaúcha foram surgindo, aproximando alguns participantes de CTGs do estado através de competições que procuravam escolher as melhores composições musicais.

Muitas das competições tradicionalistas nas quais os CTGs disputam entre si, nas diversas modalidades artísticas, surgiram em meados da década de 1980. Algumas dessas competições transformaram-se em grandes eventos que possibilitam o encontro de CTGs de diferentes regiões. E, para além de promover disputas entre eles, o movimento entende que elas também divulgam as “tradições gaúchas” para um público amplo. Há alguns anos tais eventos vêm se tornando maiores e movimentando um mercado específico, sendo realizados no Rio Grande do Sul e em outros estados do país. Em alguns casos, são patrocinados por grandes empresas e conquistam espaço de transmissão em diferentes mídias, como a televisão e a internet.

O maior e mais significativo destes eventos realiza-se em Santa Cruz do Sul⁷⁰, no Rio Grande do Sul, e é chamado de Encontro de Arte e Tradição (Enart).

⁶⁹ Segundo Ruben Oliven (2006: 145), em 2002 havia 866 entidades tradicionalistas gaúchas fora do Rio Grande do Sul, sendo 295 no Paraná. Creio que atualmente existem mais de 300 entidades no estado. Ainda de acordo com Oliven (ibid.: 148), em 2002 havia seis CTGs nos Estados Unidos, e outros em países da Europa e no Japão.

⁷⁰ O município de Santa Cruz do Sul localiza-se a aproximadamente 150 km da capital Porto Alegre.

Ele reúne os CTGs do estado para competirem nas modalidades coletivas e individuais, ou seja, através de todas as atividades artísticas que podem ser praticadas nos CTGs, como “danças tradicionais gaúchas”, declamação de poesias, interpretações vocais e em instrumentos musicais. O promotor do Enart, o MTG-RS, orgulha-se pelo encontro ser considerado o “maior movimento de arte amadora” da América Latina pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Os embriões do primeiro festival de arte tradicionalista criado no Rio Grande do Sul (Enart) foram os festivais de música e de folclore organizados no estado pelo “MOBRAL Cultural”, programa que a partir de 1973 passou a complementar o MOBRAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), projeto do regime militar iniciado em 1967 com o objetivo de erradicar o analfabetismo no país.

Estes festivais iniciaram-se em 1977. A cada ano ocorriam em um município do estado e a sua programação era composta por diferentes atividades que visavam ao cultivo das “tradições gaúchas”, como bailes, festivais de artesanato, concursos de danças, de conjuntos vocais, de declamadores de poesias e de tocadores de diversos instrumentos⁷¹. Diversos CTGs e grupos de folclore participavam deste festival e, portanto, o seu público não se restringia àquele alvo do programa. Em 1985 o MOBRAL foi extinto pelo presidente José Sarney. Contudo, os festivais seguiram existindo: em 1986, por meio de uma parceria entre o MTG, o IGTF (Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore)⁷² e a prefeitura do município de Farroupilha, o “Festival Mobral” transformou-se no Festival Gaúcho de Arte e

⁷¹ Estas informações foram gentilmente fornecidas pelo antropólogo Caetano Sordi que, consultando um acervo particular sobre o MOBRAL, produziu uma reflexão sobre a influência exercida pelo “tradicionalismo gaúcho” na seção sul-rio-grandense do programa, pensando sobre quais os sentidos dados às ideias de “identidade regional” e “cultura” nesta relação (Sordi, 2013, manuscrito não publicado).

⁷²O IGTF atualmente é um órgão vinculado à Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, mas surgiu como ITF (Instituto de Tradição e Folclore) e vinculado à Secretaria de Educação do Estado em 1948, sob a direção do folclorista Carlos Galvão. Em 1974 tornou-se a Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Segundo o site do instituto (www.igtf.rs.gov.br), sua função é “promover o estudo e divulgação da ciência do folclore, o intercâmbio com órgãos de atividades afins e a cultura popular”. Álvaro Santi (2004) e Ruben Oliven (2006), ao detalharem a relação do MTG com o Estado, afirmam que esta tem como marco a fundação do ITF. Santi (2004: 51) destaca que muitos idealizadores do movimento foram presidentes deste órgão em diferentes anos, como Barbosa Lessa, Paixão Côrtes e Glaucus Saraiva. Manoelito Carlos Savaris, que foi presidente da Confederação Brasileira da Tradição Gaúcha até 2013, foi o último presidente do Instituto (entre 2007 e 2010) ligado diretamente ao MTG. É interessante ressaltar, ainda, que ao longo das décadas criaram-se diversas leis, como, por exemplo, em 1988 a lei que instituiu o ensino do folclore na disciplina de Estudos Sociais em todas as escolas públicas do Rio Grande do Sul; e, no ano seguinte, a lei que oficializou os trajes gaúchos (denominados pelos tradicionalistas como pilchas) como traje de honra no estado (Oliven, 2006: 121).

Tradição (Fegart). Em 1996 passou a se chamar Enart (Encontro de Arte e Tradição) e a se realizar anualmente em outro município, Santa Cruz do Sul. No Paraná, o primeiro evento artístico tradicionalista estadual (Fepart – Festival Paranaense de Arte e Tradição) foi organizado pelo MTG-PR em 1989 e acontece a cada ano em um município diferente.

Em virtude do surgimento destes eventos competitivos foi necessário estabelecer um regulamento que ditasse as regras a serem cumpridas nos concursos de cada modalidade. No caso das competições de danças, era preciso determinar quais músicas deveriam ser dançadas e de que maneira. A iniciativa de instituir um regulamento foi tomada pelo movimento, visto que antes disso os grupos executavam as “danças tradicionais gaúchas” “de qualquer modo”, ou “como alguém dizia que se deveria dançar”, sem levar em conta nenhum manual ou livro de pesquisas folclóricas – relatou-me Laura, naquela época dançarina e hoje instrutora de danças. Foi assim que aquele “Manual de Danças Gaúchas” (escrito por Côrtes e Lessa em 1955) passou a basear as regras das primeiras disputas entre os grupos de danças dos diferentes CTGs.

Ao longo das décadas de 1980 e 90 este manual foi sendo revisado por pesquisadores vinculados ao IGTF e ao MTG-RS. Foi aproximadamente em 1982, segundo Laura, que estes pesquisadores “desengavetaram” pela primeira vez o manual de Côrtes e Lessa:

Essa reciclagem foi uma leitura daquele livro. Existia um livro, mas não se dançava por ele. Dançava com alguém disse que era, mas nunca pelo livro. Então, quando leram o livro [foi] que se começou a dançar pelo livro. (...) Aquilo ali [o livro azul] foi feito para as pessoas aprenderem como se dança. Não era para ser levado tão a sério: “Ah, a gente vai deixar aqui um livro descrevendo as danças que a gente descobriu que dançavam aqui” [referindo-se às intenções de Lessa e Côrtes]. E foram passando um para o outro e aquilo foi indo, até que um dia alguém desengavetou o manual. Foi quando surgiu a reciclagem: “A gente está dançando assim e está escrito outra coisa. Então vamos dançar como está escrito”. E aí que começou a história de seguir o manual de dança. (Entrevista com Laura, realizada em agosto de 2013).

Portanto, ao “desengavetar” o “livro azul”, esta equipe de pesquisadores percebeu que as “danças tradicionais gaúchas” que estavam sendo dançadas nas competições da época não correspondiam exatamente ao o que estava escrito

naquele manual. Como a prática da competição ainda era inexistente, a intenção de Côrtes e Lessa ao escrever aquele manual, explicou-me Laura, era apenas “não deixar se perder aquilo que eles pesquisaram”. Durante a chamada “reciclagem”, os pesquisadores procuraram por outras danças, e, de acordo com ela, também exploraram o material que Paixão Côrtes havia coletado décadas atrás. O esposo de Laura, Aurélio, que hoje é instrutor do CTG QSM, atuou como um dos nove pesquisadores que reeditaram o manual, publicado somente em 2003, com o título “Danças Tradicionais Gaúchas”. Atualmente Aurélio segue vinculado ao IGTF como pesquisador.

A partir de 2003 este novo livro publicado pelo MTG-RS passou a fundamentar a preparação das invernadas dos CTGs para os concursos de “danças tradicionais gaúchas” no Rio Grande do Sul. No Paraná, como já dito, as competições iniciaram-se em 1989. Até meados dos anos 2000, utilizou-se o “livro azul” como base para o regulamento das disputas. Somente em 2006 o livro que “reciclou” o antigo manual passou a ditar as regras dos concursos paranaenses. Até este momento, muitas pessoas eram contra esta nova publicação, dizendo que nele não havia “embasamento teórico” nenhum, ao contrário do livro de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes. Alguns dos interlocutores do QSM explicaram-me que, em Santa Catarina, a maioria dos CTGs não utiliza o novo manual. Estes grupos, por não concordarem com as regras que foram sendo criadas pelo MTG-RS e pelos profissionais ligados ao IGTF, adotam o “estilo Paixão Côrtes” de dançar. Tal estilo é assim chamado porque Paixão Côrtes, autor do primeiro manual, ainda vivo, faz muitas críticas ao estilo “mecânico” e “sincronizado” adotado pelas invernadas dos CTGs que se baseiam no novo manual. Em sua opinião, as danças não precisam estar baseadas por regras rígidas e devem ser mais “soltas” e “naturais”.

Em diferentes declarações, Côrtes afirma que é contra o aumento de normas em relação aos passos de danças, trejeitos e roupas. Em entrevista ao site G1, por exemplo, diz que “o povo é livre e deve expressar o sentimento que vem da alma e do coração. (...) Quando se colocam regras, deixam-se passar as importâncias e não as coisas fúteis”⁷³. Para Côrtes, as “danças tradicionais gaúchas” deveriam ser praticadas de modo espontâneo tanto nos CTGs como nos concursos artísticos tradicionalistas.

⁷³Entrevista publicada em 19/09/2013, em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/semana-farroupilha/2013/noticia/2013/09/sou-gaicho-o-ano-inteiro-diz-paixao-cortes-sobre-importancia-da-tradicao.html>, acessado em 01/12/2013.

Mecanicamente, segundo ele, a dança torna-se algo artificial e não corresponde àquilo que acontecia nos bailes antigos.

Como aponta Hermano Vianna, escrevendo sobre o universo dos CTGs (1999),

com a autoridade de quem fundou o primeiro CTG, falando em nome da ‘ciência folclórica’, ele [Paixão Côrtes] condena os trajes ‘erroneamente seriados’ dos grupos de dança (cada CTG costuma, ou costumava, mandar fazer trajes iguais, uniformizados, para todos seus dançarinos) e pede uma dança que não seja ‘uma ação matemática, mecanizada, robotizada’. Em outras palavras: ‘Preservar a tradição não significa só ficar nos mesmíssimos fatos de restringidas informações do passado’. Paixão Côrtes, o defensor da autenticidade, quer renovação! (Vianna, 1999, s/n).

Conforme explicou-me Laura, instrutora de danças, Paixão entende que nos bailes de antigamente cada mulher e cada homem usava uma roupa diferente, e por isso, não vê sentido em os grupos uniformizarem seus trajes. Assim, os dançarinos dos grupos que seguem o “estilo Paixão Côrtes” não utilizam trajes iguais, cada um utiliza aquele de sua preferência. Além disso, procuram dançar de modo mais solto, espontâneo e não-mecânico. É comum que muitos interlocutores digam que o universo das “danças tradicionais gaúchas” é marcado por uma distinção entre o “estilo Paixão Côrtes” e o “estilo MTG/IGTF”. Vilma, mãe de dançarinas da internada adulta do QSM, contou-me que certa vez Côrtes foi a Curitiba para julgar um concurso de “danças tradicionais gaúchas”. Segundo ela, quando os dançarinos começaram a apresentar as coreografias de determinadas danças com base no manual produzido pelo MTG/IGTF, ele se levantou e virou-se de costas para o grupo, procurando, com isso, demonstrar seu desagrado e descontentamento com aquele estilo de dançar.

Escrita pelo presidente do MTG na época, a apresentação da primeira edição do livro que “reciclou” o antigo manual diz que

As danças tradicionais gaúchas, resgatadas e pesquisadas a partir de 1948 pelos jovens fundadores do 35 CTG e por outros abnegados tradicionalistas, ganham, agora um colorido especial que lhes foi dado por um outro grupo de tradicionalistas, escolhidos pelo MTG, graças a sua dedicação e permanente envolvimento com elas. A **pesquisa bibliográfica** realizada pelo grupo designado, aliada à experiência de cada um deles, adquirida por longo tempo labutando como dançarinos, posteiros⁷⁴, instrutores e pesquisadores, toma forma, após vários meses de reuniões, com **muita leitura** e

⁷⁴ “Posteiro” é um termo utilizado para designar o instrutor de danças de uma internada.

acalorados debates, mas sempre regada por uma dedicação e uma vontade de fazer melhor. Este trabalho não tem a pretensão de encerrar o tema e nem, tampouco, de ser a única fonte confiável, vem para facilitar a execução das danças tradicionais nas apresentações e concursos realizados em rodeios e no Encontro de Artes e Tradição Gaúcha” (Cirne, 2003, Apresentação, grifos meus).

Os autores do livro afirmam que buscaram facilitar a compreensão das descrições presentes no “livro azul”, esclarecendo conceitos e definições daquele primeiro manual (ibid.: 13). É digno de destaque que, de um lado, os autores da “reciclagem” consideram que suas ações facilitam a compreensão das descrições presentes no “livro azul” e, de outro, um dos seus autores, Paixão Côrtes, entende que o movimento que se inicia com essa “reciclagem” estabelece regras, padroniza os grupos e provoca uma mecanização e uma artificialidade da “dança tradicional gaúcha”. Côrtes é tão descontente com este estilo de dançar que, conforme o relato da interlocutora, virou-se de costas para um grupo que seguiu as regras do novo manual. Ao mesmo tempo, os pesquisadores que compuseram a equipe que lançou o novo livro apresentam-se como leitores do antigo manual, continuadores e intérpretes das tradições que ele trazia. Além disso, percebe-se na citação acima a necessidade de se destacar a realização de “pesquisas bibliográficas”, leituras e debates acalorados que acompanharam a produção do novo manual⁷⁵.

Acrescentaram-se três danças às 22 presentes no antigo manual⁷⁶. Ainda no início deste novo livro, o conselheiro do MTG-RS, naquela ocasião, ressalta que a obra é de compreensão “simples” e “fácil”, e que, principalmente por explorar a “interpretação” das danças, a partir de sua publicação não será mais necessário que os CTGs contratem especialistas para lhes auxiliarem na preparação dos grupos. No entanto, minha etnografia mostra que, pelo contrário, há uma crescente profissionalização de indivíduos que são contratados pelos CTGs para preparar suas invernadas para as diferentes competições, ensinando ou corrigindo o modo correto

⁷⁵ Todos os nove pesquisadores, ao escreverem o manual, já participavam há muitos anos do tradicionalismo gaúcho, e muitos foram dançarinos de invernadas.

⁷⁶ O manual traz uma explicação sobre os quatro “ciclos coreográficos e suas características: o “Ciclo do Minueto”, o “Ciclo do Fandango”, o “Ciclo da Contradança” e o “Ciclo das Danças de Pares Enlaçados”. Cada uma das 25 danças do manual pode apresentar características de um ou dois destes ciclos. As “danças tradicionais gaúchas” presentes no livro são: Anu, Balaio, Cana Verde, Caranguejo, Chico Sapateado ou Chiquinho, Chimarrita, Chimarrita Balão, Chote Carreirinho, Chote de Sete Voltas, Chote de Duas Damas, Chote de Quatro Passi, Chote Inglês, Havaneira Marcada, Maçanico, Meia Canha, Pau de Fitas, Pezinho, Queromana, Rancheira de Carreirinha, Rilo, Roseira, Sarrabalho, Tatu, Tatu de Volta no Meio, Tirana do Lenço.

de se dançar as “danças tradicionais gaúchas”. Mesmo que um CTG não contrate um profissional de fora para semanalmente ensaiar suas invernadas, ao longo de um ano inteiro, os seus posteiros – que podem ser alguns dos dançarinos das próprias invernadas – podem e devem frequentar cursos de aprimoramentos e de “correções” que são ministrados anualmente pelo MTG-RS. Os CTGs que não possuem um instrutor “de fora” acompanhando sempre suas invernadas, normalmente contratam – duas ou três vezes por ano – um profissional para corrigir e aprimorar as suas coreografias e o modo de dançar dos seus membros. Esta pessoa geralmente é considerada como qualificada e muito útil por possuir uma visão externa do grupo de danças.

No QSM, há alguns anos, são frequentes as “correções” feitas por instrutores externos, geralmente vindos do MTG-RS. No entanto, nos últimos anos o CTG passou a contratar instrutores que acompanham frequentemente as invernadas. Em 2011, a invernada adulta tinha como posteiro um rapaz que foi contratado somente para esta função. O CTG o mantinha morando em Curitiba, pagando seu salário e o aluguel de uma casa. No início do ano de 2012 o grupo adulto e a patronagem do CTG detectaram que ele não estava mais “dando conta do recado”, e decidiram contratar outro profissional para reforçar a preparação do espetáculo com o qual a invernada iria concorrer o Fepart, em dezembro daquele ano. Em março, um dos membros da patronagem consultou o diretor de danças do MTG-RS sobre quem seria a pessoa adequada para corrigir suas coreografias, as técnicas de danças e para se tornar o instrutor do grupo. O nome indicado foi o de Aurélio, que, junto com sua esposa Laura, trabalha há alguns anos como instrutor. Percebe-se, portanto, que o MTG-RS é a instituição que possui autoridade para indicar aqueles instrutores qualificados para realizar as chamadas “correções” necessitadas pelos grupos, com relação às técnicas escritas no manual que o próprio órgão lançou em 2003. É o MTG-RS, na figura de seu diretor de danças, que é acionado quando se necessita de um novo instrutor. No caso descrito acima, Aurélio, um dos pesquisadores e escritores do novo manual, foi indicado ao CTG QSM como a pessoa apta a “corrigir” e aprimorar a invernada de danças adulta, ajudando a torná-la mais competitiva.

Os instrutores Aurélio e Laura nasceram no Rio Grande do Sul e participam de CTGs desde crianças. O avô de Laura fundou um importante CTG de Porto Alegre, em 1962. O casal mora na região metropolitana de Porto Alegre, fornece cursos de “correção” para diversos CTGs e trabalha instruindo invernadas de CTGs

de Porto Alegre, de sua região metropolitana e também da cidade de Pelotas. Além disso, já trabalharam como instrutores em um CTG de Brasília. Os dois se conheceram ainda adolescentes, quando dançavam no mesmo CTG. Ao longo da sua trajetória como dançarinos da categoria adulta, foram participando de diversos cursos: “cursos com Paixão Côrtes, cursos com Barbosa Lessa, cursos de História, cursos com o pessoal do próprio IGTF, dona Lilian Argentina⁷⁷, muitas pessoas que tinham muita experiência nisso”, relatou-me Laura. O casal, portanto, aprendeu sobre a “tradição gaúcha” e suas danças com diferentes pessoas. Não foi suficiente que estudassem e lessem os livros produzidos por elas, foi necessário que fizessem os cursos e fossem, pessoalmente, aprender com elas sobre a “tradição”. Do mesmo modo, não basta que os grupos estudem o manual de danças e a partir disto ensaiem, é fundamental que contratem alguma pessoa detentora de saberes específicos e que possua uma experiência com esta prática. Isto revela como, neste universo dos CTGs, a “tradição” emerge encarnada em determinadas pessoas, sendo transmitida para outros através da incorporação das qualidades que aquelas pessoas possuem.

Em um determinado ano, Aurélio e Laura foram convidados para serem instrutores de um CTG do interior do Rio Grande do Sul. A partir disso, Laura afirma que passaram a “se sobressair” perante os demais instrutores da época. Embora eles tenham adquirido conhecimentos e incorporado qualidades a partir de relações estabelecidas com figuras reconhecidas no movimento, como Paixão Côrtes, Lilian Argentina e membros do IGTF, outro elemento apontado por Laura como algo que contribuiu para que o casal ganhasse prestígio neste meio profissional foi o fato de sempre buscarem a “inovação” em seu trabalho:

A gente foi se sobressaindo perante, é claro, o pessoal que estava aqui. E isso foi fazendo com que a gente fosse viver da dança, porque é paixão na vida minha e do Aurélio. Hoje isso é paixão. A gente não vive sem. É vício. Tu não vives sem. E na época começou assim: “Ah não, vamos, nós temos que saber mais, nós temos que ser diferentes, nós temos que achar um diferencial”. E aí começaram também as pesquisas de roupas. Usar roupas diferentes que até

⁷⁷ Lilian Argentina, falecida em 2006, foi uma importante folclorista do Rio Grande do Sul, que em 1973 recebeu do Ministério da Educação do Rio e Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore e Brasileiro/FUNARTE o “Prêmio Silvio Romero”, pela monografia que escreveu sobre os “pescadores artesanais” do sul do Brasil. Foi também pesquisadora das “danças tradicionais gaúchas”, integrando, a partir de 1980, a equipe técnica do IGTF. Também atuou como posteira das invernadas artísticas do 35 CTG, e possui alguns livros publicados.

(Fonte: <http://www.rotaacoriana.com.br/blog.php?blog=278&i=38&c=0>, acessado em 01/12/2013).

então ninguém usava, ninguém pesquisava. E tudo isso foi fundamentando um trabalho profissional pra nós. E os grupos queriam contratar para fazer, para ensinar, para dar aula. Isso foi gerando o que chegou hoje. Hoje, o Aurélio é um dos maiores instrutores do estado. Têm vários. Muitos fizeram nome no estado e dentre eles está o Aurélio (Entrevista com Laura, realizada em agosto de 2013).

Após aprenderem sobre a “tradição” e a “dança gaúcha” com pessoas detentoras destes saberes, Laura e Aurélio já possuíam um determinado prestígio, mas, para aumentá-lo foram em busca de um diferencial dentro desta mesma “tradição”. Estes diferenciais, inovações e novidades, como veremos nas páginas seguintes, são encarados como aquilo que supostamente já existe à espera de reconhecimento, e que será apropriado por meio de pesquisas e esforços de determinadas pessoas que são consideradas aptas para o produzirem. Como discutirei ao longo deste capítulo, estas inovações dentro da “tradição gaúcha” não são feitas por qualquer pessoa, e nem de qualquer forma.

Aurélio é graduado em Educação Física e Laura é historiadora. Ele também possui uma trajetória como dançarino em outros contextos. Na descrição de sua biografia, localizada nas últimas páginas do manual que ajudou a escrever, afirma-se que em 1985 ele “trabalhou no elenco no carnavalesco Joãozinho Trinta, para representar o Brasil e América Central, no Castelo do Rei Rasan II, em Marrocos” (CIRNE, 2003: 175)⁷⁸. Atualmente ele também trabalha como coordenador do “Desfile Temático” realizado anualmente no dia 20 de setembro, em Porto Alegre, durante os festejos que comemoram o aniversário da Revolução Farroupilha⁷⁹.

Laura e Aurélio iniciaram as “pesquisas de roupas” a partir de 1995. Segundo ela, até então todos os grupos dançavam as “danças tradicionais gaúchas” vestindo os mesmos trajes: homens de botas, bombachas (ou chiripás⁸⁰), camisa e lenço; mulheres de vestido de prenda – rodado, de mangas longas e sem decote – e

⁷⁸ É válido de destaque a participação de Aurélio em um elenco de um carnavalesco. Ainda neste capítulo serão estabelecidas algumas aproximações com outros contextos etnográficos que envolvem a elaboração de danças, espetáculos e competições.

⁷⁹ O desfile funciona de modo similar a um desfile carnavalesco: a cada ano é escolhido um “tema” e cada CTG fica responsável por produzir uma apresentação diferente sobre algum aspecto relacionado ao tema, com “carros temáticos” e coreografias próprias. No final há uma premiação da melhor apresentação.

⁸⁰ O “chiripá” é considerado uma das peças que compõem a “indumentária gaúcha” em suas diferentes épocas. Basicamente constitui-se em um pano que é enrolado na cintura, ou trançado entre as pernas, como uma fralda. No entanto, seu modelo varia de acordo com os trajes correspondentes às épocas.

sapatilhas. Nas primeiras competições que participaram notaram isto: “fomos e vimos lá trinta grupos de bombacha. Só a dança diferencia? Então começamos a pesquisar”. Ainda em 1995, quando eram dançarinos da invernada adulta de um CTG de Porto Alegre, Laura e Aurélio elaboraram uma pesquisa sobre trajes da época da Revolução Farroupilha e sua invernada apresentou-se no antigo Fegart (hoje Enart) utilizando dois trajes diferentes: um no primeiro dia, e outro no segundo. Segundo Laura, esta foi a “inovação do evento”, e todos ficaram surpresos com ela.

Em 1997, na mesma competição, seguiram buscando a “inovação”. Comandada por eles, a mesma invernada apresentou-se encenando um baile supostamente ocorrido na cidade de Pelotas, em 1820, no qual os dançarinos não usavam, como de costume, o habitual “traje gaúcho” (para os homens bombachas, botas, camisas e lenços, e para as mulheres os chamados vestidos de prenda), mas usavam um “traje cidadão”. Os peões usavam fraques, portando cartolas e bengalas, e as prendas vestidos supostamente utilizados naquela época. Além disso, naquele espetáculo o seu musical não utilizou a gaita (instrumento musical exigido nas apresentações, pelas regras do MTG-RS), alegando que ela ainda não havia sido inventada em 1820. Utilizaram, então, um piano, instrumento que não estava entre os permitidos pelo regulamento.

O CTG havia apresentado uma pesquisa que citava trechos de historiadores e de viajantes (como Auguste Saint-Hilaire) e pretendia comprovar o uso do traje e do piano na época, e também o fato de que a gaita ainda não havia sido inventada na época do baile. Para que não fossem desclassificados, no dia da apresentação colocaram a gaita, parada, no local onde ficariam os músicos que tocariam o piano e os outros instrumentos. Porém, esta atitude não surtiu efeito. O MTG alegou que a gaita não poderia estar somente posicionada no palco, mas que ela precisava ser tocada. Possivelmente, esta afirmação não estava presente no regulamento, mas somente passou a fazer sentido quando aquele CTG teve a ideia de levar a gaita ao palco e nele deixá-la parada. Laura gentilmente repassou-me alguns documentos e cartas trocadas na época entre o CTG, o IGTF e o MTG. Em uma delas, o então presidente do MTG afirma: “O fato de terem colocado uma Gaita junto ao local onde se posicionou o Grupo Musical sem usá-la, como era de se esperar por força do Regulamento, foi subestimar o público e até os avaliadores. Mais importante do que apresentar a Gaita, seria tocá-la na hora certa”.

Esta postura “inovadora” resultou na desclassificação do grupo, que foi anunciada já no primeiro dia do evento, após a primeira apresentação. Durante a noite o CTG conseguiu uma liminar judicial que obrigou o evento a permitir a continuidade da invernada na competição. No segundo dia, um dos membros da invernada, antes da sua apresentação, fez um discurso criticando a postura do MTG. Por causa disto, o CTG foi punido e a sua participação naquele evento anual ficou suspensa por dois anos. Envolvendo muitas discussões e acusações entre o CTG, o MTG-RS e o IFGT, o conflito durou mais dois anos⁸¹. A partir desta tensão, a comissão técnica avaliadora do evento, que era formada por pesquisadores do IGTF, passou a ser composta somente por membros do MTG-RS. Após esse ano, o “traje cidadão” foi proibido naquele evento, para que conflitos como estes não voltassem a ocorrer. Em uma carta enviada ao CTG, o presidente do MTG na época afirma:

Se, por um lado, as pesquisas são válidas por estarem alicerçadas em renomadas obras, por outro, devemos atentar para o que queremos, para o que é arte popular, qual a imagem que reforça a nossa identidade de gaúchos e o que é importante preservar e projetar para as novas gerações.

Segundo Laura, pelos próximos dois ou três anos a prática de realizar pesquisas em busca de inovação foi proibida. Após este período, elas passaram a ser aceitas novamente, mas o fraque e os demais trajes militares seguem até hoje proibidos neste evento (o Enart). Os grupos dos CTGs, de acordo com ela, começaram a pesquisar sobre outros trajes possíveis para utilizar em suas apresentações. Além disso, passou-se a buscar “temas” que baseassem os espetáculos dos grupos. Até meados da década de 1990, além de três das 25 “danças tradicionais gaúchas” que eram sorteadas 20 minutos antes da apresentação da invernada, os grupos executavam uma dança de entrada e outra de saída de palco, com coreografias simples e ao som de alguma música famosa

⁸¹ Laura relatou-me que o conflito somente se encerrou quando o então presidente do MTG na época fez um pedido de desculpas ao CTG. Aurélio e Laura voltaram a dançar e atualmente são figuras importantes para o movimento. Pode-se pensar que o casal ganhou prestígio dentro do movimento justamente por terem sido punidos por esta “inovação”. Após isso, passaram a ser mais e melhor reconhecidos no universo dos CTGs, ganhando uma certa “potência tradicional”.

escolhida dentro do repertório de algum conjunto musical “tradicionalista”, como, por exemplo, Os Serranos⁸².

A partir do momento em que as invernadas dos CTGs passaram a realizar pesquisas sobre os trajes e sobre os temas, deixaram de ensaiar somente as 25 danças para o segundo momento da apresentação, pois também passaram a preparar um espetáculo próprio e mais elaborado para ser executado nos momentos da entrada e saída do tablado. Embora a melhor execução de três das 25 “danças tradicionais gaúchas” tenha sido mantida como aquilo que garantia o título de campeã de uma invernada, os outros dois momentos de suas apresentações (“entrada” e “saída” do tablado) também passaram a ser julgados, com um troféu específico para cada uma. A maioria dos grupos passou a escolher uma história a ser contada através do cenário, de coreografias e músicas, e a pesquisar sobre quais roupas eram utilizadas na época a ser retratada. A partir dos anos 2000, as invernadas começaram a utilizar diversos objetos para compor os cenários das suas coreografias de entrada e de saída. A partir deste momento, afirma Laura, estas coreografias tornaram-se bastante “teatralizadas”: “hoje, as coreografias, elas estão mais preocupadas com uma teatralidade, tem gente que tem que levar cenário de caminhão pro Enart, para levar só o que irão utilizar na coreografia”.

No Paraná, há alguns anos muitos CTGs também se empenham durante meses na produção de bons e inovadores espetáculos. Em setembro de 2012, quando iniciei as observações de campo, a invernada adulta do QSM já estava classificada para o Fepart e há alguns meses vinha preparando o espetáculo para apresentar neste evento. O tema escolhido era a visita do Imperador Dom Pedro II ao Paraná, ocorrida em 1880. A contratação do instrutor Aurélio se deu para que ele corrigisse os erros dos dançarinos em todas as coreografias e para que aprimorasse as técnicas que são avaliadas pela comissão julgadora dos eventos durante a execução das “danças tradicionais gaúchas”.

As notas dadas para cada grupo pela comissão avaliadora dos concursos dividem-se em quatro critérios: correção, harmonia, interpretação artística dos dançarinos e execução da música pelos conjuntos musicais que os acompanham. No caso do primeiro critério, o grupo que atinge a nota máxima é aquele que não precisou de nenhuma correção, ou seja, cada ponto a menos se refere a algo que

⁸²Nos concursos, até os dias de hoje, todas as invernadas dos CTGs apresentam-se com um “musical” que toca ao vivo durante a apresentação, geralmente composto por cinco músicos.

deveria ser corrigido de acordo com as técnicas exigidas. A interpretação artística é uma nota importante, e conquistar a pontuação máxima exige muito trabalho dos grupos, pois cada dança demanda uma postura corporal e facial específica. Os critérios para premiar os melhores espetáculos de “entrada” e o de melhor “saída”, são os seguintes: “criatividade do tema escolhido”; “coerência com o tema escolhido”; “comprometimento com a tradição e folclore gaúcho, e ou com suas etnias formadoras” (no caso do evento estadual paranaense este critério é definido como “comprometimento com a tradição e folclore gaúcho ou paranaense”); “desenvolvimento coreográfico”, “proposta harmônica”, “música”; e “contexto da apresentação”.

Antes de passar para a próxima seção, é válido destacar alguns pontos sobre o que foi explorado até o momento. A partir dos processos descritos, nota-se que os diversos atores e ações vão mudando o caráter dos CTGs e o que se faz dentro deles. Até 1970, os CTGs eram apenas espaços de encontro entre os seus frequentadores e, em alguns deles, havia grupos de danças que realizavam apresentações em eventos como festivais de folclore. A competição era praticamente inexistente até então e, quando ela surgiu, tornou-se necessário estabelecer um conjunto de regras a partir do qual todos os CTG fossem julgados. Somente assim seria possível definir um vencedor. Inicialmente, “desengavetou-se” o manual escrito pelos fundadores do primeiro CTG, resultante das pesquisas sobre as “danças gaúchas” realizadas por Côrtes e Lessa na década de 1950. A partir da década de 1980, pesquisadores iniciaram um processo de “reciclagem” daquele antigo manual. Para tanto, também realizaram pesquisas e travaram debates sobre as “tradições gaúchas” e as suas danças.

Como destacado, o novo manual e a sua utilização, que leva a um novo modo de dançar nas competições, são alvo de críticas por parte do próprio escritor do manual antigo. Portanto, ao mesmo tempo, aquela pessoa considerada como detentora de muitos saberes e conhecimentos sobre as “tradições gaúchas”, citada como uma importante referência para pesquisadores e instrutores de danças, é também uma grande crítica de seus intérpretes e dos profissionais que atuam hoje dentro dos CTGs. Considerando-se que as disputas ainda inexistiam, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa não escreveram o “Manual de Danças Gaúchas” para basear os regulamentos de competições entre os CTGs, mas para que seus praticantes as compreendessem melhor, e simplesmente as dançassem, coletivamente, de modo

“espontâneo”. Como destacam na introdução da obra, preocupavam-se apenas com a “reintegração” das danças ao “patrimônio cultural do povo rio-grandense” (Côrtes e Lessa, 1957: 10). Obviamente, a “mecanização” imposta pelas regras não vai de acordo com o que Côrtes pensa sobre a execução das danças. Assim, boa parte dos CTGs e concursos seguem as regras do novo manual; já, outra parte, segue dançando no estilo considerado correto pelo fundador do primeiro 35 CTG.

Os concursos trouxeram a necessidade de definir o melhor grupo de danças entre vários CTGs. As competições e o número de CTGs competidores proliferaram e, concomitantemente, surgem novos profissionais que vão se especializando e obtendo diferentes competências para auxiliar os CTGs na sua participação nas disputas. Estas competências são adquiridas a partir de relações estabelecidas com determinadas pessoas que encarnam as “tradições gaúchas” e os saberes relacionados a elas. Os novos profissionais vão definir a forma correta a partir da qual as invernadas devem dançar, fornecendo instruções cotidianas ou apenas “correções” específicas e eventuais. Aos poucos, eles vão se impondo como mais ou menos necessários para os CTGs que têm como objetivo a conquista de títulos nas competições tradicionalistas.

Aurélio é uma figura interessante que exemplifica este processo. Ele é um dos autores da “reciclagem” do manual e também foi idealizador, junto com sua esposa, de muitas inovações nos concursos de danças. Estas são ações que lhe conferem autoridade dentro deste universo a ponto de ele ser indicado como a melhor pessoa para auxiliar um CTG a conquistar um título em uma competição. A partir de uma consulta feita ao MTG-RS, instituição autorizada a dizer quem é o melhor instrutor para trabalhar em um CTG, a patronagem do QSM passou a considerá-lo um dos principais profissionais deste tipo da atualidade e extremamente apto para tornar o CTG vitorioso⁸³.

Durante este processo relatado nas páginas anteriores, há um momento em que os próprios grupos tomam a iniciativa de criar algo “inovador” que, para além da execução correta das danças prescrita no manual, diferencie os CTGs entre si nas competições. Até então, como relata Laura, somente a apresentação das “danças”

⁸³Após a demissão do rapaz que exercia a função de posteiro em dezembro de 2012, Aurélio permanece hoje como professor do grupo, acompanhando a sua participação nas competições e indo a Curitiba no mínimo uma vez por mês. Os ensaios em que não está presente são comandados por Bernardo, que além de dançarino é o posteiro da invernada e recebe um salário mensal. O CTG paga a Aurélio dois mil reais por cada ida sua a Curitiba, além das passagens aéreas. Ele geralmente se hospeda na casa de algum integrante da invernada.

diferenciava os grupos que participavam das disputas. Na medida em que nos concursos de “danças tradicionais gaúchas” se escolhe o grupo que apresenta da melhor forma três das 25 danças e, assim, todas as invernadas dos diferentes CTGs ensaiam de acordo com as mesmas técnicas e regras, a partir de um determinado momento a diferenciação começou a ser buscada de outra maneira, para além da perfeita execução das danças do manual. Portanto, a competição impulsionou uma constante busca pela distinção: dentro de um mesmo conjunto de “tradições gaúchas” tornou-se necessário achar elementos que singularizassem cada invernada dos diferentes CTGs.

Além de investir na contratação de profissionais que ajudassem no aprimoramento das técnicas das 25 danças, cada grupo passou a produzir um espetáculo próprio e singular através das coreografias de “entrada” e “saída” do tablado. Os grupos passaram a se empenhar na realização de pesquisas que possibilitassem o uso de trajes diferentes e que chamassem a atenção do público e dos avaliadores. A partir disso, também se criaram regras para premiar as melhores coreografias apresentadas nestes dois momentos. Entraram em cena, então, objetos, temas e teatralidades. No entanto, os regulamentos passaram a exigir que estas coreografias fossem “criativas”, mas, ao mesmo tempo, “coerentes” e “comprometidas” com a “tradição” / “folclore” “gaúcho” – ou “paranaense”, no caso das competições que acontecem no Paraná.

É possível e necessário inovar, como o próprio movimento reconhece, mas esta inovação só pode acontecer dentro de determinados limites. Quando um grupo pretende inovar em seus trajes, instrumentos ou cenários, ele deve apresentar pesquisas que se baseiem em livros reconhecidos como legítimos pelo MTG, mas não a partir de qualquer livro sobre a história do Rio Grande do Sul ou do Paraná. Essas pesquisas podem ser produzidas, então, apenas referindo-se a um repertório aparentemente finito. Somente com base no que determinados autores disseram acerca das “tradições”, o texto da pesquisa pode comprovar, justificar e atribuir verdade/autenticidade/verossimilhança a um acontecimento, à escolha de uma roupa e até aos trejeitos e aos comportamentos que serão retratados pelos dançarinos nas coreografias.

A partir da criação de espetáculos competitivos, que devem ser ao mesmo tempo tradicionais e inovadores, os grupos precisam se empenhar, criativamente, para multiplicar suas possibilidades dentro de um conjunto que lhes é apresentado

de modo circunscrito. Como vimos, não é possível inovar sem estar comprometido com determinados elementos “tradicionais”, indicados enquanto tal somente por determinadas pessoas, livros e instituições. Na medida em que os CTGs e suas invernadas pesquisam e esforçam-se para inscrever autenticidade e veracidade em diferentes elementos, mais coisas, objetos, comportamentos ou fatos podem ser qualificados como “gaúchos”. Neste sentido, o que é “tradição gaúcha” se multiplica, ampliando-se e se enriquecendo. Isto ficará mais claro ao longo da próxima seção, que discute detalhadamente o processo de elaboração de um espetáculo pela invernada adulta do QSM.

2.2 A composição de um espetáculo

A preparação de um espetáculo envolve a escolha do tema, a pesquisa sobre ele e sobre quais roupas serão utilizadas, a montagem das coreografias, a escrita de letras de músicas e composição de melodias, a produção de trajes e cenários. A elaboração do espetáculo a ser apresentado pela invernada adulta do CTG QSM no evento estadual de dezembro de 2012 (Fepart) não foi tarefa somente do instrutor contratado pelo QSM, mas também idealizada e realizada por alguns membros da invernada adulta, com a ajuda da patronagem. Inicialmente, a ideia sobre o tema era diferente do que ela se tornou no final do seu processo de construção.

No início daquele ano, alguns dançarinos juntos começaram a pensar sobre qual tema basearia o seu novo espetáculo. Daniel enviou a Francisco um link do site “Wikipédia” sobre o Barão dos Campos Gerais, um personagem da história paranaense. Nas pesquisas que fizeram em outros sites da internet, descobriram que este homem, no século XIX, possuía fazendas no Paraná e no Rio Grande do Sul, e que tropas que vinham do segundo estado pousavam em sua fazenda na cidade da Lapa, situada a aproximadamente 70km de Curitiba. Assim, seguiram trocando mensagens e tiveram a ideia de montar um espetáculo sobre este personagem que, segundo eles, ilustraria a maior “ligação cultural” que existe entre o Paraná e o Rio Grande do Sul. A sua intenção, de acordo com um deles, era “contar a nossa história [do Paraná] dançando as músicas gaúchas”. Após isso, um deles assistiu a uma reportagem do programa Globo Rural sobre o tropeirismo, na qual um historiador falava sobre o Barão dos Campos Gerais.

Decidiu, a partir do que viu na reportagem, marcar uma conversa com aquele historiador, que residia na Lapa, e que, na época, era secretário de turismo do município e realizava pesquisas sobre o “tropeirismo gaúcho”. Ele contou aos dançarinos que o Barão dos Campos Gerais recepcionou Dom Pedro II em sua casa, em 1880, quando o imperador visitou o Paraná. A partir desta conversa entre os dançarinos e este historiador, o “Imperador” foi se tornando, aos poucos, o personagem do espetáculo da invernada:

A gente foi conversar com ele, e ele falou: “não, porque o Dom Pedro foi visitar a casa do Barão em 1880, e aí ele alforriou alguns escravos”. Então, o nosso contexto passou por vários momentos. A gente queria, primeiro, falar do Barão dos Campos Gerais. Aí, depois, só na saída que ia vir o Dom Pedro. Aí o Dom Pedro alforriou alguns escravos, e a gente pensou em botar alguns escravos. (...) Aí acabou que ele falou do Dom Pedro e a gente acabou indo atrás desse negócio do Dom Pedro (...). E acabou que o Barão dos Campos Gerais saiu de cena assim, daí não tinha mais contexto para ele. A coisa evoluiu e tal, por causa das roupas, por causa do baile, a gente tinha que fazer o baile em algum momento porque é, as danças são um baile né? Então, como tem que dançar [as “danças tradicionais gaúchas”] pelo regulamento, tem que ter três danças né, a gente teve que fazer o baile por causa dessas danças. Aí acabou que o baile ficou muito mais inserido, aí acabou que a gente não falou da Lapa, falou só de Curitiba, que era nossa cidade e tal, e as coisas aconteceram assim, não tem como explicar exatamente porque né, mas aconteceu porque foi melhor, naquele momento. (Entrevista com Francisco, realizada em agosto de 2013).

As “coisas foram acontecendo” e decidiu-se encenar um baile que teria ocorrido em homenagem a Dom Pedro II, realizado na então *Curityba*, Província do Paraná, no século XIX, em 1880. O momento obrigatório no qual, de acordo com o regulamento, a invernada deveria apresentar três “danças tradicionais gaúchas” (o segundo momento da apresentação do CTG na competição) seria o ápice do baile.

Decidido o tema, era preciso definir quais seriam as pilchas utilizadas no espetáculo. A vestimenta utilizada pelos barões, baronesas e militares que participaram do baile correspondia ao “traje cidadão e militar”. No entanto, este traje não está presente nas diretrizes que definem quais são os trajes que compõem a “Indumentária Gaúcha”, que são redigidas pelo MTG-RS para o MTG-PR⁸⁴. Portanto, apresentar uma pesquisa fundamentada que comprovasse a utilização

⁸⁴ Todos os regulamentos dos MTGs podem ser modificados nas convenções anuais realizadas por cada instituição. Os estatutos, no entanto, podem ser discutidos e alterados somente nos congressos.

daquele traje na época a ser representada era condição para que a invernada adulta do QSM pudesse participar do concurso estadual com o seu novo espetáculo.

O texto que contém as diretrizes que devem ser seguidas nas competições que ocorrem no Paraná inicia-se da seguinte forma:

O Movimento Tradicionalista Gaúcho do Paraná como órgão máximo de representação e de disciplinação do comportamento tradicionalista, recomenda o que segue como uso adequado das Pilchas Gaúchas. Sem pretender ferir a liberdade individual das pessoas, nem sua sensibilidade estética nem suas heranças sócio-culturais e econômicas, porém visando uma consciência tradicionalista do uso correto e adequado da Pilcha Gaúcha. O presente Manual das Pilchas Gaúchas está transcrito baseado no adotado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho - RS, termos da lei 8.813 de 10.01.89 do Deputado Estadual (RS) Algir Lorenzon. E em recomendações referendadas pelo 23º, 34º, 38º, 43º e 44º Congresso Tradicionalista do Rio Grande do Sul e contida na COLETÂNEA DA LEGISLAÇÃO TRADICIONALISTA - 1999 (MTG-RS).

A lei citada no trecho acima diz o seguinte:

LEI Nº 8.813, DE 10 DE JANEIRO DE 1989.

Oficializa como traje de honra e de uso preferencial no Rio Grande do Sul, para ambos os sexos, a indumentária denominada "PILCHA GAÚCHA".

DEPUTADO ALGIR LORENZON, Presidente da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul.

Faço saber, em cumprimento ao disposto no § 5º do artigo 37 da Constituição do Estado, que a Assembléia Legislativa decretou e eu promulgo a seguinte Lei:

Art. 1º - É oficializado como traje de honra e de uso preferencial no Rio Grande do Sul, para ambos os sexos, a indumentária denominada "PILCHA GAÚCHA".

Parágrafo único - Será considerada "Pilcha Gaúcha" somente aquela que, com autenticidade, reproduza com elegância, a sobriedade da nossa indumentária histórica, conforme os ditames e as diretrizes traçadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho.

Art. 2º - A "Pilcha Gaúcha" poderá substituir o traje convencional em todos os atos oficiais, públicos ou privados, realizados no Rio Grande do Sul.

Art. 3º - Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 4º - Revogam-se as disposições em contrário.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO, em Porto Alegre, 10 de janeiro de 1989⁸⁵.

O texto que contém as diretrizes para os trajes utilizados pelas invernadas nos concursos organizados pelo MTG-PR é escrito pela diretora de indumentárias do MTG-RS. Ele apresenta quatro períodos históricos e os trajes correspondentes a cada um deles. Segundo o documento, em todos os períodos o traje predominante é o do homem e, assim, o traje feminino deve se adequar ao masculino. Os trajes devem ser compatíveis ao período histórico que cada invernada pretende retratar em seus espetáculos e, ainda, deve-se atentar para à classe social e à atividade (campeira ou cidadina) que se busca como referência. Essa compatibilização, afirma o documento, “é caracterizada pelo modelo, tipo de tecido, tipo de calçado (ou ausência), penteado e maquiagem”.

Cada período histórico é apresentado e descrito. São utilizadas imagens do livro de Vera Zattera, “Cone Sul, Adereços Indígenas e Vestuário Tradicional”, publicado em 1999. Abaixo, reproduzo algumas destas descrições das diretrizes e trago as imagens presentes no livro de Zattera⁸⁶.

1ª Época – 1750-1820

“Surge no pampa, o homem errante, changador⁸⁷, gaudério. Não se preocupavam muito com as roupas. Usavam indumentária adaptada às suas necessidades e forma de vida. As roupas, trazidas da Europa com influência de peças indígenas e criações próprias, formavam a indumentária desse período”.

⁸⁵O texto da lei está disponível em:

http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXT0&Hid_TodasNormas=19552&Hid_IDNorma=19552.

⁸⁶ Estas diretrizes estão disponíveis no site do MTG-PR (<http://www.mtgparana.org.br/>).

⁸⁷ Aquele que faz carretos, carrega cargas.



FIGURA 13 – Trajes do “estancieiro” e da “estancieira”; trajes do “peão” e da “mulher rural” (Zattera, 1999).

2ª Época – 1820-1870

“Gaúcho, definido por completo como tipo único. Marcada pelas guerras de independência, guerras civis e caudilhismos. A vestimenta também passa por mudanças. Indumentária totalmente gaúcha. Após 1850, crescentes influências europeias. Chegam os bailes populares com a valsa, a polca, a mazurca e os chotes vindos da Europa”.



FIGURA 14 – Trajes do “estancieiro/charqueador” e “estancieira”; trajes do “peão” e da “mulher rural” (Zattera, 1999).

3ª Época – 1870-1920

“Total combinação de peças e indumentárias do período anterior e da vestimenta que surge nesse período. Coincidindo com a Guerra do Paraguai, surge a bombacha. Entra no Rio Grande do Sul, começando a ser adotada pelos pobres passando depois a seu uso pelos caudilhos e estancieiros”.



FIGURA 15 – Traje do “gaucho fazendeiro” e da “mulher rural” (Zattera, 2009).

4ª Época – 1920 ao Atual

“Notam-se diferenças regionais na indumentária gaúcha. A partir de 1970 um renascimento nas artes gaúchas, principalmente no plano musical. Na década 80, ou a partir dela, os veículos de comunicação de massa, passam a dar a devida cobertura aos eventos culturais nativistas. E com isto, nossa arte de tema campesino, de ritmos gaúchos, nosso vestuário, passa a ter uma vivência mais ampla, forte, reconhecida”.



FIGURA 16 – Traje “atual” da “prenda” e do “peão” (Zattera, 2009).

É válido destacar que, para cada época, demonstra-se o traje utilizado de acordo com a classe social e com a “atividade” (“campeira” / “rural” ou “citadina”) que seria realizada por cada homem e por cada mulher. Assim, a figura 13 mostra, da esquerda para a direita, os trajes utilizados pelo “estancieiro” e pela “estancieira”, e os utilizados pelo “peão” e pela “mulher rural”. Os trajes utilizados neste primeiro período, principalmente o da classe pobre e “rural”, são também chamados de “trajes primitivos” ou “chiripá primitivo”. A figura 14, na mesma ordem, traz as roupas do “estancieiro/charqueador” e da “estancieira”, e depois as do “peão” e da “mulher rural”. O traje deste período também é chamado de “chiripá farroupilha”, em referência ao período da Revolução Farroupilha, que está inserido nesta faixa de tempo. A figura 15 apresenta os trajes do “gaúcho fazendeiro” e da “mulher rural”. Já o traje do homem e da mulher “citadinos” deste período não estão expostos no manual, embora estejam descritos no livro de Vera Zattera (1999). Para retratá-los é preciso realizar uma pesquisa, assim como fez a internada adulta do QSM. Por fim, a figura 16 mostra o “traje atual” da prenda e do peão, sem distinção de classe ou atividade.

Após apresentar estas descrições e imagens de cada época, o documento procura detalhar cada um dos trajes. São descritas quais as características que cada peça de roupa deve possuir, assim como os tecidos e as cores que podem ser utilizados nelas. Também se determina como devem ser os objetos usados pelos dançarinos, como chapéus, botas, sapatilhas e joias. Com relação aos trajes

femininos, o documento prescreve sobre o uso (ou não) de maquiagens e joias e sobre como devem ser arrumados os cabelos das dançarinas. No traje primitivo, referente à primeira época, por exemplo, caso as dançarinas optem por utilizar a vestimenta da “mulher rural”, elas não podem usar maquiagens nem joias. Caso decidam retratar a classe social mais elevada, das estancieiras, podem utilizar maquiagens “discretas e sem brilhos”, e joias como “brincos, camafeu e anel de joias ou imitações de pedrarias”⁸⁸. No caso dos cabelos, só podem usar flores como enfeites as dançarinas que estiverem retratando as mulheres estancieiras. Nenhum traje feminino pode ter um decote que exponha os ombros e os seios das mulheres. As diretrizes também colocam restrições de maquiagem e uso de jóias para as invernadas da categoria mirim. No caso dos trajes masculinos, é advertido que somente os dançarinos que possuem mais de 16 anos podem fazer uso de facas (adagas) nas apresentações.

Ao observar o documento percebe-se que ele opera com uma concepção de sociedade na qual sempre há uma divisão de classe e uma distinção entre o universo rural e o urbano. Cada grupo, ao escolher o seu tema, deve se posicionar em relação a essas divisões. Cada invernada, portanto, precisa pensar sobre quais “tradições” irá levar para o tablado em suas coreografias tendo como pressuposto estas distinções entre como se vestiam os homens e mulheres mais ricos e/ou citadinos, em oposição aos trajes usados por homens e mulheres mais pobres e/ou rurais/camposinos. Como veremos ao longo deste capítulo, a invernada adulta do QSM sempre procura retratar “contextos ricos” em seus espetáculos.

Ao final do documento adverte-se que “outros trajes históricos podem ser utilizados pelas invernadas no Festival Paranaense de Arte e Tradição (Fepart), desde que seja apresentada, com antecedência, uma pesquisa bibliográfica fundamentada”⁸⁹. No entanto, como explicado na seção anterior, esta pesquisa só pode ser feita a partir de determinadas referências bibliográficas. Assim, o documento lista seis “referências bibliográficas para a pesquisa”. Os autores são

⁸⁸ Nas explicações sobre todos os trajes femininos, de todas as épocas, há a seguinte observação: “Não são admitidos relógios, colares, pulseiras, brincos de plásticos coloridos – ou similares. É vedado o uso de piercings e tatuagens visíveis, mais de um brinco em cada orelha, cílios e unhas postiças, unhas pintadas em cores não convencionais (verde, azul, amarelo, prata, roxo, preto) ou ainda com decorações”.

⁸⁹ A categoria mirim é a única que não pode utilizar os “trajes históricos” e só pode utilizar o “traje atual”.

Fernando Assunção, Celso Hyarup, Edison Acri, João Carlos Paixão Côrtes, Antônio Fagundes e Vera Zattera. Côrtes, como já explicado, é um dos fundadores do primeiro CTG. Antônio Augusto Fagundes é outro tradicionalista de renome, que pode ser também considerado como um importante intelectual do movimento. Todos os demais autores publicaram livros que tratam sobre costumes, vestimentas, “folclore” ou “tradições gaúchas”.

A internada adulta do CTG, então, deveria produzir esta pesquisa, já que o “traje cidadão”, utilizado no período de 1880, não se encontra nas diretrizes. O material da pesquisa deveria ser encaminhado dois meses antes da competição para a “Comissão de Indumentária”, que faz parte da comissão avaliadora de danças do Fepart, que é definida pelo MTG-RS. Neste momento, os dançarinos do grupo que vinham idealizando o espetáculo não sabiam como elaborar esta pesquisa, que, segundo eles, era muito “ousada” em sua proposta. Além da pouca experiência em escrever pesquisas de tal tipo, eles acreditavam que não possuíam “influência política” para “assinar” uma proposta como aquela.

Para encontrar alguém que tivesse “influência política” dentro do movimento para assinar a pesquisa, um dos dançarinos telefonou para a escritora das diretrizes e responsável pela avaliação das indumentárias no MTG-RS. A pesquisa, após ser enviada, seria avaliada por ela⁹⁰. Ela então lhe indicou um ex-dançarino de um CTG da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Segundo ela, ele já teria vivido em outros espetáculos este “contexto social rico” e assim possuiria experiência sobre quais roupas deveriam ser usadas e como deveria ser feita uma pesquisa sobre elas. Este rapaz atualmente faz parte da comissão que avalia as pilchas somente nos concursos do MTG no Rio Grande do Sul. Além da pesquisa histórica sobre a pilcha (ou traje), feita a partir das ideias dos dançarinos sobre a visita de Dom Pedro II ao Barão dos Campos Gerais, ele também desenhou os trajes das prendas e dos peões que encenariam baronesas, barões marqueses e militares. A ele foram enviadas fotos dos dançarinos(as). Visualizando os corpos, cabelos e tons de pele, ele definiu a pilcha de cada um. Cada vestido feminino foi feito com detalhes diferentes, assim como os casacos e chapéus masculinos. O rapaz contratado

⁹⁰ A avaliação do Fepart, tanto das propostas temáticas enviadas anteriormente pelas internadas dos CTGs como das apresentações nos dois dias de evento, é feita por uma comissão do MTG do Rio Grande do Sul. O MTG-PR não possui uma comissão avaliadora própria.

enviou ao CTG todos os desenhos com as respectivas amostras de tecidos (e rendas, no caso dos vestidos) grampeadas.

A partir disso, Francisco e a patroa do CTG ficaram responsáveis por providenciar os tecidos e os costureiros que iriam elaborar os trajes. Heloísa percorreu várias lojas buscando os tecidos e as rendas indicadas. Francisco foi a diversas alfaiatarias, e teve muita dificuldade em encontrar um alfaiate que aceitasse produzir 18 casacos, num prazo de quatro meses. A costureira contratada para produzir os 16 vestidos das prendas era conhecida de Heloísa, e já havia prestado serviços ao CTG. O trabalho de pesquisa e os desenhos encomendados àquele rapaz custaram dois mil reais ao CTG. Cada vestido custou em média 400 reais, incluindo a mão de obra e os tecidos. No caso dos trajes masculinos, somente a mão de obra de cada casaco custou em média 300 reais, fora os tecidos e botões. Cada um dos chapéus, encomendados para a centenária Fábrica de Chapéus Cury, situada em Campinas, custou em média 300 reais. Além disso, foram comprados os sapatos e as bengalas utilizadas pelos peões, e os elementos do cenário (formado por um lustre, floreiras, e luminárias, cadeiras e mesas)⁹¹.

O texto da pesquisa a ser entregue para a comissão avaliadora das indumentárias intitula-se “Traje Típico do Gaúcho Citadino e Militar do século XIX”, possui 106 páginas e formatação acadêmica. Um dos autores, aquele sugerido pela escritora das diretrizes, apresenta-se como arquiteto e urbanista, professor do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense e “pesquisador sobre Indumentária Gaúcha”. Há também outro autor, graduado em Letras e mestre em História da Literatura pela Universidade Federal de Rio Grande, e atualmente também professor do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense e da Universidade Católica de Pelotas.

Na introdução explica-se que a pesquisa baseou-se em escritos e registros de viajantes europeus que vieram ao Brasil no século XIX, como Jean Baptiste Debret, Auguste de Saint-Hilaire, Arsène Isabelle e Daniel Parish Kidder, e também no que escreveram os chamados “pesquisadores do nosso tempo”, como Luiz Celso Hyarup, Paixão Côrtes, Barbosa Lessa, Antônio Augusto Fagundes, Fernando

⁹¹ Os gastos com a produção das vestimentas, com a compra de acessórios como os chapéus, e com a encomenda da pesquisa somam cerca de 18 mil reais. Somado aos custos com os tecidos e com os objetos que compõem o cenário, este valor provavelmente alcançou mais de 20 mil reais. Relembrando o que discuti no capítulo anterior, em outros CTGs são os próprios dançarinos que pagam os custos dos trajes para o espetáculo, sendo possível que cada um gaste cerca de mil reais a cada ano.

Assunção, Edison Acri, Lilian Argentina e Vera Zattera. Todos estes últimos pesquisadores (com exceção de Lilian Argentina) destacados como “do nosso tempo” em oposição aos viajantes, estão apresentados nas diretrizes como “referências bibliográficas” obrigatórias para a pesquisa das invernadas. Embora os autores também utilizem outras referências, como as produzidas pelos viajantes, não deixaram de citar as referências impostas pelo regulamento⁹².

Todos estes, afirma o texto da pesquisa, “contribuíram com seus registros servindo na atualidade para o resgate da nossa história, colaborando assim com novos pesquisadores e historiadores”. Ainda na introdução, adverte-se que a pesquisa não se manteve presa a esta bibliografia: “desenvolveu-se muitas pesquisas de campo, visitas às sedes das charqueadas, museus e casarões em diversas cidades do Estado do RS, em busca de informações para uma reprodução fiel da época em contento”. Ou seja, para além da consulta aos textos legitimados pelo MTG, os autores destacam que foram até diversos locais realizar consultas que lhes permitiram reproduzir de modo “autêntico” e “fiel” o contexto a ser retratado.

O primeiro capítulo denomina-se “Histórico do CTG Querência Santa Mônica”, e é o único que não foi escrito pelos dois autores, e sim por Francisco, dançarino da invernada. Em duas páginas ele descreve a trajetória das invernadas do CTG ao longo dos 23 anos de existência da entidade, frisando principalmente as suas conquistas nos diversos festivais, nas diferentes categorias etárias.

O segundo capítulo denomina-se “Temário do CTG Querência Santa Mônica” e é dividido em quatro seções. A primeira fala sobre “O que é e no que consiste o tradicionalismo gaúcho”. Os autores afirmam que o “Tradicionalismo Gaúcho” é “o movimento cívico-cultural que aprecia e conserva as tradições gauchescas do Rio Grande do Sul”. Argumentam que o termo “tradicionalismo” foi elaborado por João Cezimbra Jacques, que em 1998 fundou entidade que é considerada pioneira pelos tradicionalistas gaúchos, o Grêmio Gaúcho. Em seguida, dedicam algumas linhas a explicar o que significa o termo “tradição”: “o culto dos valores que os antepassados nos legaram e que, de forma sincera e natural, deve ser cultuada”; e argumentam que, embora a “Tradição” não seja uma “exclusividade gauchesca”, “os gaúchos se diferem de outros brasileiros – e mesmo de outros povos, no mundo – porquanto

⁹² Os autores também utilizaram como referência obras de alguns historiadores, como o livro “As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos”, de Lilia Schwarcz (1998).

possuem uma escala de valores muito peculiar e marcante, pelo fato de cultivarem os valores muito mais do que outros estados acham”.

A próxima seção intitula-se “Dom Pedro II: características e contribuições culturais e históricas” e tem o objetivo de justificar a escolha deste personagem. Ao longo de nove páginas, descreve-se a “ilustre jornada” do Imperador, do seu nascimento até sua morte, frisando aspectos como a sua “erudição”, o seu interesse pela educação, pelos livros, pelas ciências, pelas línguas, além do seu “desejo” em “pôr fim à escravidão”. Na conclusão deste item, afirma-se:

A visão abolicionista e motivadora das artes contribuiu para diversas viagens do Imperador ao longo do Brasil, muitas delas com interesses políticos, já outras, embora deveras raras, por motivos pessoais. Dessa maneira, foi uma constante histórica encontros para entrega de títulos de nobreza em virtude de algum fato inusitado que tivesse agradado Dom Pedro II. Dentre os mais variados exemplos, menciona-se a visita do homem mais ilustre do Brasil da época a David dos Santos Pacheco – Barão dos Campos Gerais –, no Paraná, e a conseqüente libertação de escravos deste, fato que agradou bastante, nessa ocasião específica, os princípios filosóficos daquele (...). A proposta do CTG Querência Santa Mônica consiste exatamente nesse ponto histórico e cultural, o qual o Imperador e David Pacheco se aproximaram e, a partir disso, suscitarão algumas contribuições significativas para o tradicionalismo gaúcho.

Passa-se, então, a falar sobre a “relação do Barão dos Campos Gerais com o Rio Grande do Sul e com os ideais do tradicionalismo gaúcho” nos dois últimos subcapítulos, intitulados “Barão dos Campos Gerais: um paranaense gaúcho ou um gaúcho paranaense” e “Laços firmes com o Tropeirismo gaúcho”.

Nestes dois pontos, os autores argumentam que David dos Santos Pacheco, o Barão, “desde muito jovem se fez tropeiro”, recebendo em suas terras na Lapa as tropas vindas do Rio Grande do Sul com destino a Sorocaba. Frisam que posteriormente ele adquiriu fazendas no Rio Grande do Sul, e, ainda, destacam o fato da visita da “comitiva imperial” ao solar do Barão, em 31 de maio de 1880 e que, nesta data, ele alforriou escravos, “tornando-se pioneiro da abolição da escravatura no Brasil e no Paraná”. Portanto, argumenta-se que se torna

evidente a forte relação de David dos Santos Pacheco com a cultura gauchesca e, conseqüentemente, com o tradicionalismo, em virtude de este distinto homem, embora tenha nascido no Paraná, receber

desde piá⁹³ um grande aprendizado das coisas do Rio Grande do Sul, sobretudo, com o Tropeirismo. Ao cultivar essa atividade acabou estendendo seus domínios para algumas regiões gaúchas, formando, sobretudo, estâncias, fator decisivo na expansão do gauchismo à terra paranaense.

Soma-se a isso a sua importância histórica não só regional, mas também nacional, já que revelou ser um pioneiro abolicionista, na verdade, muito mais que isso, um verdadeiro ser humano. Essa característica pode também ser explicada a partir de seus fortes laços com preceitos da República Rio-Grandense, pois uma vez apaixonado pela história e pela cultura gaúcha, guardando as devidas distâncias e proporções, **efetivou através de seu ato de libertar escravos da opressão, um sonho antigo farroupilha de liberdade, igualdade e humanidade** (grifos meus).

O texto segue discorrendo sobre os laços que o Barão estabeleceu com o tropeirismo e com a “cultura gaúcha”: “ainda quando menino deparou-se com as linguagens, com os trejeitos, com as indumentárias, com as histórias e costumes”. Isto, somado às suas posteriores “viagens ao sul”, contribuiu “para a sua formação identitária de paranaense-gaúcho ou gaúcho-paranaense”. Portanto, argumenta-se que a relação “Paraná + Rio Grande do Sul + abolicionismo + visita do Imperador brasileiro” fez com que surgisse a ideia do espetáculo da invernada adulta do CTG QSM, que busca “explorar a expansão dos domínios culturais gauchescos para além do estado sulino”. É importante ressaltar que, conforme destacado no trecho acima, a pesquisa também se apoia nos “valores abolicionistas” para sustentar a legitimidade do espetáculo proposto pela invernada. O pioneirismo abolicionista do Barão dos Campos Gerais aparece relacionado à valores da “cultura gaúcha”. Assim, os negros, que anteriormente haviam sido recusados pelos escritores do primeiro manual de “danças gaúchas”, como vimos em páginas anteriores (cf. p. 85), neste outro momento, junto com a sua liberdade, como objeto das glórias de outrem, tornam-se fundamentais nos argumentos destes outros tradicionalistas para legitimar a escolha do personagem Barão dos Campos Gerais ao longo da composição de um espetáculo tradicional-inovador.

Na sequência do texto apresenta-se a proposta do espetáculo, detalhando-se cada ato. O primeiro momento do espetáculo retrataria a preparação de *Curityba* para receber o Imperador, com a limpeza da cidade, arrumação das mesas do baile e a distribuição de um jornal para o público. Em seguida a invernada começaria a sua apresentação com a coreografia de entrada, e ao final dela Dom Pedro II e sua

⁹³ Nesta frase, o termo “piá” é utilizado no sentido de “desde pequeno” ou “desde criança”.

esposa são recepcionados pelo Barão do Serro Azul (dono do local). Acomodam-se, e então começa o baile com a apresentação das “danças tradicionais gaúchas”. Na coreografia final, a saída, Dom Pedro visitaria a casa de David dos Santos Pacheco, que, em homenagem ao Imperador, iria alforriar seus escravos.

O capítulo seguinte da pesquisa chama-se “Comportamento do “gaúcho-paranaense” do século XIX retratado pelo CTG Querência Santa Mônica”. Este trecho do texto tem o objetivo de explicar qual deveria ser o comportamento dos dançarinos no palco e também de detalhar a decoração dos ambientes onde ocorriam os bailes na época retratada. Os autores argumentam que os homens da época citada, como David dos Santos Pacheco, os “gaúchos-paranaenses”, procuravam investir na formação educacional dos seus filhos, encaminhando-os à Europa. O retorno desses filhos ao Paraná, após o término dos estudos, motivava “o estilo neoclássico dos casarões e o desenvolvimento da nobreza desse lugar, surgindo um estilo próprio, culto, refinado e elegante, características estas fundamentais na formação do “gaúcho-paranaense” destacado”. Neste período, afirmam os autores, eram comuns os saraus que reuniam a nobre elite paranaense em salões citadinos: “estes saraus costumavam primar pelo brilho de velas, pelo luxo, pelo detalhe dos mais variados vestidos, fraques e trajes militares, evidência da riqueza oriunda desse ambiente burguês”.

Lendo-se o trecho abaixo é possível compreender o modo como os autores definem o comportamento da época, a ser seguido pelos dançarinos na apresentação:

Através dessa singela contextualização, é evidente que o traje à europeia dos “gaúchos-paranaenses” contribuíram [sic] diretamente em seus próprios comportamentos, os quais costumavam se pautar pela **elegância de posturas impecáveis**, pelo encanto da mesura, por **movimentos refinados**, com danças andantes, predominantemente, geométricas. O homem, uma vez envolvido com a mulher, realizava o tomar das mãos de maneira suave, mostrando sempre muito respeito por meio de reverências mútuas. A sensibilidade e a delicadeza desses movimentos, apesar de ternos e eloquentes, não excluía a alegria das festanças, pelo contrário, as incentivava ainda mais.

O gaúcho de fraque ou com traje militar destacado difere do farroupilha, do primitivo e do atual por não executar bailados caricatos, demasiadamente espalhados, de maneira bonachona e campeira. Seus sapateios, por exemplo, eram efetuados com muita firmeza e habilidade, entretanto, **sem trejeitos engraçados ou fanfarrões**, como são de costume serrano e de vacaria. As prendas,

semelhantemente, seguiam à risca os padrões femininos da época, ou seja, por mais alegres e encantadoras, mostravam-se submissas e passivas aos olhares e iniciativas masculinas. **O bailado dessas damas era, igualmente, refinado e, por mais habilidosas que fossem, seguiam a linha das feições clássicas de nobres baronesas** (grifos meus).

O último capítulo descreve os “trajes citadinos e militares” que eram utilizados nos territórios do sul do Brasil na época de 1880. Para tanto, os autores citam obras dos “pesquisadores do nosso tempo” e também dos viajantes europeus, como Saint-Hilaire. Inserem no texto inúmeras figuras presentes em diferentes livros: como, por exemplo, no livro de Vera Zattera, “Traje Típico do Gaúcho”, de 1989. Na sequência, ao longo de doze páginas, apresentam a “Proposta do traje citadino e militar dos homens”, na qual detalham, com ilustrações e textos, como serão todos os elementos da vestimenta dos dançarinos homens: botas e sapatos, camisa, colete, jaqueta, casacas, fraques e casacão, gravata, calça, chapéu, cinto, faixa e esporas.

Para falar sobre a vestimenta das prendas, apresentam uma seção denominada “Evolução”, na qual pretendem contar a história do traje feminino da mulher gaúcha com base nas Diretrizes de Indumentária Gaúcha definidas pelo MTG-RS e também em outros textos, como no de Luiz Hyarup, “Indumentária Sul-riograndense no Decênio Farroupilha”, de 2008. Trazem, ainda, uma citação de um livro escrito por Paixão Côrtes (“O Gaúcho – Danças, trajes, artesanatos”, de 1981) sobre os tecidos “mais utilizados no século XIX”. Os autores apresentam sete exemplos de trajes femininos com base em fotografias de vestidos datados do século XIX, que pertenceram a “mulheres de posses, esposas de estancieiros e barões”, e hoje pertencem ao acervo do Museu Parque da Baronesa, na cidade de Pelotas-RS. Os elementos do traje feminino não foram descritos detalhadamente pois, segundo eles, a ideia do espetáculo seria “reproduzir um grande sarau, onde a dama vestir-se-á com o seu gosto, seu anseio e modelo adequado ao corpo”. Nas “Considerações Finais” os autores afirmam:

Não temos a intenção de criar e “inventar” a história do traje gaúcho, apenas **apresentar uma indumentária verídica** conforme a descrição de quem realmente passou por essas terras em séculos passados. Reforçamos que este trabalho alvitre **está isento do gosto pessoal e do “achismo” e/ou invenções**, todo texto foi extraído e referenciado de obras literárias de renome e por intensas

pesquisas realizadas nos últimos 10 anos, buscando a legítima indumentária do povo gaúcho.

Sabemos das preocupações dos líderes do Movimento e das limitações que adquirimos devido à **exacerbada desonestidade** que pessoas e grupos fazem de suas indumentárias de acordo com o que a história nos apresenta, no entanto, esse não é nosso intuito (grifos meus).

A intenção da pesquisa, portanto, foi comprovar historicamente a escolha de Dom Pedro II como personagem central de um espetáculo de “danças tradicionais gaúchas” e tornar justificável que seria possível dançá-las com um “traje citadino e militar”. A ligação do Imperador com o Barão dos Campos Gerais – definido como um “gaúcho paranaense” que mantinha laços firmes com a “cultura gaúcha” e que, assim como o monarca, compartilhava de um ideal abolicionista – justifica a escolha de Dom Pedro II como o personagem principal. Procurou-se argumentar, também, que os dançarinos da invernada adulta do CTG QSM estariam representando fielmente, por meio dos seus trajes e comportamentos (“elegantes” e “impecáveis”), os “gaúchos-paranaenses” ou “paranaenses-gaúchos” que receberam o Imperador num baile na província do Paraná.

Ao mesmo tempo, recorreu-se aos livros – entre eles, aqueles exigidos pelo regulamento – para comprovar a dimensão “verdadeira” (e não “desonesta”, “inventada” ou baseada em um “achismo”) sobre a história da utilização de determinados trajes, feitos com determinados tecidos, e também de um cenário específico que procuraria ser fiel aos saraus que aconteciam na época. Assim, o texto procura transformar a centralidade de um personagem e de trajes que, a princípio, não tinham nenhuma relação com as “danças gaúchas” em algo que possui uma forte relação com a “cultura gaúcha” ou com as “coisas do Rio Grande do Sul”, dentre elas, principalmente o “tropeirismo”.

Após a escrita deste texto, outro movimento digno de destaque ocorreu. Todo o texto procura justificar a presença do Imperador a partir da relação dele com o Barão, o “gaúcho paranaense”, pois, afinal, a intenção dos dançarinos que idealizaram o espetáculo era contar a história do Paraná “dançando as danças gaúchas”. Mas, quando o espetáculo tomou forma nos ensaios, na produção dos trajes, e na elaboração do cenário, o Barão dos Campos Gerais desapareceu, assim como os escravos e a sua alforria. Destacado no texto da pesquisa como figura histórica que comprova a ligação entre as “culturas gaúcha e paranaense”, o Barão

não aparece como um personagem reconhecido e identificado na apresentação da invernada. No espetáculo apresentado no Fepart a invernada encenou apenas um baile com barões, baronesas, marqueses e militares recepcionando Dom Pedro II em *Curitiba*. Deixou-se de fora, portanto, a encenação da alforria dos escravos e a distinção das casas dos Barões de Serro Azul e dos Campos Gerais.

No entanto, esta mudança não acarretou nenhum problema ao grupo. A ligação dos trajes utilizados com os elementos “culturais gaúchos” e “paranaenses” foi produzida e justificada ao longo do texto para a Comissão de Indumentária, que concedeu o primeiro aval necessário para que a invernada pudesse concorrer com o espetáculo. Portanto, a utilização de um “traje histórico”, o “cidadino e militar”, foi comprovada por meio de uma pesquisa fundamentada em referências legítimas. Isso foi suficiente e garantiu como não problemático o fato de esta ligação entre “paranaenses e gaúchos”, ou dos personagens com a “cultura gaúcha”, não ter sido enunciada no dia do evento. Nos espetáculos de entrada e saída, em nenhum momento se enuncia que a nobreza que recepcionou o Imperador era composta por “gaúchos-paranaenses” ou “paranaenses-gaúchos”, mas somente por paranaenses.

Esta exaltação do Imperador e da “história do Paraná” fica clara na letra da música utilizada para a coreografia de entrada, composta por David, dançarino da invernada, intitulada “Orgulho do Paraná”:

Extra, extra! Venham todos saudar
o ilustre visitante, que acaba de desembarcar,
o compromisso firmado é de nos fazer prosperar
é o nosso Imperador que veio ao Paraná!
Trouxe na mala a esperança, pra este pedaço do mundo
e o povo paranaense, agradece Dom Pedro segundo!

Extra, extra! Venham conosco dançar
no Museu Paranaense a história do Paraná!
A capital da província coberta de flor e de luz!
O seu perfume ilumina e aos convidados seduz.
Venham conhecer o que faz parte da gente
a história do nosso estado contada pelos Moniquenses!
A história do nosso estado contada pelos Moniquenses!

Neste salão encantado se imposta toda a nobreza
Barões, Militares, Marqueses, ostentando as suas riquezas.
Com fineza e elegância, desfilam nobres senhoras
que suavemente bailando, florescem cheirosas auroras.
Para embalar este sonho, acordes em tom militar
encantam nossa Curitiba e ecoam no Paraná!

Extra, extra! Venham conosco dançar
 no Museu Parananense a história do Paraná!
 A capital da província coberta de flor e de luz
 o seu perfume ilumina e aos convidados seduz.
 Venham conhecer o que faz parte da gente
 a história do nosso estado contada pelos Moniquenses!
 Oooooo....
 VIVA O IMPERADOR!

A letra da música de saída, também composta por David, tampouco faz referência ao “gaúcho paranaense”, mas somente aos tropeiros. No entanto, segue exaltando o Imperador, o “sonho de nobreza” e também a cidade de Curitiba, chamada de “nossa terra”:

Nossa história é província, nosso orgulho é bandeirante
 Portugueses, europeus, era o povo viajante
 No planalto de araucárias o tropeiro abriu estrada
 pra levar sustento a nossa gente.

A antiga capelinha, agora é catedral
 E na terra dos pinheiros o orgulho é sem igual
 Nossa Maria fumaça que vai para litoral
 Leva o Imperador de volta à Capital

E Dom Pedro se despede, lhe saúda sua corte
 Jamais vista em Curitiba uma festa desse porte
 Céu de estrelas, lua clara, tão singela essa estória
 Um punhado de lembrança que guardamos na memória

É Dom Pedro, vai embora, nesse sonho de nobreza,
 nos deixando de lembrança, uma história que seduz
 Curitiba é minha terra, o lugar onde me encontro
 onde aqueço o meu coração...

E Dom Pedro, se despede, lhe saúda sua corte
 Jamais vista em Curitiba uma festa desse porte
 céu de estrelas, lua clara, uma história tão singela
 Um punhado lembrança que guardamos na memória

Nossa terra... Curitiba, Nossa terra.... Curitiba....
 Nossa terra... Curitiba.... Curitiba!!!

Seguindo a proposta do espetáculo presente na pesquisa, no primeiro momento do espetáculo seria entregue um jornal para o público. O nome escolhido foi “Dezenove de Dezembro”, para fazer referência ao jornal que existia em 1880, em Curitiba. Ele foi criado buscando ser semelhante a um jornal da época e o seu conteúdo mesclava informações sobre o espetáculo, como esclarecimentos sobre a

temática, letras das músicas e a ficha técnica, com algumas propagandas antigas. Francisco foi algumas vezes até a Biblioteca Pública do Paraná para realizar a pesquisa em jornais e revistas da época, e coletou o material que serviu de base, como as propagandas da Figura 18, que será apresentada na sequência.

O jornal foi impresso e entregue ao público que estava assistindo à apresentação no Fepart, na cidade de Pato Branco. Como se pode ver abaixo, o texto de apresentação do espetáculo contido no jornal não faz referência aos “gaúchos paranaenses” constantemente citados nas justificativas presentes no texto da pesquisa, mas se refere somente aos paranaenses que recebiam, emocionados, o monarca:

jornal

PROPRIEDADE DA VIÚVA LOPES

DEZENOVE DE DEZEMBRO

Curityba, 23 de Maio de 1880

Tiragem: 3.200 exemplares

**EXTRA, EXTRA! IMPERADOR RECEBE HOJE HOMENAGEM D'OS MONIQUEENSES EM GRANDE BAILE NO MUSEU!**

Os Moniquenses voltam ao final do século XIX e remontam o cenário com muita luz, os usos e os costumes da sociedade paranaense. Alguns anos após a emancipação política do estado ante a Província de São Paulo, a Província do Paraná agora vive independente dos estados vizinhos e sua economia só faz crescer, desvencilhando-se cada vez mais de seu antigo rótulo de 5ª Comarca da Província de São Paulo.

A monarquia Brasileira vivia seu auge, e Dom Pedro II – apesar das conversas ásperas a respeito da implantação da República que começavam a circular nos palacetes do império – contava com um intenso e unilateral apoio da burguesia paranaense. Desta forma, em visita à Província do Paraná, o Imperador é recepcionado na Cidade de Curitiba, então Curityba, após desembarcar no porto de Paranaguá, com muita alegria e festa por todos os paranaenses, que não se cansam em saudar e acompanhar o monarca ao longo de seu passeio pelas ruas da capital. Após este dia, Dom Pedro viaja em caravana ao interior do estado, por algumas das principais cidades da época.

Em um de seus dias nas terras paranaenses, após

ter voltado das viagens às cidades no interior da Província, Dom Pedro é convidado a um baile em sua homenagem, que realizar-se-ia no salão principal da sociedade Nhermmat, o Museu Paranaense – por este fato, o acontecimento é conhecido como Baile do Museu. Este será o ponto alto da apresentação d'Os Moniquenses no Festival Paranaense de Arte e Tradição em 2012.

Desde as boas vindas ao Imperador até a despedida emocionada, Os Moniquenses retratarão da forma mais realista possível – zelando pelo Regulamento Artístico do Movimento Tradicionalista Gaúcho do Paraná e todas as Diretrizes postas para o Festival – a passagem de Dom Pedro II pela Província do Paraná no ano de 1880. As coreografias e o contexto retratarão esse cenário de muita luz e muita cor, a cidade florida em homenagem ao Imperador do Brasil, bem como os costumes e vestimentas característicos nos bailes da corte Imperial à época. Barões, Marqueses, Duques e autoridades militares se farão presentes neste sarau e na visita de Dom Pedro à Província do Paraná, todos muito honrados pela presença do monarca brasileiro.

O PERSONAGEM

Fábio Ferreira Kuchanovicz, Moniquense de longa data e figura importante para a identidade do elenco, representará o ilustre visitante no espetáculo. Buscar a originalidade na interpretação do monarca, utilizar-se de gestuais característicos de Dom Pedro II, como o semblante simpático que carregava no olhar e o caráter cativante de seu gestual, são pontos levados em conta por Fábio, que trabalha junto com o elenco desde a concepção da idéia.

O CENÁRIO

Buscando representar o que o próprio Dom Pedro II retratou em seu diário, Os Moniquenses trazem um cenário com muita luz e toda a fineza daquele sarau. Mobiliário semelhante ao da sociedade Nhermmat na ocasião do baile será levado à palco, guardando-se o fato de que estaremos representando tal fato histórico e não revivendo-o ou reinventando-o de forma propriamente dita.

FIGURA 17 – Capa do jornal montado pela internada do CTG

CASA SIGMUND
Endereço telegr. SIGMUND. Caixa do correio. 588
Todos os artigos para
Photographia
Como sejam
Chapas lumière de todos os tamanhos
(as mais frescas desta cidade), ma-
chinas photographicas para viagem,
e amadores, productos químicos, pa-
péis albuminados, cartões, obturadores,
etc., etc.
Rua da Bôa Vista n. 31-A

CHAPEUS DE SOL
CHEGARAM NOVAMENTE OS TÃO PROCRADOS
ENTOUTCAS
Para senhoras, de varias
côres e tambem um
sortimento de
GUARDA-CHUVAS
PARA SENHORAS E HOMENS
Carlos Weltmann
47, Rua S. Bento, 47

NOVO DEPOSITO
DE
Machinas de costura
Dos melhores auctores
LARGO DA SÉ N. 7

MANTEIGA DE VACCA
Fabrico de dr. Sousa
Vendo-se na rua Direita da Var-
zea Grande, 26.
Lata de meio kilo..... 600 réis.
» » 250 gram..... 300 »

Tirador de pregos
Economia e rapidez do serviço.
AO YANKEE
2 A— RUA DIREITA — 2 A 10—2

AO TACÃO A' LUIZ XV
FABRICANTES
Calculos
para
HOMENS,
SENHORAS,
MENINOS e
CRIANÇAS
para
HOMENS,
SENHORAS,
MENINOS e
CRIANÇAS
55 A RUA DE S. BENTO 55 A

FIGURA 18 – Anúncios localizados na parte interna do jornal entregue para o público espectador do Fepart.

Na figura 17, quando se descreve “O Cenário”, é interessante notar o esforço em enfatizar que o mobiliário será “semelhante” ao do local onde ocorreu o baile, argumentando-se que eles estarão representando o fato histórico e não “revivendo-o ou reinventando-o de forma propriamente dita”. No texto que se encontra um pouco acima deste trecho, igualmente enfatiza-se o esforço em apresentar o fato histórico de modo “real”: “Os Moniquenses retratarão da forma mais realista possível – zelando pelo Regulamento Artístico do Movimento Tradicionalista Gaúcho do Paraná e todas as diretrizes postas para o Festival – a passagem de Dom Pedro II pela Província do Paraná no ano de 1880”.

Francisco, quando me explicava sobre a necessidade do grupo em provar que tal indumentária foi utilizada em tal época nas “danças tradicionais gaúchas”, afirmou que os pesquisadores precisaram “achar artifícios para promover” esta justificativa, pois, além das regras, existe também uma “liberdade poética no espetáculo”: o grupo está “revivendo”, “representando uma coisa”, mas “não está fazendo aquela

coisa”. Essa liberdade poética que existe pelo fato dos espetáculos serem apenas uma “representação” de um acontecimento os permitiu usar “coisas que não eram utilizadas na época”:

Tipo o chapéu, no baile. Nunca foi utilizado. Nem hoje em dia, não se usa. Então, nunca o homem usou chapéu, por uma série de motivos. E a gente usou né? Porque existe essa liberdade. Então foi colocado até, na pesquisa, que seria utilizado cobertura [chapéu], a fim de representação né, isto não era utilizado mesmo. A gente teve que escrever que não era, mas que a gente iria usar. E, eles aprovando a pesquisa, estaria aprovado a gente utilizar. Então aprovou né, legal. (Entrevista com Francisco, realizada em agosto de 2013).

Estes processos revelam que há uma reflexividade presente na elaboração dos espetáculos e também nos julgamentos das suas propostas feitos pelos avaliadores do MTG. Todos parecem estar cientes de que representar algo “real” ou algo “verdadeiramente tradicional” precisa ser um frequente esforço, mas, ao mesmo tempo, é algo que nunca irá se concretizar. Há uma liberdade – seja ela chamada de poética ou de artística – que rege a produção destes espetáculos, os quais, afinal, também pretendem produzir “arte” (e inovação), e não somente a “tradição”.

A comissão avaliadora das propostas de indumentária aprovou a pesquisa entregue pela invernada adulta do QSM. O grupo apresentou seu espetáculo no Fepart, em dezembro de 2012, e sagrou-se campeão do concurso de “danças tradicionais gaúchas”, também conquistando os troféus de melhores coreografias de entrada e de saída. O título de campeão do concurso de “danças tradicionais gaúchas” garantiu ao grupo uma vaga para disputar, com o mesmo espetáculo, o Fenart (Festival Nacional de Arte e Tradição) em julho de 2013, em Jataí, Goiás.

Para concorrer no concurso do Fenart, a invernada teve que submeter a mesma pesquisa a uma nova Comissão de Indumentária, agora contratada pela CBTG (Confederação Brasileira da Tradição Gaúcha), organismo que organiza esta competição nacional. No entanto, em março de 2013 o CTG enviou aquele texto à esta outra comissão e ele foi não aprovado. Isto teria acontecido em virtude da existência de dois “grupos políticos” (nos termos dos interlocutores de minha pesquisa) que contratam os avaliadores para as diferentes competições. O primeiro “grupo político” comanda o conjunto de pessoas que avalia os espetáculos no dia da apresentação e também os textos das pesquisas sobre os trajes, vinculado ao MTG-RS; e o segundo “grupo” comanda uma comissão de avaliadores que tem como

“chefe” um ex-instrutor de danças que participava da primeira comissão (do MTG-RS), mas que foi desligado dela pela acusação de não agir de forma correta e justa em suas avaliações, favorecendo, mais de uma vez, um determinado CTG. Este conflito resultou na seguinte polarização: há uma comissão que avalia os concursos realizados pelo MTG-RS, pelo MTG-PR e por alguns outros estados; e há outra comissão que “pertencia” ao MTG-RS, mas que atualmente é contratada pela CBTG para avaliar o concurso nacional e também alguns eventos promovidos pelos MTGs da Amazônia Ocidental e do Planalto Central. Era esta segunda comissão, pertencente ao segundo “grupo político”, que avaliaria o espetáculo da invernada adulta no evento nacional, em julho de 2013, em Goiás.

Em março de 2013, o MTG-PR (em apoio ao MTG-RS, que expulsou da sua comissão avaliadora os membros do segundo grupo) declarou que não apoiava a ida da invernada adulta do QSM à competição nacional, pelo fato de aquela antiga comissão, considerada não justa e imparcial, estar avaliando o evento. Mesmo com esta declaração, o grupo foi ao evento, pois o MTG-PR acabou deixando “a critério de cada grupo” a decisão de ir ou não à competição. Durante a viagem para este evento, frequentemente ocorreram discussões em que os membros da invernada e instrutores questionavam se aquela comissão iria ou não dar o título de campeão do Fenart para um CTG cujo instrutor era sócio do diretor da comissão, ou para outro CTG cujo instrutor era o seu irmão.

A questão da neutralidade na avaliação é constantemente discutida entre os membros do CTG. Um interlocutor da pesquisa, que durante alguns anos foi membro de outro CTG de Curitiba, e posteriormente ocupou o cargo de “Diretor Musical” do MTG-PR, relatou-me ter presenciado muitas discussões que buscavam definir o que deixava ou o que passava a compor os regulamentos acerca das competições das modalidades musicais. Segundo ele, os debates giravam em torno de decidir se tal instrumento era ou não “tradicional” e se poderia ser incluído nos regulamentos. Estes debates tornavam-se “calorosos” quando, por exemplo, um membro de um CTG que “possuía mais verbas”, em uma convenção do movimento, votava pela inclusão de um instrumento mais caro no regulamento que definia quais instrumentos poderiam ser utilizado pelos grupos musicais que acompanham as invernadas de danças. Geralmente, contou-me o interlocutor, a inclusão de determinado instrumento era defendida por um grupo porque ele possuía qualidades que dariam “um brilho a mais” (ou “mais presença”) na apresentação das suas

invernadas. Os membros dos CTGs que não tinham verbas para adquirir tal instrumento, e conseqüentemente teriam seus competidores prejudicados por isso, revoltavam-se com aquelas propostas de inovação.

Ao mesmo tempo em que se espera neutralidade na definição das regras, das avaliações e dos julgamentos, a parcialidade está sempre posta pelas proximidades e laços que existem entre julgadores e julgados – como no caso dos possíveis favorecidos pela comissão avaliadora do evento nacional, caso descrito na página anterior – ou pelo fato dos indivíduos que decidem as regras também pertencerem a um CTG e poderem favorecê-lo a partir de suas decisões dentro das convenções e congressos dos MTGs. No entanto, o fundamental a ser destacado, a partir destes exemplos, refere-se a como os elementos que compõem as “tradições gaúchas” revelam-se bastante heterogêneos. Como vimos no relato do interlocutor apresentado acima, o preço de um instrumento musical (que carrega o poder de atuar como diferenciador de uma invernada na competição) é algo que pode definir quais deles passarão a integrar a lista de instrumentos “tradicionais”. São também relações e alianças entre determinadas pessoas que podem definir mais ou menos “tradicionalidade” para diversos elementos, invernadas e trajes. A “tradição”, como venho argumentando, é feita, produzida pelos atores em suas relações. Conforme vimos na primeira seção deste capítulo, ela é também contextual: o que se caracteriza como “dança tradicional gaúcha” para um determinado CTG pode não conter nada de “tradicional” para outro, pois não existe somente um estilo tradicional de dançar dentro deste universo – o que é “tradicional” para determinados grupos, para outros pode ser considerado como “artificial” e/ou “mecânico”.

Retornando ao caso da não aprovação da pesquisa da invernada adulta pela comissão do evento nacional, a carta que foi enviada ao CTG, comunicando esta decisão, solicitava que fossem melhor detalhados os trajes que seriam utilizados na apresentação, sugerindo a incorporação de fotos da apresentação no evento estadual. Assim, Francisco, dançarino da invernada, escreveu um novo texto e o encaminhou à comissão. Incluiu algumas fotos da apresentação da invernada no Fepart e também citações do Jornal “O Dezenove de Dezembro” (das edições de 19 de maio e 02 de junho de 1880), as quais se referiam à chegada do Monarca em Paranaguá e *Curityba*, e também ao vestuário dos barões, marqueses, duques, marechais e almirantes da Província. Inseriu no texto as letras das duas músicas

que embalam as coreografias da entrada e da saída do espetáculo. Na conclusão, afirma-se que

Através da pesquisa e do que já foi apresentado pelos Moniquenses, concluímos que a pesquisa temática é viável, uma vez que já foi aprovada para apresentação no XXIII FEPART. A tônica empregada no projeto visa exaltar as características da cidade de Curitiba no século XIX e de sua sociedade, mas principalmente mostrar, através das Danças Tradicionais apresentadas, a influência dos costumes gaúchos e da não existência de nenhuma fronteira cultural entre os três estados do sul, que determinam a presença atual de entidades Tradicionalistas Gaúchas no estado do Paraná.

A não observação de inconsistência na pesquisa vem embasada pela figura de David dos Santos Pacheco, o Barão dos Campos Gerais, natural da Província de São Pedro do Sul, radicado na cidade da Lapa, atualmente situada na região metropolitana de Curitiba, era um grande comerciante de gado à época. Com grandes latifúndios situados em Passo Fundo e na Lapa, além de outras cidades na região Sul, David dos Santos Pacheco representa a miscigenação cultural do sul do Brasil, segundo o pesquisador e historiador, Marcio Assad, que também é Secretário de Turismo da cidade da Lapa e foi consultado para a elaboração do trabalho de pesquisa e referências.

Sendo assim, corroboramos a real existência da influência rio-grandense na sociedade paranaense, e confirmamos o uso dos trajes determinados por pesquisa em ambas as sociedades (grifos meus).

Nota-se, no trecho destacado acima, que o Barão dos Campos Gerais, personagem fundamental no texto da pesquisa, mas que desaparece na apresentação da invernada, ressurge no novo texto. Ele volta a ter importância quando é novamente necessário legitimar a proposta tradicional-inovadora do espetáculo para uma outra comissão avaliadora de indumentárias.

Após enviar este novo texto, a invernada recebeu, assim, a carta com a “liberação” para o uso do traje no Fenart. Trago este exemplo também para enfatizar a existência de uma série de relações políticas que estão inscritas na produção das pesquisas (e na aprovação dessas) e também nas diferentes instituições como os MTGs e a CBTG. Essas relações envolvem indicações, reciprocidades e escalas de status e prestígios. Como citado em páginas anteriores, o instrutor do QSM, Aurélio, foi contratado pelo CTG após ser indicado por um dos diretores da comissão de avaliação do MTG-RS. Esta ação está relacionada à outra indicação: anos antes, Aurélio indicou este senhor para assumir o cargo que ele atualmente ocupa. Além da indicação de Aurélio, o fato deste senhor ser comandante da Brigada Militar do Rio

Grande do Sul também foi muito importante para a sua contratação, pois isso agradou o presidente do MTG-RS, que também é “brigadiano”, como chama-se o membro desta instituição no Rio Grande do Sul. Portanto, a contratação de Aurélio pelo QSM foi facilitada pelo diretor que o indicou, atitude tomada como retribuição à outra indicação, feita anteriormente por Aurélio.

No evento nacional, a invernada adulta do QSM foi convidada pelo MTG-RS para fazer uma apresentação no encerramento do Enart, competição estadual dos CTGs do Rio Grande do Sul, que será detalhada no próximo capítulo. Este é considerado como o maior evento no meio artístico tradicionalista e todos os membros da invernada e também da patronagem ficaram muito contentes com o convite. Algumas semanas depois, um dos dançarinos da invernada disse-me que tal convite foi feito em razão do QSM ter agido “politicamente bem” e também por Aurélio ser muito respeitado neste meio. Portanto, o prestígio de Aurélio também contribuiu para que o QSM fosse convidado e, automaticamente, também passasse a ser um grupo mais prestigiado e conhecido, sendo assistido em um evento com um público de milhares de pessoas. O agir “politicamente bem” está relacionado às escolhas que o grupo veio fazendo desde o início de 2012, como a contratação do instrutor e também dos rapazes indicados pela escritora das Diretrizes para escrever a pesquisa sobre seus trajes “ousados”⁹⁴.

Assim, a ousadia e o caráter inovador de um espetáculo, exigidos pela estrutura competitiva, só podem existir ancorados em modos de relação relativamente convencionais: o instrutor contratado para auxiliar a invernada a conquistar um título – aprimorando não somente as suas técnicas relacionadas às “danças tradicionais” presentes no manual, mas também colaborando, por exemplo, na harmonização de suas coreografias de entrada e saída – é aquele que adquiriu as qualidades e as competências exigidas relacionando-se com pessoas

⁹⁴ Ainda no que se refere as relações e conflitos que perpassam as diferentes instituições e pessoas envolvidas com o movimento, trago outro exemplo. Ao longo do mês de novembro de 2013 desenrolou-se um conflito relacionado à eleição para a nova diretoria da CBTG. De acordo com o blog do G1 “Repórter Farrroupilha”, escrito por Giovani Grizotti, o atual presidente do MTG-RS é o único candidato e “identificado com opositores da atual gestão”, e está contando com muitos votos dos membros votantes de diversos CTGs do RS. No entanto, o MTG-RS possui uma dívida de 100 mil reais com a CBTG, e, de acordo com os regulamentos, os filiados a esta instituição correm o risco de não poderem votar no candidato. O candidato à diretoria da CBTG e o atual presidente da instituição fazem parte, cada um, dos dois diferentes “grupos políticos” aos quais se referiram alguns interlocutores. Na rede social *Facebook*, foi criada uma página em apoio ao candidato do MTG-RS, com o nome “Somos Todos MTG”, que acusa o atual presidente da CBTG de disseminar críticas sobre a atual gestão, cujo presidente é o candidato que está concorrendo a vaga de sucessor de seu cargo.

prestigiadas dentro do movimento, que incorporavam os muitos conhecimentos sobre as “tradições” que foram passados a ele. Neste mesmo sentido, o pesquisador contratado pela invernada para escrever a pesquisa, que garantiria a aprovação do espetáculo tradicional-inovador, é indicado por quem escreve as diretrizes e, possivelmente, alguém que já havia conquistado títulos e prestígio a partir da produção de outros espetáculos tradicionais-inovadores. As indicações baseiam-se em relações de reciprocidade e de comprometimentos existentes entre pessoas que ocupam posições de destaque dentro do movimento. A aprovação (ou não) de pesquisas sobre trajes, assim como a avaliação da invernada campeã em determinado concurso, também é alimentada por conflitos ou alianças entre “grupos políticos”. Assim, um grupo que pretende elaborar espetáculos tradicionais, inovadores e com potencial competitivo, necessita tomar as melhores estratégias em suas ações, aliando-se a determinadas pessoas e se relacionando com as instituições regulamentadoras de uma determinada forma.

Observando os processos que estão envolvidos na preparação de um espetáculo de uma invernada, com relação a sua elaboração, a contratação de profissionais, e a aprovação ou não da proposta pelas comissões, é possível perceber que entre os regulamentos e as ações dos CTGs não há um caminho unidirecional – vale lembrar, afinal, que os regulamentos são constantemente debatidos e redefinidos nas convenções do movimento. São muitas relações, portanto, que atravessam o caminho entre o que é definido nos regulamentos (sobre como devem ser as competições, as danças e os espetáculos) e as práticas cotidianas dos membros de um CTG.

De acordo com as regras (e com o que está escrito nos livros que são indicados para pesquisar sobre os trajes que não estão nas regras), por exemplo, um chapéu não poderia ser utilizado em uma representação fiel de um baile ocorrido em um ambiente fechado em 1880. No entanto, como vimos, os autores da pesquisa encomendada pelo QSM, mesmo reconhecendo esta restrição e esta “infidelidade” aos “fatos históricos”, afirmaram que o grupo usaria o chapéu para fins de representação e para que o traje não fosse descaracterizado e desvalorizado. Isto foi possível porque todos também reconhecem a existência de certa “liberdade” nestes esforços de representação de fatos históricos e de elementos “tradicionais”. Neste momento, portanto, a regra tornou-se argumentável nas mãos de dois autores

que foram justamente contratados por possuírem certa autoridade dentro deste universo.

Assim, as “tradições gaúchas” são produzidas ao longo das relações e dos debates que se dão no cotidiano deste universo dos CTGs e das competições tradicionalistas. Elas são o efeito do que se passa no longo caminho existente entre o que prescrevem as diretrizes dos órgãos que se pretendem como reguladores do movimento e o que acontece no cotidiano deste universo. As regras são argumentáveis e diferentes elementos ganham menos ou mais “tradicionalidade” somente a partir das relações. Os CTGs, as invernadas e as pessoas que as integram não estão sendo informadas e agindo a partir da preexistência de uma “tradição gaúcha” (que agiria como um eficaz “sistema simbólico” ou como uma “cultura gaúcha”), aquilo que transcenderia as entidades tradicionalistas e definiria o que acontece dentro delas. O “tradicional” e o “gaúcho”, portanto, são menos um contexto que antecede os CTGs e mais o efeito dos debates que se dão dentro deles e a partir do encontro agonístico entre as diferentes entidades.

Antes de prosseguir nestas considerações, trago ainda alguns apontamentos sobre a elaboração de um segundo espetáculo. A partir de janeiro de 2013 a invernada adulta do QSM iniciou a preparação do novo espetáculo para ser apresentado no Fepart deste ano. A ideia inicial, sugerida por uma das prendas, era homenagear a Rádio Clube Paranaense, que foi a primeira rádio do Brasil e estaria completando cem anos. No entanto, a ideia foi abandonada porque eles estariam representando uma história muito recente, como explicou-me Francisco:

Já seria algo muito mais pra frente né...(…) trinta e dois anos à frente do que a gente tinha representado ano passado. Só que o que a gente já representou ano passado, as danças tradicionais já não existiam mais, já não eram mais dançadas nas cidades, né? Então, esse resgate é de muito antes né. Então, acabou que a ideia mudou, teve essa ideia de fazer, esse ano, falar do Gabriel de Lara, que foi um bandeirante. Ele fundou Paranaguá, fundou Curitiba. Ele era um cara bem importante, a gente ia **usar um traje que ninguém nunca usou**, mas que está lá nos livros do Rio Grande do Sul, era o traje do bandeirante. Nas bandeiras, os caras utilizavam, era um traje legal, diferente (Entrevista com Francisco, realizada em agosto de 2013, grifos meus).

Com o objetivo de “ser diferente” (e “fazer show”) em mente, além de utilizar algum traje “diferente”, nunca antes utilizado, os dançarinos tiveram a ideia de elaborar um espetáculo inovador sobre a Revolução Farroupilha. Este tema é considerado muito “batido” (repetitivo) entre os CTGs, frequentemente representado por várias invernadas que, quando o representam, buscam encenar a guerra e as mortes. O “diferencial” da proposta do CTG Querência Santa Mônica estaria em trazer o discurso da paz: mostrariam, através de uma “fábula” contada por uma criança, como aquele episódio histórico foi “uma guerra que buscava a paz e não a violência”. Além disso, o objetivo era que os membros da invernada não só dançassem, mas também cantassem, pois o espetáculo pretendia ser um musical. A partir de julho de 2013, além dos ensaios de danças, a invernada passou a ter aulas de canto com uma professora de música, de quinze em quinze dias. As letras das músicas das coreografias de entrada e de saída foram novamente escritas por David, que se baseou em algumas faixas de um CD que é um musical em homenagem ao cantor Milton Nascimento.

Na “fábula” sobre a Revolução Farroupilha, a pesquisa sobre o traje foi escrita por Francisco. Neste novo tema não foi necessário contratar outra pessoa para escrever a pesquisa porque a proposta não era tão “ousada” quanto a anterior. No entanto, antes de escrevê-la, Francisco enviou-me um e-mail perguntando se eu poderia ajudá-lo na escrita. Explicou-me que, por meio de uma pesquisa que tomasse como referência os livros indicados pelas diretrizes de indumentária do MTG-PR, eles deveriam comprovar a utilização de um traje específico. A invernada planejava utilizar uma espécie de casaco com cauda, chamado de “gibão”, junto ao traje “chiripá farroupilha”, referente à segunda época descrita no manual. Além disso, precisavam justificar na pesquisa a utilização de um piano nas coreografias de entrada e saída. No texto era necessário esclarecer que este instrumento era utilizado naquele contexto histórico. Expliquei a ele que eu não poderia ajudá-lo a escrever pela minha falta de tempo, mas que eu poderia procurar alguns daqueles livros reconhecidos pelo MTG na biblioteca da Universidade e levá-los até o CTG.

Foi o que fiz. Levei a ele o livro de Vera Zattera (“Cone Sul: Adereços Indígenas e Vestuário Tradicional”) e outros de Auguste Saint-Hilaire, todos que encontrei na biblioteca. Antes disso, procurei nestes livros informações sobre o “gibão” – casaco com cauda – e marquei as páginas nas quais elas apareciam. Com relação ao piano, não consegui encontrar nenhuma informação nos livros de Saint-

Hilaire. No entanto, entreguei a Francisco um documento da pesquisa que Laura (esposa de Aurélio e também instrutora) havia me repassado quando fui até a sua casa entrevistá-la. Ele continha trechos de um livro de Saint-Hilaire que citavam o uso de piano em bailes ocorridos no Rio Grande do Sul. Laura utilizou esta pesquisa em 1997, quando o seu grupo apresentou a proposta de espetáculo que acabou causando a desclassificação e o conflito com o MTG-RS, conforme relatei na primeira seção deste capítulo.

Expliquei para Francisco que não sabia se aqueles trechos citados na pesquisa feita por Laura poderiam ajudá-lo, pois pelo que ela havia me dito, aquela pesquisa foi escrita para justificar o uso do piano em um espetáculo que retratava um baile ocorrido em 1820 (espetáculo causador do conflito relatado a partir da página 100) e o espetáculo atual do QSM pretende representar uma guerra que ocorreu a partir de 1835. Ele me explicou que aqueles trechos serviriam para a pesquisa que pretendia escrever, pois por meio deles seria possível provar que desde 1820 o piano já estava presente no contexto sul-rio-grandense. A partir disso, ele elaborou o texto com as justificativas e comprovações sobre o uso do “gibão” e do piano, que foram aprovadas pela Comissão de Indumentárias do Fepart. A inverno conquistou o título de campeã do concurso de “danças tradicionais gaúchas”, o troféu de melhor coreografia de entrada e o de 3ª melhor coreografia de saída.

Ceres Brum (2013), em um artigo em que se propõe a pensar sobre o Enart (Encontro de Artes e Tradição) e os movimentos de expansão do tradicionalismo gaúcho, apresenta-nos um trecho da entrevista que realizou com um ex-presidente do MTG-RS. Nele, como veremos abaixo, ele fala sobre a importância das representações sobre a “história” e sobre o “folclore gaúcho” produzidas pelos grupos de dança dos CTGs em seus espetáculos:

O CTG tem lá o foco, qual é: preservação, resgate e divulgação da história, dos aspectos históricos, folclóricos e evidentemente tradicionais. Há todo um estímulo para que os CTGs façam essa volta lá atrás e representem diversos aspectos no hoje. Como é que nós podemos fazer isso? Nós podemos fazer isto de muitas formas, mas a forma que nós encontramos mais fácil e que mais cala, que mais tem significado nas pessoas é via música e via dança. Claro que também algumas iniciativas de teatro. Tem algumas iniciativas muito interessantes na área do teatro nos CTGs, tá. Mas isso via dança, via representação que na verdade é quase um teatro, é que eles fazem. De pegar determinados aspectos do folclore, da história,

e representá-los hoje, fazendo uma viagem no tempo. Então esta relação da história como uma coisa inanimada, uma coisa distante inatingível quase pra muitas pessoas, tá! Se corporifica nestas atividades que são feitas, porque nós entendemos que é mais fácil se ensinar história, fazendo utilizando [sic] um grupo de dança pra fazer a reconstrução. Por exemplo, o Enart do ano passado um CTG de Porto Alegre, o Raízes do Sul, representou a Guerra Guaranítica, certo? Aquela representação deles ali ela foi uma aula de história melhor do que muitas palestras que nós pudéssemos fazer para aquela juventude e não só das pessoas que fizeram a apresentação e das famílias envolvidas nisso porque tem ali 12 pares, 12 jovens dançando, mais seis ou sete na parte da música, então são então 30 pessoas, mas estas trinta pessoas carregam consigo pelo menos mais três ou quatro cada um. Já chegamos a 100, 130 pessoas envolvidas naquele processo e compreendendo como é que aquele fato se deu na história e isso de apresenta lá no Enart que todo mundo vê e isso desperta curiosidade, desperta interesse de leitura, desperta interesse de saber como é que foi, desperta discussão também de que não foi bem assim e isso também é importante. (Entrevista com ex-presidente do MTG-RS *apud* Brum, 2013: 330-1).

Ao analisar esta fala, Ceres Brum afirma que os tradicionalistas, à medida que produzem nos eventos competitivos muitas “visões de história” (realizando estas “viagens no tempo”, como aponta o entrevistado) “enriquecem a mitologia do gaúcho” (Brum, 2013: 331). Ao meu ver, contudo, não é possível pressupor a preexistência de uma “mitologia do gaúcho” que orientaria e seria atualizada pelas práticas dos CTGs. Como vimos ao longo do capítulo, esta “mitologia do gaúcho” – relacionada a um passado rural – pode se tornar algo secundário ao longo da fabricação dos espetáculos tradicionais-inovadores. Assim, a etnografia realizada junto ao CTG QSM e à sua participação em determinados eventos tradicionalistas mostrou que há um constante debate que produz, dinamiza e *enriquece* o que pode ser entendido como “tradição gaúcha”.

A invernada adulta do CTG QSM, com o intuito de “ser diferente” e de inovar, busca uma “tradição” que legitime esta concepção de espetáculo. Assim, procuram utilizar um traje diferente, abordar um fato histórico a partir de uma narrativa diferente, utilizar um instrumento musical diferente. A partir destas concepções sobre o que deve ser escolhido como elemento diferenciador, é preciso pesquisar e comprovar esta escolha. No entanto, caso os argumentos elaborados na pesquisa apresentada não estejam baseados em determinadas fontes, reconhecidas como legítimas pelo órgão regulador, o espetáculo provavelmente não será aprovado ou deverá sofrer algum tipo de alteração.

Como vimos anteriormente, no primeiro espetáculo a invernada optou pela utilização de um traje histórico que não está presente nas diretrizes de indumentárias. Para isso, apresentaram uma pesquisa que, com base nos autores legítimos, não somente buscava comprovar que aquele traje foi usado, mas também procurava reforçar a importância de um espetáculo que representava “ligações culturais” históricas entre o Paraná e o Rio Grande do Sul, entre a “cultura gaúcha” e a “cultura paranaense”. Neste sentido, a pesquisa argumentou a favor da existência de “gaúchos-paranaenses”. Estas figuras tornaram-se ideais para um CTG que, situado no Paraná, participa de um movimento que se iniciou no Rio Grande do Sul. No segundo caso, decidiram utilizar um traje presente no documento regulador. No entanto, para inserir um elemento que os diferenciasse dos outros grupos que já haviam produzido espetáculos com o mesmo tema e a mesma vestimenta, resolveram utilizar um casaco que não está incluído nos elementos daquele traje prescritos nas diretrizes. Assim, foi preciso comprovar, a partir das fontes obrigatórias, que este casaco (assim como o piano) foi utilizado no período histórico retratado, e, logo, constituía-se como legítimo para compor um espetáculo “gaúcho” e “tradicional”.

Neste movimento no qual as disputas exigem espetáculos competitivos tradicionais-inovadores que se diferenciem entre si, mas também no qual não se pode propor qualquer inovação e fazê-la de qualquer maneira (somente de um modo através do qual ela possa ser sustentada por determinados autores) produzem-se pesquisas, discussões e, a cada dia, mais e múltiplas histórias e diferentes modos de se produzir o passado. Este movimento instaura um debate que parece nunca chegar ao fim. Ele é, portanto, travado no cotidiano e de forma constante. Conforme irei explorar no próximo capítulo, as competições são eventos que reúnem diversas invernadas, provenientes de diferentes CTGs. Para participar destes momentos, todas elas, anualmente, produzem novos espetáculos, sempre procurando inserir algum elemento que produza diferenciação e aumente o potencial competitivo dos grupos. Neste processo, as “tradições gaúchas” se incrementam e se tornam dinâmicas. É a partir dele, portanto, que mais coisas – elementos, instrumentos, objetos, trajes, comportamentos, valores, etc. – tornam-se “gaúchas” e “tradicionais”, dignas de destaque e de representação pelos grupos de danças.

No caso do espetáculo do Imperador, por exemplo, o refinamento incorporado pela nobreza de uma determinada época, a urbanidade e até um certo

cosmopolitismo, como ressalta o texto da pesquisa, tornam-se elementos de uma “cultura gaúcha-paranaense”. Já no caso da “Fábula Farroupilha”, a disposição à paz surge como um novo ponto de vista que, para além da guerra, irá compor uma nova representação do mais importante fato histórico “gaúcho” ou “sul-riograndense”. Esses processos revelam, portanto, que a categoria “gaúcho” se amplia incessantemente, abarcando cada vez mais qualidades, elementos e atributos. E, como explicado acima, como pesquisadora, fui chamada a ajudar os também pesquisadores da invernada adulta do CTG a elaborarem suas pesquisas. Neste sentido, também participei, junto com eles, deste incessante debate que se desenvolve no universo dos CTGs.

A partir dos dados apresentados até aqui, parece interessante traçar um paralelo com outros contextos etnográficos em que “tradições” – reivindicadas por diferentes grupos como suas – tornam-se espetáculos apresentados para grandes públicos e, em alguns casos, são colocadas em disputa entre os diferentes conjuntos de pessoas. Este é o caso, por exemplo, do Festival dos Bois-Bumbás de Parintins, no Amazonas, estudado por Maria Laura Cavalcanti (2000; 2002). Como aponta a autora, as brincadeiras do Boi-Bumbá ocorriam em bairros da cidade, e posteriormente criou-se um festival através do qual os grupos passaram a disputar entre si, apresentado a brincadeira em forma de espetáculo. A partir de 1990 o festival foi ganhando dimensões “massivas, conjugando, de modo inesperado e criativo, padrões e temas culturais tradicionais a procedimentos e abordagens modernizantes” (2000: 1020)⁹⁵. Com duração de três dias, ele ocorre no chamado “Bumbódromo”, um estádio esportivo, e apresenta uma competição entre dois grupos – o Boi Garantido e o Boi Caprichoso – que encenam a tradição do Boi-Bumbá (ibid.: 1028).

As disputas entre os dois grupos envolvem grandiosas apresentações, com cenários, alegorias, músicas e encenações múltiplas, avaliadas por uma comissão julgadora através de 22 quesitos de avaliação. Como nos explica Maria Laura Cavalcanti, a partir da década de 1970 iniciou-se uma “inovação estética” e uma

⁹⁵ Segundo a autora, “a brincadeira do boi remete sempre a uma forma tradicional de teatro popular: a encenação por pequenos grupos de brincantes de trama baseada na lenda da morte e ressurreição do precioso boi. Na brincadeira, o boi é a representação plástica do bicho – uma carcaça, feita de bambu, madeira leve, ou material análogo, coberta de tecido e com uma máscara como cabeça, animada por um brincante, acompanhado de outros personagens” – como o fazendeiro, o vaqueiro (Pai Francisco), sua mulher (Mãe Catarina) e outros personagens que variam, como o médico, o padre e o pajé (2000: 1022-23).

“abertura temática”: alegorias semelhantes às utilizadas no carnaval carioca, elementos da “cultura amazonense” e componentes “indígenas” – como lendas, mitos e tradições consideradas como ligadas à identidade cultural regional – foram introduzidos nas apresentações dos grupos (ibid.: 1033-4). De acordo com a autora, a competição, que se manteve limitada a dois grupos concorrentes, trouxe como

contrapartida a repetição, e resultou na elaborada sofisticação interna da apresentação. O auto da morte e ressurreição do boi expandiu-se. O Bumbá de Parintins abriu-se, incorporando em sua narrativa o universo mítico regional, a moderna bandeira ecológica, e elaborando um novo indianismo (Cavalcanti, 2000: 1037).

Percebe-se, portanto, que de modo parecido com o que ocorre com o tradicionalismo gaúcho, a competição entre grupos diferentes ocasiona uma crescente busca de diferenciação entre os grupos que produzem os espetáculos levando-os a criar ao mesmo tempo uma apresentação tradicional e inovadora. O enredo básico do espetáculo refere-se à história de um fazendeiro que presenteou a sua filha com um boi e o entregou a seu vaqueiro de confiança. Este, no entanto, matou o boi para suprir o desejo de sua esposa que está grávida. Descobrimo o crime, o fazendeiro captura e ameaça seu vaqueiro que, ao final, ressuscita o animal com a ajuda de um personagem, geralmente representados por um médico e/ou um padre (ibid.: 1023). No caso do Festival de Parintins, elementos “indígenas” passam a ser incorporados no último ato de cada espetáculo, por meio do qual o “Pajé” torna-se o personagem que não só auxilia o vaqueiro a ressuscitar o boi, mas também encena um “ritual” (ibid.: 1034).

Como explica Socorro Batalha (2010), que também realizou pesquisas sobre este festival, “o pajé surge para encenar uma luta entre o bem e o mal, combatendo um espírito aterrorizante de um determinado grupo indígena”, e nestes momentos sempre são enfatizadas catástrofes sofridas por determinados povos indígenas (ibid.: 88). O interessante neste movimento, como apontam os dados de Batalha, é que os participantes dos grupos – Caprichoso e Garantido – realizam pesquisas em diferentes meios, como em sites da internet, que visam criar novas propostas e temas ligados à diferentes etnias indígenas para as apresentações. Neste processo, assim como no caso dos espetáculos criados pelas internadas dos CTGs, embora haja um núcleo comum que os dois grupos apresentam no espetáculo, que envolve o enredo do Boi, os profissionais ligados aos grupos rivais empenham-se em buscar

elementos criativos para compor os movimentos das danças, as canções, as vestimentas, as alegorias e demais adereços, de modo com que cada espetáculo adquira mais potencial competitivo e alcance bons resultados no julgamento do festival (ibid.: 92).

Portanto, neste outro contexto no qual, assim como no universo dos CTGs, também há um processo de espetacularização das “tradições” que acarreta uma busca de diferenciação pelos grupos, o que é considerado como “tradicional” não se reduz, mas se alarga e se multiplica, incorporando outros elementos. Também é possível estabelecer uma comparação com o contexto etnográfico pesquisado por Patrícia Osório (2012b) acerca das mudanças e inovações que vêm ocorrendo com relação a duas manifestações “rotuladas como folclóricas” que ocorrem no Mato Grosso – o Siriri e o Cururu – ligadas principalmente à ampliação de momentos festivos nos quais estas práticas ocorrem (ibid.: 239). Como explica a autora, alguns folcloristas descrevem o Cururu como uma dança de caráter religioso e de origem ameríndia, na qual homens improvisam toadas e tocam instrumentos como o ganzá e o cocho; já o Siriri é descrito como uma “dança circunscrita à região mato-grossense, e é dançada aos pares, em roda e fileiras, ao som de reco-reco, viola de cocho e tambor (Casculo, 2001:639)” (ibid.: 237).

Conforme Osório, um momento festivo importante para a compreensão das transformações destas práticas é o Festival de Cururu e Siriri, que acontece em Cuiabá desde o início dos anos 2000 e vem ganhando maiores dimensões com relação ao seu espaço, às instituições e empresas apoiadoras/patrocinadoras e ao número de grupos de dançarinos participantes⁹⁶. Referindo-se aos grupos que produzem espetáculos de Siriri – que compõem a maioria dos grupos que se apresentam no Festival – a autora analisa um processo de busca pela inovação levado adiante pelos grupos, que abarca a incorporação de novos elementos cênicos, de outros instrumentos, de novas alegorias e do aprimoramento de técnicas para a sua construção, além da introdução de canções populares e outros ritmos nas apresentações, como músicas ligadas ao estilo gospel (ibid.: 241).

Segundo explica Osório, para se apresentarem nestes festivais, os grupos passam anteriormente por “um processo de seleção pautado em critérios de

⁹⁶ Os grupos de Siriri são formados por jovens (a maioria de 15 a 20 anos) e as suas apresentações são realizadas com no mínimo oito pares de casais dançarinos, além dos tocadores e cantores. Já os grupos de Cururu são formados por homens mais velhos (que possuem mais de 40 anos) que tocam os instrumentos e improvisam as toadas (Osório, 2012b: 240).

avaliação bastante semelhantes aos utilizados nos julgamentos das escolas de samba no Rio de Janeiro: figurino, harmonia/conjunto, adereços, coreografia”, o que demanda uma intensa preparação dos grupos ao longo do ano (ibid.: 243). Neste contexto de mudanças, em que os grupos passam a se apresentar nestes grandes festivais, busca-se uma crescente “profissionalização” e exige-se dos dançarinos um maior comprometimento com os ensaios (ibid.: 249). De acordo com a autora, se, por um lado, o novo contexto apresentado para os grupos, ligado à espetacularização de suas práticas, traz a redução de alguns sentidos produzidos anteriormente – quando as práticas não eram reproduzidas em festivais e palcos, limitando-se a outros espaços, como o doméstico – por outro, ao mesmo tempo, ele faz com que outros sentidos também sejam incorporados a esta manifestação (ibid.: 248). Conforme sua argumentação, as inovações e mudanças nestas práticas são fundamentais para a sua continuidade.

A partir dos dados etnográficos apresentados por estes outros pesquisadores, tanto no contexto pesquisado por Patrícia Osório (2012b) como nas pesquisas referentes ao contexto do Festival dos Bois-Bumbás de Parintins (Cavalcanti, 2000; Batalha, 2010), é possível perceber que os processos de inovação e de transformação das diferentes “tradições” (ou manifestações consideradas como “tradicionais”), ao invés de restringirem e simplificarem tais práticas, garantem um movimento de ampliação e multiplicação das mesmas. Assim como ocorre com a produção de espetáculos tradicionais-inovadores no universo dos CTGs, estes outros contextos citados acima, de modos específicos, também são atravessados por processos de espetacularização, de diferenciação e de profissionalização, de criação e de invenção, de debates incessantes e de pesquisas. Apesar da especificidade de cada contexto, é válido pensar em como todos estes processos levam à produção de novos sentidos e à incorporação de mais qualidades e atributos ao que se entende enquanto “tradição/tradicional”. Portanto, como procuro argumentar ao longo deste trabalho, torna-se menos interessante pensar a “tradição” como algo preexistente, que, como um contexto, guia as ações dos grupos que se consideram “tradicionais”, e mais produtivo pensar em como ela está sendo produzida por eles cotidianamente, encarando-a como um resultado das relações que envolvem diferentes agentes.

Retornando ao meu contexto etnográfico, a seguir apresento algumas considerações sobre como, por meio dos ensaios da invernada adulta do CTG QSM,

os espetáculos seguem ganhando forma para serem apresentados nos diferentes eventos.

2.3 Os ensaios: incorporando coreografias e personagens

Os ensaios da internada adulta do CTG QSM, que acontecem nas sextas-feiras, nos sábados e nos domingos, sempre à noite, duram aproximadamente de três a quatro horas, com um intervalo de 30 minutos. Neles se ensaiam as coreografias de entrada e de saída de cada espetáculo e também as 25 “danças tradicionais” das quais três são sorteadas nos concursos. As músicas que embalam as coreografias particulares e as danças do manual são reproduzidas em um som mecânico durante o ensaio. O musical que acompanha a internada nos concursos, composto por quatro pessoas (uma cantora, um gaitero, dois violonistas, sendo um deles também cantor), comparece somente aos ensaios que ocorrem na véspera de alguma competição ou apresentação. No salão onde os ensaios ocorrem, próximo ao tablado e ao palco há um aviso no qual averte-se que só é permitido às prendas ensaiarem de sapatilhas e aos peões com botas. Antes do início do ensaio, cada prenda da internada deve buscar, no vestiário, uma saia específica para ensaiar, e no final, devolvê-la no mesmo lugar onde pegou.

Durante quase todo o tempo de duração dos ensaios o grupo permanece junto, peões e prendas, repassando as coreografias e movimentos. Geralmente no início, após o intervalo ou no final do ensaio, peões e prendas se separam momentaneamente. Cada grupo, então, ensaia detalhes e técnicas específicas. No caso dos homens, por exemplo, eles passam a ensaiar somente os sapateados; no caso das prendas, elas se dividem em pequenos grupos, observando umas as outras. Repetem inúmeras vezes o movimento das saias (seguradas com as mãos) em determinados passos. Por vezes, filmam as danças com os seus celulares para que possam posteriormente assistir aos vídeos e corrigir algumas posturas e detalhes específicos, como a altura correta na qual a mão deve levantar a saia em determinado momento da coreografia, ou reparar se alguma delas está começando um passo com o pé errado ou mexendo muito os ombros em um momento da coreografia em que isso não pode acontecer. Uma delas relatou-me que o ideal seria que o local dos ensaios possuísse espelhos que facilitassem estas correções.

Ainda segundo ela, a patronagem planeja montar um espaço que sirva somente para os ensaios, e com espelhos.

As danças praticadas em um CTG são também “técnicas do corpo”, modos através dos quais, conforme aponta a clássica discussão de Marcel Mauss (2003 [1935]), os seres humanos “sabem servir-se do seu corpo”⁹⁷. Observando o processo de formação de jogadores de futebol, Arlei Damo (2005) percebeu que as disposições artísticas-futebolísticas do corpo dos atletas são conquistadas por meio de um processo lento e gradativo, no qual a repetição é fundamental. No entanto, Damo ressalta que “o saber do qual os atletas são portadores não é propriamente um saber reificado pela repetição do gesto ou pela simples domesticação do corpo”, mas sim um “saber prático”, construído pela “mediação entre o sujeito e um conjunto de enunciados – em forma de proposições insistentemente repetidas durante os treinamentos” (2005: 284-5). O jogador de futebol, assim como um dançarino, necessita “pensar corporalmente”, não podendo acionar “processos demasiadamente abstratos por ocasião da ação” (ibid.: 285).

A etnografia revelou que os ensaios da invernada do CTG são, assim como os treinos dos jogadores de futebol, momentos em que “padrões de uso individual e coletivo do corpo” são instituídos (ibid.: 286) e que também há um “saber prático” que vai sendo lentamente construído. Ao longo do processo de formação de um dançarino, assim como no caso do jogador, é necessário que ele desenvolva uma capacidade de pensar com o seu corpo, ou, nos termos em que coloca Arlei Damo, “pensar corporalmente”. Embora os instrutores da invernada possuam um papel fundamental na correção dos movimentos de cada um e, a partir de sua visão externa, ajudem a controlar a “harmonização” do grupo como conjunto, o “saber prático” adquirido pelos integrantes é essencial. Aqui, também é possível traçar um paralelo com a análise feita por Loïc Wacquant (2002) sobre o aprendizado do boxe em uma academia de um bairro pobre e negro em Chicago. Baseando-se nas considerações de Marcel Mauss, o autor entende o boxe enquanto uma “técnica do corpo”, cujo aprendizado advém da “razão prática coletiva e individual” (Mauss *apud* Wacquant, 2002: 34). Influenciado pelas teorizações de Pierre Bourdieu, Wacquant

⁹⁷ O texto de Marcel Mauss “As técnicas do corpo”, de 1935, tornou-se um marco para os autores que procuram pensar sobre a corporalidade por anunciar a possibilidade de entendimento do corpo pelo âmbito sociológico e antropológico. Em sua discussão, o autor mostra como a partir do corpo nos transformamos em seres sociais, ressaltando a dimensão simbólica presente nas técnicas do corpo e, inclusive, nos hábitos corporais cotidianos que nos parecem mais banais.

procura submeter-se ao “fogo da ação *in situ*” (ibid.: 12), buscando incorporar o *habitus*⁹⁸ do aprendiz de boxe através de uma participação observante na academia. Esta imersão permite que o autor compreenda a transmissão do boxe como algo que se efetua “de modo prático, sem passar pela mediação de uma teoria” (ibid.: 34):

Se o próprio da prática é, como propõe Pierre Bourdieu, obedecer a ‘uma lógica que se efetua diretamente na ginástica corporal’, sem passar pela consciência discursiva e pela explicitação que envolve a reflexão, ou seja, excluindo a apreensão contemplativa e destemporalizante da postura teórica, então há poucas atividades que sejam mais ‘práticas’ que o boxe. De fato, as regras da arte pugilística remetem a movimentos do corpo que só podem ser apreendidos completamente em ato e que se inscrevem na fronteira do que é dizível e inteligível intelectualmente (ibid.: 78).

Assim, segundo Wacquant, o domínio abstrato de teorias e informações sobre a prática do boxe mostra-se insuficiente no seu processo de aprendizagem: “é somente quando um golpe é assimilado no e pelo exercício físico repetido *ad nauseam* que ele se torna, por sua vez, completamente claro para o intelecto” (ibid.: 89). É a partir de uma “experimentação carnal permanente” que o boxeador adquire o “domínio prático” das regras do boxe (ibid.). Recusando a existência de uma distinção entre o corpo e a mente, o autor argumenta que ambos mantêm uma relação simbiótica: “a capacidade que o boxeador tem de cogitar e de raciocinar no ringue tornou-se uma faculdade indivisa de seu organismo” (ibid.: 117). É o corpo do boxeador que pensa, que calcula, sem a necessidade de uma “intermediação do pensamento abstrato” que lhe traria lentidão (ibid.).

Embora a dança não se configure como um combate e, além disso, eu, como pesquisadora, não tenha submetido meu próprio organismo e sensibilidade à prática sobre a qual discorro (ibid.: 12), é possível dizer que os dançarinos da invernoada

⁹⁸ Pierre Bourdieu (1983 [1972]) propõe um modo de conhecimento “praxiológico” que leve em consideração não somente “o sistema das relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas “também as relações dialéticas entre essas estruturas e as disposições estruturadas nas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las, isto é, o processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade” (1983: 47). O conceito de *habitus* sustenta a “teoria da prática” proposta pelo autor, apresentado como um meio-termo entre a estrutura e a prática: as estruturas produzem *habitus*, que são “sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente” (ibid.: 60-61).

também pensam e raciocinam com os seus corpos, simbioticamente com suas mentes. Para que se conquiste a eficácia desejada, os movimentos e os passos que compõem as danças e coreografias não são apreendidos abstratamente, mas “em ato”, como propõe Wacquant. O que é memorizado, portanto, não permanece distinto daquele que o memorizou: movimentos que envolvem pernas, braços e tronco, por vezes alternados com giros e saltos, devem ser aprendidos corporalmente pelos dançarinos através da repetição.

Mesmo que um dançarino não necessite reagir rapidamente a um soco de um adversário (como no caso do lutador), seu corpo deve estar capacitado para, rapidamente, reagir a algum imprevisto que possa vir a ocorrer durante a execução de uma coreografia permeada por inúmeros detalhes. Caso ele precisasse parar e pensar para reagir, não haveria tempo suficiente; para tanto, o corpo pensa e calcula a dança, os seus movimentos, as posições no tablado. Também como nos treinos de boxe, conforme aponta Wacquant, nos ensaios do grupo de danças do CTG a aprendizagem demanda esforços, é repetitiva, visual e mimética. Os passos de dança são compreendidos quando se olha os companheiros de invernada (ou o instrutor) dançarem. No entanto, como afirma o autor, “só se vê verdadeiramente o que eles fazem quando isso já foi um pouco compreendido com os olhos, isto é, com o corpo” (ibid.: 138).

Ao longo de seis meses, os dançarinos da invernada ensaiaram o espetáculo da “visita de Dom Pedro II” para apresentarem no Fepart de 2012. Inicialmente, foi realizado o que se chama “apresentação do tema”. A patronagem e os dançarinos idealizadores organizaram um jantar e pediram aos peões da invernada que vestissem ternos e que as prendas usassem vestidos longos, de gala. O tema então foi apresentado para todos os membros da invernada adulta, pois somente a partir desse momento, todos passaram a entender como seria o espetáculo, suas coreografias, e qual seria o comportamento exigido para as prendas e peões durante toda a apresentação. No início do mês de agosto de 2013, o novo tema da invernada – a “Fábula Farroupilha” – também foi apresentado para os demais participantes por aqueles que a idealizaram, com um jantar preparado pela patronagem. Neste outro evento, alguns espaços do CTG foram decorados para que o ambiente parecesse uma antiga estância. Foram colocadas tochas na parte externa do salão, e bandeiras com as três cores da bandeira do RS, verde, vermelho

e amarelo. O jantar servido pretendia estar de acordo com o tema proposto, era arroz carreteiro e costela de chão.

Há um “ar” de suspense entre os próprios dançarinos da invernada até que a proposta do tema seja revelada, mas também é preciso mantê-la em segredo para os outros CTGs. É comum os CTGs divulgarem vídeos nas redes sociais que apresentem somente um trecho do espetáculo, mantendo o suspense com relação ao que ele será de fato. Quando o espetáculo está pronto para ser apresentado, é comum que o CTG – e esta é uma prática mais ou menos comum a todas as entidades que participam das competições – organize um jantar aberto ao público (um público restrito, composto por amigos, familiares dos dançarinos e demais integrantes do CTG), chamado de “pré-estreia” da invernada. No jantar de pré-estreia do espetáculo do “Imperador”, ocorrido uma semana antes da tão esperada apresentação no Fepart em dezembro de 2012, um membro da patronagem pediu no microfone para que ninguém filmasse e nem fotografasse o espetáculo, pois o CTG não gostaria que alguma imagem fosse divulgada na internet já que ele era o “pulo do gato” da invernada. Para os outros CTGs, os temas deixam de ser “surpresas” somente nos primeiros dias das competições⁹⁹.

A apresentação do tema feita pelos idealizadores para os demais integrantes da invernada pretendeu detalhar os atos das coreografias de entrada e saída, mas também esclarecer como deveria ser a postura dos dançarinos durante a apresentação. Ela deveria estar de acordo com o que foi proposto na pesquisa apresentada para a comissão de indumentária. Assim, no caso do espetáculo que retratou a “visita de Dom Pedro II”, os dançarinos deveriam se comportar como “verdadeiros nobres”. Como destaquei na seção anterior deste capítulo, a pesquisa argumentava que, na época a ser retratada, os comportamentos dos “gaúchos-paranaenses” pautavam-se pela “elegância de posturas impecáveis, pelo encanto da medida, por movimentos refinados”. Ainda segundo o texto, “o gaúcho de fraque ou com traje militar destacado difere do farroupilha, do primitivo e do atual por não

⁹⁹ Estes momentos são interessantes para pensarmos em como, quando acionada através de um espetáculo tradicional-inovador-competitivo, a “tradição gaúcha”, geralmente enunciada e pública, torna-se algo secreto e encoberto. O “segredo” também é um elemento importante para a competição entre os dois grupos de Boi-Bumbá, no Festival de Parintins, como explica Maria Laura Cavalcanti: “Nos bastidores e nos ensaios, essa rivalidade traduz-se também na importância do ‘segredo’ – nada deve chegar ao conhecimento do outro grupo. O ‘segredo’ tem como contrapartida a valorização do fator ‘surpresa’ no espetáculo: muitos detalhes da apresentação são compartilhados apenas pelo núcleo de direção artística do Boi, e serão revelados apenas com a performance” (2000: 1037).

executar bailados caricatos, demasiadamente espalhados, de maneira bonachona e campeira”.

Ao longo dos ensaios tornou-se comum a brincadeira, entre as prendas, de que elas, para incorporar os comportamentos “nobres”, deveriam se portar como “*ladies*”, ou seja, deveriam ser mais elegantes do que nunca. A partir das técnicas ensinadas por Aurélio, nestes ensaios que antecederam dezembro de 2012 os peões e as prendas aprenderam a se comportar durante as danças como barões e baronesas, marqueses, militares e “gaúchos-paranaenses”, de acordo com o que estava escrito na pesquisa. Além destas instruções, para incorporar estes personagens, os integrantes da invernada assistiram a vídeos sobre danças de corte, como as “danças de minueto”, cenas de filmes de época como “Coração de Cavaleiro”¹⁰⁰. Os movimentos deveriam ser leves: sem deixar de serem alegres, os dançarinos deveriam manter expressões contidas e recatadas. Em um dos ensaios preparatórios dos espetáculos, o instrutor Aurélio discursava sobre como a prenda “daquela época” – de “antigamente”, a qual deve ser hoje “encarnada” pelas dançarinas da invernada” – era uma mulher “submissa”. Ressaltava que, embora hoje a mulher não seja mais “submissa”, não podemos “olhar o passado com os olhos do presente” e representar a realidade como “ela era” naquele período.

Este processo de incorporar os diferentes personagens históricos e seus comportamentos proporciona algumas reflexões interessantes. De acordo com o dançarino Francisco, a Comissão Avaliadora presente no dia da apresentação não possui uma nota para avaliar propriamente o tema ou o contexto histórico escolhido e apresentado pelas invernadas:

Francisco: Em relação a avaliar o contexto assim, não tem nada. Se eu sou um grupo X lá, e eu quero dançar a entrada de um jeito, as danças de outro jeito, e a saída de outro jeito, que não tem nada a ver uma coisa com a outra, eu só quero fazer uma coreografia de entrada, as três danças e uma coreografia de saída que não tem ligação nenhuma, pode ser feito. Pelo menos não deveria refletir na nota né...mas reflete...assim, porque **a partir do momento que você está dançando com uma roupa, você tem que representar o que ela diz** né...eu não posso dançar como a gente dançou e com uma expressão corporal e facial, e até gestual, como o Fogo de Chão dançou no nacional por exemplo, eles dançaram primitivo né, que é

¹⁰⁰ O filme é uma adaptação de um conto medieval inglês e seu personagem principal é um lutador (de duelos entre cavaleiros) que não é nobre e se esforça para conquistar “atributos” da nobreza da época. A cena assistida pelos dançarinos da invernada retrata um baile no qual, segundo eles, se dança neste estilo “minueto”.

outra proposta. É outro homem né, é outro contexto social. Então, a gente não pode fazer essas **aberrações**. Mas, os grupos não necessariamente precisam ter tema...nem precisa ter entrada e saída, eles podem chegar lá e dançar as três danças e ir embora. Sem entrada e sem saída...

Gabriela: Mas fica meio entendido que não vai ganhar?

Francisco: Não é nem por isso, se os caras chegarem ali e dançarem muito bem, perfeitamente bem e tal, podem ganhar as danças. Mas, só que, primeiro, acho que um dançarino não gostaria de passar por isso...

Gabriela: Porque é legal viver esse processo?

Francisco: É legal viver o momento...tem uma nota que está na planilha de danças, tem uma nota chamada contexto. Mas não é o contexto da apresentação, é o contexto daquela dança. É, “ah, se essa dança é o pezinho, então eu tenho que ser alegre e me comportar como uma criança, o tempo inteiro”, porque era uma dança dançada pelas crianças. Aí é o contexto do pezinho. Não o contexto da roupa. Lógico, se eu estou vestindo uma roupa, acaba que interfere né? **Se eu estou vestindo uma roupa de primitivo, eu tenho que ser muito mais espalhafatoso do que um cara que é da nossa classe social, que a gente apresentou no ano passado [no Fepart, no espetáculo do Imperador] por exemplo. Eles são alegres do jeito deles né? Isso faz parte do contexto. Tem que fazer parte do contexto**”. (Entrevista com Francisco, realizada em agosto de 2013, grifos meus).

Embora esta nota não exista, a fala acima revela que se exige dos grupos, portanto, uma coerência entre a roupa escolhida – baseada nas diferenças de classe e de atividade (rural ou citadina) como explicado anteriormente – e o modo de dançar as coreografias de entrada e de saída, e também as “danças tradicionais gaúchas”. É preciso tomar cuidado para que não se produzam “aberrações”, interpretações não autênticas e inverossímeis com relação ao que se diz ter acontecido em um determinado período histórico e a como as pessoas dançavam e se comportavam naquela época. Além disso, os CTGs e suas invernadas, de acordo com muitos dançarinos, constroem e adquirem o que chamam de “identidade” própria. É comum que os seus dançarinos digam que o QSM não é um grupo “normal”, ou um grupo qualquer:

Hoje o Santa Mônica não é muito isso, faz coisas diferentes, não é um grupo normal, a gente nunca foi, nunca quis ser, apesar de algumas vezes, por erros nossos, administrativos, a gente, em anos anteriores a esses, no ano passado, a gente caiu em erros comuns assim. Mas nosso objetivo sempre foi ser diferente, sempre foi **fazer show**, e não ganhar rodeio, nunca foi ganhar o Fepart, ganhar não sei o que...o objetivo do Santa Mônica sempre foi **ser o grupo do espetáculo**, desde que eu vim pra cá essa é a filosofia do grupo

(Entrevista com Francisco, realizada em agosto de 2013, grifos meus).

Esta autoimagem que idealiza o grupo como “diferente”, “Os Moniquenses” como não “normais” e um conjunto de pessoas que gostam de “fazer show” – “o grupo do espetáculo” – é sempre elaborada em comparação com outros grupos. Retratar um “contexto rico”, “da nossa classe social”, é uma preferência do grupo, sempre relacionada a esta autoimagem que produzem. Barões, baronesas, marqueses e militares representados no espetáculo do Imperador são figuras que fizeram e fazem muito sucesso entre os dançarinos da invernada, que sempre se mostram muito contentes em estar vestindo aquelas roupas, e mantendo um comportamento “fino” e “elegante”.

Conversando com um dançarino em um “Domingo Campeiro”, esse me explicava alguns detalhes sobre o processo de elaboração dos espetáculos e perguntei a ele sobre o porquê da preferência do grupo por dançar sempre um “contexto rico”, representando “homens e mulheres ricas”. Ele me disse que os dançarinos, e principalmente as prendas, por serem “vaidosas” e algumas “bem patricinhas”, preferem dançar deste modo, representando estes personagens e, além de disso, também ficaria muito “estranho” que as prendas da invernada dançassem “de pé no chão e com roupas primitivas”, considerando que muitas delas “são loiras e possuem olhos claros”.

Frente à nobreza paranaense e ao modo como ela pode ser retratada na dança, a figura do “gaúcho” que deve dançar de um modo pouco “elegante e contido” e mais “espalhafatoso” revela-se menos atraente para os dançarinos do QSM. Pude notar que, principalmente entre as prendas, existe certo consenso sobre o modo como elas não gostariam de dançar: quando, nos eventos, assistem a apresentações de invernadas de outros CTGs que dançam com trajes primitivos, no qual as prendas não podem usar maquiagem, penteados, vestidos “elegantes” e sapatos, e sim saias e blusas simples, cabelos soltos e pé no chão, elas afirmam que preferem dançar como baronesas, maquiadas e elegantes. As mesmas falas também foram escutadas de algumas prendas da invernada veterana. Para a maioria estas mulheres, portanto, a mulher “gaúcha/tradicional” que se prefere representar é a de classe alta, elegante, que deve possuir trejeitos nobres. Representar esta figura possibilita que mantenham-se vaidosas: que sigam

utilizando, além da maquiagem e das roupas que consideram elegantes, objetos que, embora diferentes, gostam de utilizar no seu dia-a-dia: enfeites de cabelo, brincos, colares e anéis.

O processo de elaboração de um espetáculo é algo que ganha vida a partir da experiência e valores que vão sendo construídos pelos dançarinos da invernada e, principalmente, a partir da ideia que produzem sobre o que o grupo é e deve continuar sendo para conquistar títulos e seguir apresentando um diferencial nas disputas. A autoimagem elaborada pelo grupo (e, de certo modo, pelo CTG como um todo) faz com que os dançarinos olhem para o “tradicional” e produzam elementos do passado de certa maneira, sempre a partir de comparações estabelecidas com outros grupos, os quais, por sua vez, também irão produzir isto do seu modo. Há uma certa conexão entre os grupos e a tradição que se escolhe representar. A invernada adulta do CTG citado na fala de Francisco, por exemplo, localizado no interior do Paraná, é um grupo que frequentemente apresenta espetáculos utilizando o “traje primitivo”. No caso da invernada adulta do CTG QSM, geralmente escolhe-se o “gaúcho cidadão”, “rico” e “refinado” e recusa-se o “gaúcho primitivo”. Os gaúchos-paranaenses e seus comportamentos, durante a execução das “danças tradicionais gaúchas”, neste espetáculo, transformam-se em baronesas e barões, com comportamentos “impecáveis” e nunca “espalhados” ou de “maneira campeira”.

Já no espetáculo com o tema “Fábula Farroupilha”, a figura do gaúcho não contido e mais “espalhafatoso” não foi completamente recusada. De julho a dezembro de 2013, uma das preocupações frequentes das prendas e peões da invernada girou em torno de trabalhar uma nova postura de “interpretação” para este novo espetáculo. Diferentemente das baronesas do espetáculo do “Imperador”, a partir de então as prendas deveriam ser um pouco menos contidas nas expressões e gestos corporais. Em suas casas, algumas assistiram aos episódios de “A Casa das Sete Mulheres” – telenovela gravada pela rede Globo, cuja trama se desenvolve no período da Revolução Farroupilha – para observar o comportamento da época retratado na série. O grupo utilizaria o “traje farroupilha”, que representa um gaúcho não tão “elegante” como o cidadão. No entanto, como se ressaltou no dia da apresentação do tema ao restante do grupo, embora o grupo estivesse mudando de tema e agora o jeito de dançar seria “menos contido” e “mais solto”, eles não

poderiam “se soltar muito”, pois “continuariam representando uma elite”: os estancieros e suas esposas¹⁰¹.

Como vimos na seção anterior, na medida em que os conceitos de “gaúcho” e de “tradição gaúcha” se incrementam e se enriquecem, renova-se a sua potência de abarcar mais qualidades e coisas como “tradicionais/gaúchas” e também se amplia a possibilidade de diferenciação entre os grupos a partir de diferentes maneiras de inventar o passado. Deste modo, a competição entre os CTGs se acentua. Neste processo, muitas relações políticas que perpassam os grupos e as instituições estão em jogo: disputas que envolvem diferentes estilos de dançar, redes de reciprocidade, alianças, conflitos e rivalidades.

As descrições das últimas páginas revelam que ao longo do incessante debate que produz uma proliferação de modos e qualidades de ser “gaúcho” e “tradicional”, alguns desses modos podem ser recusados e outros priorizados pelos diferentes grupos. O interessante e digno de destaque neste movimento revelado pela etnografia é que a figura do “gaúcho primitivo”, justamente aquela que foi escolhida como símbolo ou modelo do movimento pelos seus idealizadores – o homem do campo, livre e errante, que anda a cavalo, possui comportamentos rústicos e desbrava a natureza (Oliven, 2006: 97) – é recusada pela invernada adulta em sua busca por ser um grupo tradicional, mas também diferente, elegante e, principalmente competitivo¹⁰². Deixa-se de lado aquele “gaúcho” e se escolhe outro, que passa a adquirir outras qualidades ligadas à urbanidade.

Assim, no espetáculo do “Imperador”, a escolha pelo “tradicional/gaúcho” entendido como aquele relacionado a contextos ricos e urbanos faz com que a figura do gaúcho que foi e segue sendo imaginada como o objeto máximo de culto no cotidiano de um CTG seja momentaneamente rejeitada. Este fato parece reforçar o argumento, já exposto na seção anterior, de que a “tradição” é algo que se produz e se dinamiza somente a partir das relações, e não anteriormente a elas. A etnografia

¹⁰¹ Além disso, enfatizou-se em muitas falas que agora o grupo se despedia de Dom Pedro II e dava boas-vindas a outro grande homem: Bento Gonçalves, o herói da Revolução Farroupilha, que também seria representado, assim como o monarca, por um dançarino da invernada. É válido ressaltar, como se percebe, que a representação e encenação de espetáculos cujos personagens centrais são “grandes homens”, de elite e poderosos, são outros elementos que compõem a preferência do grupo e o seu modo de produzir elementos sobre o passado.

¹⁰² Embora o dançarino, em uma das falas reproduzidas acima, afirme que o objetivo do grupo é ser diferente e não “ganhar” as competições, no capítulo seguinte veremos que a competição e a conquista de títulos configuram-se como um dos principais atrativos dos CTGs atualmente, que mantém muitas pessoas participando das invernadas.

não indica a “tradição” como algo que precede o tradicionalismo gaúcho enquanto movimento, os CTGs e os(as) tradicionalistas, funcionando como um contexto para as suas ações e relações estabelecidas neste universo. Considerando-a não como uma entidade, como aquilo que orienta e regula simbolicamente as práticas, mas sim enquanto uma qualidade das relações, a “tradição” é feita e emerge somente quando muitos agentes – pessoas, instituições e coisas – relacionam-se entre si, produzindo-a e lhe atribuindo sentidos diversos em determinadas circunstâncias.

3. A invernada no palco/tablado: encontros, festivais, concursos e competições

A partir de alguns episódios etnográficos, o último capítulo discorre sobre os eventos nos quais o CTG apresenta seus espetáculos. Inicialmente (seção 3.1), falo sobre os eventos da "tradição gaúcha", explorando suas estruturas e dinâmicas. Neles os diferentes CTGs se relacionam, observando-se, trocando informações e entrando em disputa. Procuo mostrar como nos eventos tradicionalistas a categoria "gaúcho" pode configurar um elemento de disputa e, ao mesmo tempo, segue se expandindo. A seção 3.2 discorre acerca da movimentação do CTG por outro circuito (o dos "festivais étnicos e folclóricos") quando ele se transforma em Centro de Tradições Brasileiras. A última seção (3.3) traz alguns apontamentos sobre a mobilização de emoções e religiosidades, que se apresenta como um importante modo de comunicação entre os membros do CTG e de articulação de suas práticas. Para além da "tradição gaúcha", a mobilização de sentimentos e a competitividade tornam-se elementos que também sustentam a adesão destas pessoas às atividades tradicionalistas.

3.1 Os eventos da “tradição gaúcha”

Acompanhei a invernada adulta apresentando seu espetáculo que tematizou a “visita de Dom Pedro II” em três diferentes eventos: primeiramente no Fepart, encontro artístico paranaense; em um segundo momento, por terem sido campeões neste festival estadual, a invernada foi até Goiás, na cidade de Jataí, participar do encontro nacional de CTGs (Fenart), em julho de 2013; e, por fim, em novembro de 2013 acompanhei a participação do grupo no Enart, encontro estadual de CTGs do Rio Grande do Sul, no qual a invernada se apresentou no encerramento do festival.

Estes três eventos variam de tamanho e de público. O Fepart é o menor deles, tendo em vista que reúne somente os CTGs do Paraná. Todavia, todos mantêm uma mesma estrutura que é percebida quando se percorre os parques e centros de exposições onde eles geralmente acontecem. Um evento tradicionalista artístico deve ocorrer em um local grande, pois muitas são as modalidades em disputa e isso exige espaços de diferentes tipos e tamanhos. O local no qual se

realiza o concurso das “danças tradicionais gaúchas” deve conter um tablado, arquibancadas e necessita ser amplo e alto, na medida em que os grupos certas vezes utilizam grandes objetos para compor o cenário de seus espetáculos. No caso do Enart, por exemplo, alguns grupos utilizam elementos que, por causa de suas dimensões, somente entram no ginásio desmontados ou então suspensos sobre rodas. Esta modalidade geralmente ocorre em ginásios. Já as disputas entre os declamadores de poesias ou entre os intérpretes de canções, por exemplo, devem ocorrer em espaços menores e mais silenciosos.

Nos eventos tradicionalistas há uma grande circulação de coisas “gaúchas”. São muitos objetos vendidos, comprados ou exibidos pelo público que frequenta o espaço. Do lado de fora dos ginásios e dos espaços nas quais ocorrem as competições instalam-se barracas que vendem comidas, bebidas e outros diversos artigos. Há barracas que vendem cuias e erva-mate para o consumo de chimarrão, pilchas, chapéus, facas, sapatos como botas e alpargatas, entre outros artefatos. Muitos destes objetos, como as roupas e os acessórios, são produzidos para todos os gostos e para todas as faixas etárias: é possível, por exemplo, comprar uma cuia de chimarrão que tenha o emblema de um time de futebol, mas também outra revestida por tecidos com estampas de flores ou com aqueles que imitam a pele de onças. As alpargatas, sapatilhas de tecido que trazem um solado de corda ou borracha e que são utilizadas por muitos dos participantes, são vendidas em vários estilos: umas mais discretas, com uma cor só e outras estampadas com motivos diversos, como flores ou caveiras. Também é comum que do lado de fora se encontrem alguns estandes dos patrocinadores dos eventos, como empresas agrícolas ou aquelas que vendem erva-mate¹⁰³.

Normalmente, a duração dos festivais é de três dias, de sexta a domingo. Muitos participantes dos CTGs competidores dormem no local, acampados em barracas, alojados em espaços fechados, ou fora do local do evento, em casas alugadas ou alojamentos improvisados em escolas públicas. Tais eventos sempre contam com o apoio das prefeituras municipais, que auxiliam na sua organização. A movimentação no local é grande, nele circulam muitas pessoas. Pelo parque que sedia o Enart, por exemplo, passam mais de 50 mil pessoas. De acordo com Ceres

¹⁰³ No caso do Enart, o maior dos eventos, a sua edição do ano de 2013 contou com os seguintes patrocinadores: Sistema Pró-Cultura RS/LIC, Secretaria da Cultura, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Petrobrás, Móveis Kappesberg, TIM, Nestlé e da Prefeitura de Santa Cruz do Sul. Fonte: Jornal Eco da Tradição, edição 147, Ano XII, novembro de 2013.

Brum (2013, p. 313), em 2012 o festival contou com um público de 78 mil pessoas, entre participantes, competidores e espectadores. Atualmente, a maioria dos eventos são transmitidos ao vivo por um canal da internet, a “TV Tradição”. A final do concurso de “danças tradicionais gaúchas” do Enart, inclusive, é também transmitida ao vivo pela TVCOM, canal aberto comunitário do Grupo RBS, filiado à Rede Globo. Os eventos também recebem a cobertura de determinados jornais tradicionalistas, que costumam, já no primeiro dia, distribuir uma edição especial sobre o festival que traz notícias gerais relacionadas ao universo tradicionalista, informações sobre os CTGs e sobre os temas de espetáculos apresentados.

Os festivais são atravessados por inúmeros rituais, desde a abertura, com hasteamentos de bandeiras e execução de hinos estaduais e nacional, até o encerramento, com o ritual da “dança da integração”, por meio do qual todos os concorrentes podem se reunir no tablado e dançar coletivamente. Dentro dos ginásios, principalmente nos concursos de danças, as torcidas entoam gritos de guerra, levantam bandeiras e aplaudem os CTGs aos quais se vinculam de alguma maneira. Fora destes locais é possível observar os competidores se arrumando – vestindo-se, maquiando-se e arrumando os penteados, no caso das prendas – e também alguns rituais de concentração antes do momento das suas performances, individualmente ou em grupo. No caso das invernadas, é comum que se façam orações coletivas antes das apresentações e também que se entoem gritos de guerra e frases de motivação. O momento mais esperado pelos espectadores destes eventos é a final do concurso de “danças tradicionais”, que ocorre no domingo, último dia de evento. Para muitas invernadas este também é o momento mais aguardado, resultante de um esforço que, conforme vimos no caso do grupo adulto do QSM, estende-se por meses, ao longo de muitos ensaios e preparações.



FIGURAS 19 e 20 – Torcidas e espectadores assistindo às apresentações em dois eventos: à esquerda no Fenart, em Jataí-GO (julho de 2013) e à direita no Fepart em Pato Branco-PR (dezembro de 2012).

As invernadas adulta e veterana do CTG QSM, algumas crianças e adolescentes (filhos dos dançarinos) foram ao encontro paranaense de 2012 (Fepart). Sábado pela manhã, quando cheguei ao local do evento, lá já estavam os dois ônibus que saíram de Curitiba, levando cerca de 80 pessoas. Geralmente, os integrantes partem em viagem do CTG na sexta-feira à noite e retornam no domingo à noite, após o encerramento. A primeira coisa a fazer quando se chega nos locais de competição é “passar o palco”: dançarinos e instrutores de cada invernada fazem uma espécie de reconhecimento do tablado no qual irão dançar, ensaiando uma ou duas coreografias para que possam se adaptar às dimensões do local. Nas duas noites do Fepart de 2012 os integrantes do QSM dormiram em uma escola estadual da cidade. Nos alojamentos, eles se dividem em grupos para ocupar os espaços que servem como quartos, formados em torno das invernadas ou a partir das pessoas com as quais têm mais afinidade.

No primeiro dia do evento é preciso se instalar no alojamento e imediatamente iniciar a preparação para a competição. Após o almoço, os dançarinos já começam a se aprontar para a sua primeira apresentação. Vestem-se no alojamento e vão para o local da competição. A preparação das prendas é mais demorada do que a dos peões, iniciando-se pelo menos três horas antes. É necessário que se maquiem, que arrumem seus penteados e que, por último, vistam as várias peças de seus trajes: além do vestido, utilizam meias-calças, a chamada “bombachinha” (uma espécie de calça que se usa para cobrir as pernas, caso o vestido se erga no meio da dança), saias de armação (que dão volume) e o vestido.

Chegando ao local do evento, é necessário descarregar do ônibus os objetos que serão utilizados na apresentação para compor o cenário. Em todos os concursos a ordem de apresentação dos grupos é definida por sorteio. Realizar uma boa performance neste primeiro dia de competição é fundamental para se classificar para a apresentação no dia seguinte e, assim, para concorrer ao título.

O local em que acontecem os concursos da modalidade “danças tradicionais gaúchas” é amplo: geralmente há um tablado cercado por três arquibancadas. Em um nível mais elevado, ao redor do tablado são colocadas mesas para os membros da comissão avaliadora do concurso. Vinte minutos antes da invernada entrar no tablado, durante a apresentação da invernada anterior, um casal de dançarinos deve ir até a mesa da comissão para descobrir quais foram as três danças sorteadas para a sua apresentação. Isto se repete nos dois do evento, ou seja, no segundo dia serão sorteadas novamente três danças para cada invernada. Os grupos permanecem concentrados antes de suas apresentações, geralmente ao lado do “brete” – termo utilizado para designar o local de passagem dos grupos em direção ao tablado e que faz referência ao espaço de confinamento do gado em uma fazenda. Muitos grupos costumam ir do ônibus até este local caminhando de mãos dadas e, chegando lá, fazem orações e entoam seus gritos de guerra. No caso da invernada adulta, abraçados em forma de círculo, posicionam as mãos para o centro da roda e gritam a “frase” do CTG: “nenhum de nós é tão bom quanto todos nós juntos, QSM!”.

O musical que acompanha a invernada realiza uma passagem de som e se prepara para o início da apresentação. Após o responsável pela comissão avaliadora anunciar no microfone que o tablado está “liberado para apresentação”, o cronômetro começa a contar os 20 minutos que a invernada possui para efetuar sua apresentação, incluindo as coreografias de entrada e de saída. A cada minuto excedido ela perderá 01 ponto na sua avaliação final¹⁰⁴. O cantor principal do musical anuncia a invernada: o nome do CTG, do espetáculo, dos responsáveis pela coreografia e, por fim, esclarece de quem é a “responsabilidade técnica” da apresentação, ou seja, quem é instrutor do grupo. No Fepart, assim como nos outros eventos dos quais participei, enquanto a invernada se preparava para entrar no

¹⁰⁴ Existem quatro “danças tradicionais” específicas (Pau de Fitas, Meia Canha, Roseira e Anu) que, por serem mais longas em sua duração, elevam o tempo da apresentação da invernada para 25 minutos.

tablado, a torcidas já estavam posicionadas nas arquibancadas, entoando gritos de guerra e de apoio aos dançarinos. Em 2012, neste momento, alguns membros do CTG já haviam distribuído o jornal elaborado pelo grupo. Antes de os dançarinos entrarem no tablado, a torcida costuma gritar: “boa sorte!”, e os dançarinos respondem, todos juntos, “obrigado!”. Esta é uma prática realizada pela maioria das torcidas de todos os CTGs.

Na apresentação do espetáculo do “Imperador” a invernada levou ao tablado, para compor o cenário, os seguintes objetos: postes de iluminação (feitos com tubos de “pvc” e com um lampião pendurado na parte superior) acoplados a floreiras, uma cadeira na qual se sentaria Dom Pedro II, e um objeto para serem guardadas as bengalas utilizadas pelos dançarinos somente nas coreografias de entrada e saída (ver figuras 22, 23 e 24, página 159). Algumas mesas e cadeiras também foram colocadas ao lado do tablado e de uma das arquibancadas. Nelas se sentaram alguns dançarinos que iriam revezar as “danças tradicionais” com outros que estavam dentro do tablado (a cada “dança tradicional” é permitido que no máximo 12 pares estejam dançando). Um integrante da invernada veterana, vestindo um fraque, servia-lhes água em taças, com o objetivo de sugerir que ali também era um espaço do baile em homenagem ao Imperador. Ao longo da apresentação a torcida (composta pelas crianças, membros da patronagem e da invernada veterana) se manifestou com muito entusiasmo, aplaudindo, gritando em diversos momentos e sacudindo balões com as cores do CTG. Ao final todos os expectadores aplaudiram a invernada do QSM. Nota-se que quem está na arquibancada também entende bastante sobre as danças e, assim, os aplausos se intensificam em momentos específicos, como por exemplo, quando se considera que determinada performance em determinada dança foi muito bem executada.

Cedidas pela patronagem do CTG, as fotografias que se seguem mostram o grupo e alguns momentos da apresentação da invernada no Fepart de 2012. É possível visualizar os trajés, os elementos do cenário e, no canto inferior esquerdo, destaca-se o personagem Dom Pedro II, observando o baile:



FIGURAS 21, 22, 23 e 24 – Fotos da invernada e de sua apresentação no Fepart, dezembro de 2012.
Fonte: Patronagem do CTG QSM.

A saída dos dançarinos do tablado é frequentemente marcada por muita emoção, pela troca de abraços e, às vezes, por choros. É comum que algum deles, naquele momento, lembre-se de um erro que cometeu e exponha seu medo com relação à possibilidade de sua falha prejudicar o grupo. Muitos integrantes do CTG que estavam nas arquibancadas vão ao encontro dos dançarinos e comentam o que acharam sobre o desempenho do grupo na apresentação. Após o descanso e o recolhimento do material do cenário, que deve ser guardado novamente no ônibus, os dançarinos vão para o alojamento, trocam de roupa e voltam a circular pelo evento. No dia seguinte, caso se classifiquem, a mesma dinâmica se repete com relação às apresentações. É importante, nos dois dias, que as invernadas assistam às apresentações umas das outras para avaliar seus concorrentes.

Além de observar os competidores concorrentes, também é fundamental assistir às apresentações das demais invernadas do próprio CTG, assim como as dos participantes que concorrem nas modalidades individuais. É preciso, desta forma, retribuir a torcida que foi direcionada anteriormente a eles. Como explicado no capítulo 1 deste trabalho, existe uma rede de cooperação mútua e de

reciprocidades, formada pelas famílias participantes, que sustenta a competitividade das invernadas e garante a sua participação nos festivais. Esta rede também opera nos eventos, pois durante os diversos momentos de competição as invernadas e as famílias auxiliam-se de diversas formas. Algumas horas antes do segundo dia de apresentação do Fepart de 2012, os integrantes do CTG descobriram que muitos dos seus trajes e alguns instrumentos do conjunto musical estavam molhados, pois na noite anterior choveu forte e a água entrou no local onde eles estavam guardados. Imediatamente, todos os integrantes do CTG que estavam no local se mobilizaram para que tudo secasse a tempo. Da mesma forma, necessidades corriqueiras são supridas pelos participantes que, naquele momento, podem auxiliar os que precisam de algo antes, durante ou depois de sua apresentação: comprar comidas e água, filmar apresentações, cuidar de um filho pequeno ou de pertences.

As dançarinas da invernada adulta circulam pelos eventos vestidas todas iguais, usando o seu chamado “traje de passeio”. No Fepart de 2012, ele era formado por uma saia longa de malha azul e duas blusas rendadas, uma branca e outra amarela (uma para cada dia do festival), cores da bandeira do CTG e do clube Santa Mônica. Chegando ao festival, percebi que não somente as prendas do QSM circulavam vestidas da mesma forma, mas que esta é uma prática comum em vários outros grupos. No evento nacional, os peões da invernada também passaram a utilizar um mesmo traje que os identificava – uma camisa que nas costas trazia bordado “Os Moniquenses”. Posteriormente, as prendas fizeram o mesmo, mandando bordar “As Moniquenses” na parte de trás de uma camisa social feminina, e na parte da frente o nome de cada uma delas (essa camisa e uma bombacha feminina formaram o traje de passeio usado no Enart)¹⁰⁵. O “traje de passeio” é motivo para diversas conversas entre as prendas do QSM, nas quais emergem comparações entre o traje delas e o das prendas de outros CTGs. No Fepart de 2012, por exemplo, falavam que o seu traje era “o mais bonito”, e alguns trajes alheios eram considerados demasiado “curtos” e, logo, sem pudor.

Antes de seguir discorrendo sobre as roupas utilizadas nos eventos, considero importante trazer algumas considerações propiciadas pelos eventos

¹⁰⁵ Nos últimos meses de trabalho de campo, os peões da invernada planejavam mandar fazer outro objeto igual para todos eles usarem nos eventos: uma mala de garupa, que é uma bolsa (também conhecida pelo nome de alforje) de tecido, que deve ser carregada sobre um dos ombros, e que contém dois bolsos grandes, um em cada ponta. Este nome faz referência à mala que, segundo eles, era utilizada “originalmente” no lombo dos cavalos para transportar objetos. É muito comum diversas pessoas utilizarem esta bolsa nos festivais.

etnográficos com relação a conduta exigida das mulheres no universo do tradicionalismo. Nos discursos do movimento tradicionalista enfatiza-se que a prenda é uma figura que deve se comportar “delicadamente”. Geralmente, afirma-se que ela deve possuir “qualidades” como “graciosidade”, “beleza” e “educação”. Como argumenta a historiadora Cláudia Pereira Dutra (2002: 70), o discurso do movimento exalta a prenda como a “guardiã moral” e dos “bons costumes”. Conforme discutido no primeiro capítulo, no momento em que relatei a história contada pelo pai que estava muito satisfeito em ver sua filha vestida de prenda e não de “shortinho”, o CTG também é encarado por muitos participantes como um espaço no qual meninas e mulheres estariam em contato com práticas, valores e hábitos verdadeiramente femininos e, assim, moralmente corretos e aceitáveis.

A etnografia revelou que no CTG QSM as condutas das mulheres participantes são frequentemente fiscalizadas por pessoas que possuem certa autoridade na entidade. O consumo de bebidas alcoólicas, por exemplo, é uma prática que, em determinadas circunstâncias, é considerada inadequada para as mulheres da internada adulta. No Fepart de 2012, uma das prendas convidou-me para sair do alojamento e ir comprar uma lata de cerveja para beber. Quando retornamos, ela me disse que deveríamos jogar as latas no lixo para que outras pessoas não percebessem que estávamos bebendo. Antes da ida do grupo ao Enart, em dezembro de 2013, o instrutor Aurélio falou para as prendas que elas não deveriam circular pelo evento carregando latas de cerveja nas mãos. Segundo ele, no Paraná esta poderia ser uma prática aceitável, mas no Rio Grande do Sul ela é considerada inapropriada para as prendas, principalmente quando elas estão pilchadas. De acordo com ele, lá no Rio Grande do Sul “a coisa é mais séria”. Conseqüentemente, caso as prendas desconsiderassem isto, a imagem do grupo poderia ficar “manchada” naquele evento tão importante.

A maioria das prendas não se mostrou muito satisfeita com esta restrição. Alexandra, por exemplo, uma prenda que quase não consome bebidas alcoólicas, disse que, apesar de achar que o consumo de álcool poderia atrapalhar a concentração do grupo para a apresentação, considerava que o comentário de Aurélio era “machista” por não exigir a mesma conduta dos peões da internada. Algumas delas ignoraram a recomendação do instrutor, comprando e bebendo cerveja durante todo o evento. Outras acharam melhor comprar a bebida e colocá-la dentro de uma garrafa de metal, que não revelava o que estariam consumindo. No

cotidiano do CTG, durante as viagens de ônibus e quando se encontram em outros locais, prendas e peões da invernada frequentemente consomem bebidas alcoólicas. Assim, embora existam algumas prescrições sobre o que as mulheres devem e podem fazer, que formam um código de conduta feminina, elas não acontecem em todas as situações e também não são necessariamente cumpridas por todas elas¹⁰⁶.

Retomo as considerações sobre os objetos e roupas que circulam pelos festivais e são utilizados pelos membros das invernadas. Trajar calças, camisetas e jaquetas que trazem estampado o nome do CTG do qual se participa é uma prática comum a todos os grupos. A maioria dos participantes andam pelos eventos uniformizados, buscando sempre estampar o pertencimento ao seu CTG de algum modo. Alguns destes uniformes não só informam que o integrante “é” de determinada entidade, mas também noticiam um título ou uma conquista por meio de frases como “CTG X, campeões do evento X”. Objetos como bandeiras de CTGs, dos diferentes estados e dos MTGs são também utilizados para identificar os acampamentos que existem dentro dos locais nos quais as competições acontecem.

No Fenart de 2013, ocorrido em Goiás, somente a invernada adulta do QSM foi ao evento. Alojaram-se em uma casa, alugada pela patronagem. O ônibus que nos levou de Curitiba até a cidade lá também levava o grupo do alojamento para a local da competição. O Fenart, no entanto, não é uma competição exclusivamente artística como as demais, pois também abarca as competições campeiras e as diversas disputas de esportes equestres. Assim, no parque do evento circulavam integrantes de diversos CTGs, pertencentes aos vários MTGs do país, e que se dividiam entre o “pessoal da artística” e o “pessoal da campeira”. A maioria que compõe esse último, com seus caminhões e cavalos, estava acampada no local.

¹⁰⁶ Observando a participação da invernada nas competições notei também que a homossexualidade, feminina ou masculina, aparece frequentemente como algo ridicularizável pelos participantes do CTG. No encontro nacional de CTGs, em Goiás, eram constantes as piadas feitas por alguns peões e prendas, e também pelo instrutor, em relação a uma invernada adulta de outro CTG que, segundo eles, só tinha “peão gay” e “prenda gorda e lésbica”. Principalmente entre os homens são frequentes as piadas que indicam que o outro é “veado”, “gay” ou “bichona”. Possuir um corpo “gordo”, para as prendas, configura-se como problemático. Segundo elas, o instrutor do grupo considera isto “feio”, independentemente se a prenda seja ou não uma “boa” dançarina. Isto causa certo constrangimento para algumas delas e incentiva outras a fazerem regimes ou tomarem certos chás com o objetivo de emagrecer. Nos últimos meses de minha etnografia o termo “veado” tornou-se um xingamento (sempre em tom de “brincadeira”) comum entre homens e mulheres, tanto pessoalmente como nos comentários que trocam nas redes sociais como o *Facebook*.

Cada MTG possuía um espaço demarcado para que seus CTGs se instalassem, com um barracão coberto.

Em cada um dos locais destinados aos diferentes MTGs, a CBTG, organizadora do evento, colocou uma faixa que, ao mesmo tempo, identificava os estados de origem daquelas pessoas e dava “boas vindas” a elas. No alojamento do MTG-RS, a frase da faixa era “O Pampa se encontra em Jataí”. No espaço do MTG-SC, “Santa e bela Catarina, seja bem-vinda”; no do MTG-SP, “Seja bem-vindo gaúcho da Terra da Garoa”, no do MTG da Amazônia Ocidental “Mesmo dos rincões distantes o gaúcho se faz presente”. Na entrada do espaço destinado ao MTG-PR havia uma bandeira dessa instituição. Nele se instalou também uma grande cozinha, um *buffet*, mesas e cadeiras. Os integrantes de todos os CTGs do Paraná que estavam participando das competições ali faziam as suas três refeições diárias, custeadas pelo MTG-PR.

Observar a convivência entre pessoas que pertencem às diferentes “partes” do tradicionalismo gaúcho – de um lado, a artística, de outro, a campeira – possibilitou-me algumas reflexões. Há um certo estranhamento de cada “lado” em relação ao outro. Algumas dançarinas da invernada adulta do QSM comentavam que nunca conseguiriam “ser da campeira”, tendo que suportar o cheiro dos cavalos. Já boa parte do “pessoal da campeira”, como percebi a partir do trabalho de campo realizado nos rodeios crioulos (Becker, 2011), considera o “pessoal da artística” um tanto “metido” e “fresco” e não se encanta muito pelas “danças tradicionais” e pelas roupas utilizadas¹⁰⁷. Obviamente não são todas as pessoas que acham isso, de ambos os lados. Contudo, avaliações e comparações existem, reciprocamente, e circulam bastante nestes espaços de convivência conjunta. Conforme vimos anteriormente, as “tradições campeiras” formam a base dos argumentos que sustentaram a criação do primeiro CTG em uma cidade que estava sendo tomada por valores urbanos e modernos. No entanto, elas não são atraentes para diversos participantes da parte artística de muitos CTGs da atualidade. Já para muitos outros, que lotam os rodeios campeiros organizados pelos CTGs, elas são as “tradições”

¹⁰⁷ No caso dos trajes utilizados nos concursos, é nítida a diferença entre o modo de vestir das prendas que participam dos concursos artísticos e das que participam das disputas campeiras: as primeiras usam vestidos de prenda, ou saias e camisas, e as segundas usam botas, bombachas femininas (que geralmente são mais justas e possuem detalhes como flores bordadas), camisas e lenços. Fora dos concursos, algumas prendas das invernadas artísticas também utilizam bombachas femininas e camisas. No entanto, o contrário – prendas da parte campeira utilizando “vestidos de prenda” – é algo mais raro de se ver.

dignas de serem praticadas. Este é mais um exemplo do que já foi dito anteriormente: o que constitui o “tradicional” e o “gaúcho” são categorias que emergem contextualmente e que somente ganham sentido nas diversas práticas dos integrantes das entidades. Assim, para diferentes grupos, e de acordo com situação, a “tradição” que se escolhe para ser cultuada é uma, e não outra.

No Fenart, após a apresentação da invernada adulta do CTG QSM no domingo, o grupo foi chamado para uma conversa com o presidente do MTG-RS e com os diretores artísticos dessa instituição e do MTG-PR. O primeiro pediu a palavra e disse que, após ele ter uma conversa com aqueles outros dois senhores, decidiu convidar a invernada do QSM para se apresentar no Enart (Encontro de Artes e Tradição que reúne somente os CTGs do Rio Grande do Sul) no final daquele ano. Este convite gerou muita comemoração dos dançarinos, que sorriam e se abraçavam. Aquele senhor disse, ainda, que muitos pensam que os tradicionalistas do Rio Grande do Sul se acham “superiores” e se entendem como os “donos da tradição”, mas que isto não é verdade. Segundo ele, os tradicionalistas sul-rio-grandenses reconhecem o trabalho que é feito pelos CTGs dos outros estados e os consideram tão importantes quanto os do Rio Grande do Sul. Terminou sua fala dizendo que seria uma honra recebê-los no evento que ocorreria em novembro em Santa Cruz do Sul/RS.

Após este momento, enquanto caminhávamos em direção ao acampamento do MTG-PR para jantar, Heloísa, patroa do CTG, disse-me que eu havia presenciado um momento “histórico”: um presidente do MTG-RS estava defendendo a não-separação entre o Rio Grande do Sul e os outros estados, e, ao contrário, enfatizando a igualdade do primeiro em relação aos outros. Aquela edição do Fenart, em Goiás, da qual a invernada estava participando, trazia uma mudança importante para o universo dos CTGs. Era a primeira vez que o MTG-RS participava daquele festival. Antes de 2013, somente os MTGs de outros estados competiam neste evento. Durante muitos anos o MTG-RS foi criticado por manter esta postura. Muitas pessoas alegavam, conforme vimos na fala do seu atual presidente, que essa atitude dava a entender que os gaúchos sul-rio-grandenses se consideram “superiores” e os verdadeiros “donos da tradição”.

A invernada adulta não foi convidada para concorrer naquele evento, mas somente para realizar uma apresentação no último dia do concurso, após as invernadas concorrentes e antes da divulgação do resultado final. Mesmo assim, o

convite foi bastante comemorado pelos integrantes, cuja maioria, então, dançaria pela primeira vez em um tablado encarado como o “templo da tradição gaúcha”. Além da apresentação de encerramento do evento, posteriormente também foram convidados para participar da gravação do programa de televisão da RBS (filiada da Rede Globo de Televisão no Rio Grande do Sul) chamado “Galpão Crioulo”¹⁰⁸, ocorrida na sexta-feira, primeiro dia do evento.

Na cerimônia de abertura, durante a execução do hino sul-rio-grandense, todo o público presente no estádio onde ocorre o concurso das “danças tradicionais” levantou-se e cantou, bastante alto, o hino completo. Neste momento, eu olhava para os lados, um pouco extasiada. Foi então que algumas prendas da internada, ao perceberem a minha reação, disseram-me: “e você pensa que o que nós fazemos lá no Paraná é amor? Isso sim é que é amor”. Durante o segundo dia, os integrantes da internada assistiram atentamente às apresentações das diferentes internadas adultas, oriundas das 30 RTs (Regiões Tradicionalistas) do MTG-RS¹⁰⁹. Através do convívio com Aurélio, que também trabalha como instrutor no Rio Grande do Sul, alguns dançarinos do QSM sabiam quais eram os demais instrutores que comandavam as diferentes internadas concorrentes no Enart. Assim, durante as apresentações, observavam atentamente as coreografias de entrada e de saída dos grupos. Possivelmente, principalmente os dançarinos que se envolvem na elaboração das coreografias da internada, estavam o tempo todo pensando sobre as suas próprias criações a partir das invenções e inovações produzidas pelos grupos que lá se apresentavam.

Praticamente todas as internadas que concorrem no Enart realizam espetáculos de entrada e saída utilizando cenários criativos e elaboram coreografias diferenciadas e bastante agitadas, com muito movimento entre os próprios dançarinos, mas também entre eles e os elementos que compõem os cenários. Os

¹⁰⁸ O programa “Galpão Crioulo” passou a ser exibido em 1982. Durante 30 anos seu apresentador foi Antônio Augusto Fagundes, figura importante do movimento tradicionalista. A programação é composta por diferentes “elementos da cultura gaúcha” e traz músicas, poesias e também grupos de danças, geralmente ligados à CTGs. Atualmente é apresentado por Neto Fagundes (sobrinho de Antônio Fagundes) e pela cantora e jornalista Shana Müller.

¹⁰⁹ O Enart é a última etapa de concursos que acontecem ao longo do ano, assim como no Paraná: cada Região Tradicionalista realiza uma disputa interna. Após isso, realiza-se uma competição inter-regional. Desta última competição saem 40 grupos para concorrer no principal concurso do Enart, denominado de “Força A” e mais 40 grupos na “Força B”. Este é um concurso de proporções consideravelmente maiores do que o Fepart, por exemplo, dos quais participam cerca de dez internadas na modalidade “danças tradicionais gaúchas”, categoria adulta. Em 2013, dezesseis internadas participaram do encontro nacional entre os CTGs campeões de cada estado.

adereços utilizados no tablado se sobressaem aos olhos dos espectadores. Na edição de novembro de 2013, por exemplo, mais de dez mil pessoas assistiram a etapa final do concurso. O grupo campeão buscou representar uma história vivida por dois personagens da Revolução Farroupilha (Anita e Giuseppe Garibaldi) e levou duas grandes réplicas de barcos de madeira ao tablado. Além disso, a coreografia de saída do grupo encenou uma batalha com troca de tiros, lutadores caindo no mar (feito com panos azuis que cobriram o tablado, sendo movimentados) e acrobacias de dançarinas com cordas, que fizeram o público aplaudir de pé o CTG.

Outros grupos também se destacaram por suas performances, como a invernada que trouxe como tema “Os 125 anos da Abolição da Escravatura no Brasil” e recebeu o prêmio de melhor entrada pela coreografia que trouxe a personagem escrava Anastácia e foi dançada ao som de tambores e batuques. A partir do tema “Gaúchos Bandoleiros”, outra invernada representou os gaúchos contrabandistas, encenando um ataque a uma rica família que viajava por uma estrada. Em um determinado momento da encenação uma dançarina saltava de cima de uma carruagem, despertando muitos aplausos do público¹¹⁰. Abaixo, apresento imagens de espetáculos de duas invernadas:

¹¹⁰ Embora em menores proporções, as invernadas participantes do Fepart, encontro paranaense, também procuram ser criativas na escolha de seus cenários e temas. Em 2012, por exemplo, a invernada adulta de outro CTG de Curitiba teve como tema “Os Viajantes do Cinquentenário”, propondo uma homenagem ao pintor francês Jean Debret. Entre os temas de outros grupos estavam o tropeirismo, a liberdade e a paz, as lendas do Paraná, os ciclos econômicos do estado, histórias de municípios específicos, a importância da família na atualidade, e a sustentabilidade da bicicleta, tematizada por uma invernada mirim.



FIGURA 25 – Apresentação de invernada no primeiro dia do concurso de danças do Enart, Santa Cruz do Sul, dezembro de 2013.



FIGURA 26 – Apresentação da invernada do CTG Ronda Charrua, que conquistou o título de campeã no concurso de “danças tradicionais gaúchas” no Enart, Santa Cruz do Sul, dezembro de 2013.
Fonte: <http://g1.globo.com/platb/files/2165/2013/11/ronda.jpg>.

Durante o evento os dançarinos do QSM frequentemente citavam uma preocupação que mantinham com relação à apresentação que fariam no domingo à noite. A invernada teria 40 minutos para ocupar o tablado. Assim, elaboraram uma apresentação que se iniciava com a música “Barreado do Paraná” e terminava com outra chamada “Eu sou do Sul”. Neste primeiro momento havia dois grupos de pares de dançarinos, um deles vestido com roupas “paranaenses” – roupas associadas ao “fandango”, dança “caiçara” do litoral paranaense – e outro vestido com trajes gaúchos (o traje “atual”). Os “paranaenses” dançariam um trecho da primeira música, e após isso, todos dançariam juntos a segunda. Neste momento, uma dançarina diria no microfone a seguinte fala:

A fusão cultural entre o Rio Grande e o Paraná é muito maior do que se pensa. Nas danças, causos, contos e lendas temos sempre a mesma impressão. Maior que a própria geografia, o Rio Grande e o Paraná, filhos da mesma cria. Mais do que amigos, somos irmãos!

Após esta dança, a invernada dançaria ao som da música “Bichos do Paraná”, que fala sobre a “gralha azul” e sobre as “encantos” das terras paranaenses. Na sequência, dançariam “Anu”, uma das “danças tradicionais gaúchas” presentes no manual. Após isso, apresentariam uma coreografia em homenagem aos “imigrantes” que, segundo a fala de um dançarino, “foram os mesmos gestantes dos estados [Paraná e Rio Grande do Sul] que amamos”. Ao final desta coreografia, a patroa do CTG, Heloísa, entraria no tablado, carregando uma pequena bandeira do Rio Grande do Sul. De dentro de seu vestido sairia uma enorme bandeira do Paraná, que seria aberta por vários dançarinos e cobriria parte do tablado. Por fim, chegaria o momento de apresentar o espetáculo do “Imperador”. Antes de apresentar as coreografias de entrada e de saída deste espetáculo, um dos dançarinos leria a seguinte fala no microfone:

Em 1880 o Paraná recebe a visita de Dom Pedro II, então Imperador do Brasil. A Província se enche de ânsias e expectativas pelo desembarque do Monarca, que traz a esperança de crescimento e evolução à região. Os Moniquenses tem a honra de trazer ao palco

do Enart, templo sagrado da dança gaúcha, o trabalho que nos levou aos títulos de vice-campeões nacionais e campeões paranaenses de danças tradicionais. Inspirado no gaúcho, o Paraná busca resgatar uma história do seu chão através deste trabalho de pesquisa. Aprendemos com a gente desta terra e agora queremos lhes mostrar um pouco do que fazemos no Paraná. Canta tua aldeia, e serás universal!

A preocupação dos dançarinos da invernada referia-se ao momento no qual a bandeira do Paraná ocuparia o tablado. Em muitas conversas, mostravam-se temerosos com relação à reação do público do ginásio. Uma dançarina explicou-me o porquê daquele medo: “os gaúchos [os sul-rio-grandenses] são muito bairristas, sabe? Estamos com medo de que eles nos vão ao ver a bandeira do Paraná”. No momento da apresentação, o público não foi a invernada, e, inclusive, aplaudiu-a em muitos momentos. No início da apresentação, quando dançavam a música “Eu sou do Sul”, praticamente o estádio todo cantou a letra da música e bateu palmas junto com o grupo¹¹¹.

Eventos como estes, descritos até aqui, são momentos extra cotidianos nos quais os diferentes CTGs se encontram para competir. Como discutido no primeiro capítulo, a competitividade das invernadas é sustentada por uma rede de famílias que possuem obrigações e compromimentos a cumprir, assim como todos os auxílios recebidos devem ser retribuídos de determinada forma. Enquanto uma *grande família*, formada por relações de parentesco, de trabalho e de amizade, o CTG vai aos eventos para competir e, assim, diferenciar-se de outros. Para estas pessoas, portanto, “a família unida jamais será vencida” – esta frase legendava uma foto, exposta nas redes sociais por uma dançarina, na qual todas as invernadas e participantes do CTG estavam juntos, em uma das arquibancadas do Fepart de 2013.

Ao mesmo tempo em que os eventos são espaços nos quais os CTGs, formados por conjuntos de famílias, competem e estabelecem marcas distintivas entre si, expostas nas bandeiras, uniformes e símbolos de cada entidade, eles são também espaços nos quais todos eles se unem (como um bloco) em oposição à outros agrupamentos que potencialmente seriam menos “seguros”, “saudáveis” e “familiares”. Conforme discutido anteriormente, esta ideia está associada a um ideal

¹¹¹ A apresentação da invernada do QSM no Enart está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lwOzTZoL8m0>.

de homogeneidade de padrões de classe, raciais, de orientação sexual, de valores e de práticas e, assim, relaciona-se a uma recusa a elementos que se diferenciem daqueles que são valorizados lá dentro¹¹². Especialmente nos rituais de abertura e de encerramento destes tipos de eventos, as autoridades tradicionalistas (presidentes, diretores e patrões das instituições organizadoras) ressaltam a “união da família tradicionalista”, associada à importância da existência de eventos como estes para a nova geração de jovens no “mundo de hoje”.

Estes eventos, portanto, funcionam ora como uma união entre CTGs em busca de um mesmo objetivo, ora como um encontro agonístico entre as diferentes entidades do qual somente algumas sairão vencedoras. Com exceção dos eventos nacionais, nos quais pode haver algum tipo de aliança entre grupos baseada na origem comum a um mesmo estado (como, por exemplo, nos momentos em que CTGs do Paraná torcem por outros CTGs também paranaenses quando estes estão em disputa com CTGs de outro estado), as relações são baseadas pela competitividade, pela diferenciação e por rivalidades entre os grupos¹¹³. Como vimos no capítulo anterior, para adquirirem singularidades e maior potencial competitivo, diversas estratégias devem ser tomadas pelos grupos ao longo dos meses de preparação do espetáculo. Ao mesmo tempo, adotar determinadas estratégias durante o evento competitivo também é fundamental para que se aumente o potencial competitivo da invernada.

No Fenart, por exemplo, observei duas destas estratégias. Ao chegarmos no local do evento, na sexta-feira à noite, o ônibus do CTG foi direto ao parque de exposições no qual aconteceriam as disputas. A invernada adulta foi então “passar o palco” para ambientar-se ao tablado e marcar as posições das coreografias que apresentariam. Quando chegamos ao ginásio havia outro grupo fazendo a mesma coisa. A invernada esperou que aquele grupo terminasse e subiu no tablado; o instrutor solicitou que eles executassem algumas danças e corrigiu algumas

¹¹² O contato com elementos como as drogas, por exemplo, é recorrentemente utilizado para demarcar as fronteiras entre o “saudável” e o “não saudável”. Em todos os espaços nos quais ocorriam diferentes competições no evento nacional, por exemplo, havia faixas penduradas que traziam frases como “Crack, somente no truco”, ou “somente na dança”, e faziam parte de uma campanha organizada pelos CTGs em combate às drogas.

¹¹³ Um interlocutor da pesquisa relatou-me que em um rodeio artístico ele presenciou algumas brigas entre participantes de diferentes CTGs que resultaram em agressões físicas. Como naquela ocasião ele ocupava um cargo em uma das comissões avaliadoras, ele conseguiu “separar” os brigantes com a ameaça de desclassificá-los no concurso.

posições. Pouco tempo depois outro grupo foi lentamente se aproximando. Aos poucos, os integrantes foram se sentando em cadeiras que estavam ao lado do tablado. Além de permanecerem ali, o instrutor daquela invernada subiu nas arquibancadas e passou a filmar a “passagem de palco” da invernada do QSM. Chegando ao alojamento, alguns integrantes comentaram que aquela atitude havia sido tomada pelo instrutor para “botar pressão” nos dançarinos do QSM. Na tarde de domingo, segundo dia de competição, a invernada se preparava para a sua apresentação, quando o instrutor disse para uma dançarina que ele iria “jogar um blefe” para algumas pessoas quando chegasse no Parque de Exposições: ele afirmaria para outros instrutores, de outras invernadas, que os integrantes haviam acordado bem cedo para realizar um ensaio durante a manhã. Estratégias como estas, portanto, que envolvem “blefes” e “pressões” são tomadas com o objetivo de desestabilizar os grupos concorrentes e, assim, aumentar as chances de que o grupo vença as disputas.

No final das competições, cada CTG recebe as planilhas de cada avaliador com as notas e os possíveis comentários feitos por cada um. No entanto, a participação nos concursos propicia que os grupos não somente avaliem seus próprios desempenhos na execução das danças e dos espetáculos tradicionais-inovadores que propõem, mas também permite aos grupos avaliarem-se uns em relação aos outros. O encontro entre diferentes entidades que ocorre nos festivais, onde são possíveis determinadas alianças, mas no qual também emergem conflitos baseados em relações agonísticas que são sustentadas pela competição, também é algo que constitui e contribui para o contínuo debate ao qual me referi no capítulo anterior deste trabalho.

Nos momentos de disputa entre as diferentes invernadas é que se olha para o modo pelo qual os demais grupos inventam o passado, olhando para ele de determinada forma. Os concursos tornam possível aos integrantes da invernada adulta do QSM observarem, por exemplo, grupos que representam o “gaúcho primitivo” e “rural” (aquele da classe mais pobre). Estas observações podem (ou não) reforçar a autoimagem que constroem sobre o grupo e a preferência em retratar o “gaúcho cidadão” ou aquele “estancieiro” e mais “rico”. Como vimos, na medida em que os grupos, impulsionados pela competição, buscam diferenciar-se uns dos outros, novos elementos e qualidades passam a compor as “tradições gaúchas”. Há uma troca de informações entre as invernadas, os profissionais que

nelas trabalham, as torcidas e as comissões avaliadoras. Essa troca atua na incessante proliferação de novos elementos “tradicionais e gaúchos”. A partir disto, torna-se possível para as diferentes invernadas adotar ou recusar determinados elementos e qualidades, o que irá resultar novamente na busca pelas singularizações e distinções dos seus espetáculos tradicionais-inovadores.

São também eventos como o Festival Nacional de Arte e Tradição que propiciam o encontro entre CTGs provenientes de diferentes estados do país. Nesse encontro a categoria “gaúcho” pode emergir como um móvel de disputas e, ao mesmo tempo, seguir ampliando-se e se dinamizando. Quando anunciado no microfone o resultado e as classificações do concurso de “danças tradicionais gaúchas” daquele evento, os dançarinos vice-campeões do QSM foram até o tablado comemorar o título junto com os campeões, que pertenciam a um CTG do Rio Grande do Sul¹¹⁴. O grupo pertencente ao CTG sul-rio-grandense passou a gritar “Ah, eu sou gaúcho!”, repetitivamente. Em resposta, os integrantes do QSM cantavam “Ah, eu sou gaúcho-paranaense”. Paranaenses ou sul-rio-grandenses que são tradicionalistas no Paraná, quando em relação com tradicionalistas do Rio Grande do Sul – ou, como vimos no capítulo anterior, quando necessitam comprovar a autenticidade de um traje – conferem mais um atributo (o “paranaense”) à categoria “gaúcho”. Ou seja, em momentos como estes não é possível que a categoria “gaúcho” seja acionada sozinha, sem este complemento¹¹⁵.

Neste jogo no qual ora surgem acusações e críticas aos tradicionalistas do Rio Grande do Sul que se encaram como os “donos da tradição”, ora emergem afirmações de que Paraná e Rio Grande do Sul “são irmãos” e dividem uma mesma “cultura” (são “filhos da mesma cria”), aciona-se um argumento político importante: é recorrente no discurso dos membros do QSM e de outros CTGs do Paraná (e,

¹¹⁴ A invernada que conquistou o título de campeã do Fenart apresentou um tema parecido com o proposto pela invernada do QSM. Utilizando o traje do “gaúcho cidadão”, encenaram um baile que também havia ocorrido no século XIX, no qual Dom Pedro II e a Princesa Isabel teriam ido à cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, para entregar um título de nobreza ao escritor João Simões Lopes Neto. Já a invernada que ficou em terceiro lugar na competição, também de um CTG do Rio Grande do Sul, representou nas coreografias de entrada e de saída uma homenagem à base aérea militar da sua cidade, Santa Maria.

¹¹⁵ Ao mesmo tempo, folcloristas paranaenses, como, por exemplo, Inami Custódio Pinto, podem reivindicar que um CTG localizado no Paraná não deve deixar de incorporar o folclore paranaense em suas práticas, principalmente nas danças (Silveira, 2014). No Fepart há um troféu específico, que premia as invernadas que apresentarem em suas coreografias de entrada e saída as “Danças do Folclore Paranaense”, independente da sua classificação no concurso de “danças tradicionais gaúchas”.

possivelmente, de outros estados do país) o argumento que defende o “ser gaúcho” como algo que não pressupõe que o sujeito tenha nascido no Rio Grande do Sul, nem que seja descendente de um rio-grandense, mas sim como aquilo que configura um “estado de espírito” ou um sentimento nutrido por qualquer indivíduo que “cultive a tradição gaúcha”.

Em determinadas situações torna-se imprescindível legitimar a existência de um CTG fora do Rio Grande do Sul (e a participação de curitibanos, paranaenses, ou de indivíduos que nunca pisaram em terras sul-rio-grandenses, neste CTG), negando-se a preeminência deste estado. Em outros, como vimos no texto da pesquisa sobre os trajes do espetáculo do “Imperador”, é sempre necessário ligar os fatos históricos paranaenses à história do Rio Grande do Sul, para que, pelo menos no texto que apresente a proposta do espetáculo, ele carregue elementos, coisas, comportamentos e valores “gaúcho-paranaenses”.

Em outubro de 2012 a invernada veterana do QSM viajou até a cidade de Santa Maria, no RS, para participar de um festival de danças promovido por um CTG de lá. Para a surpresa dos próprios participantes o grupo voltou com o troféu de primeiro lugar. No jantar de encerramento das atividades do ano, a fala da diretoria do CTG enfatizou aquela conquista, e, com certo tom irônico e provocador, salientou-se que a vitória aconteceu “lá na terra deles”, no “Rio Grande amado”. Rindo, o homem que estava no microfone disse: “assim, eles nunca mais vão nos convidar para ir disputar com eles”. No caso descrito acima é importante para o CTG reafirmar certa independência e até superioridade com relação aos CTGs do Rio Grande do Sul. Já em outros momentos, a referência e o vínculo com o outro estado é fundamental. Na fala do dançarino durante a apresentação no evento que se configura, para a invernada, como o “templo da dança gaúcha” (Enart) foi essencial que se falasse que o Paraná está contando a sua história somente porque “aprenderam” a fazer isto com a “gente” daquela terra. No mesmo sentido, outra dançarina fez questão de me dizer que o “amor” pela tradição é muito maior no Rio Grande do Sul do que no Paraná. A referência ao Rio Grande do Sul enquanto local de origem do movimento tradicionalista, portanto, emerge em determinados momentos, mostrando-se mais ou menos necessária, de acordo com as situações e com as relações estabelecidas.

No próximo item apresento algumas considerações sobre a participação do CTG QSM como “Centro de Tradições Brasileiras” em outro grande evento: o Festival de Etnias do Paraná, realizado anualmente em Curitiba.

3.2 Quando o G vira B: o Centro de Tradições Brasileiras Querência Santa Mônica

Desde 1999 o CTG Querência Santa Mônica participa do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná como CTB, Centro de Tradições Brasileiras. Este festival é promovido desde 1961 pela AINTEPAR (Associação Inter-Etnica do Paraná). Segundo o site da entidade, o seu objetivo é promover e incentivar “a área ligada aos Grupos Folclóricos do Paraná, com a intenção de motivar a preservação das características culturais dos imigrantes que se estabeleceram no estado”. Dezoito grupos folclóricos são filiados a esta entidade e participam anualmente do festival¹¹⁶. Ele acontece no Teatro Guaíra, principal teatro da capital paranaense. A cada noite do festival dois grupos realizam uma apresentação de aproximadamente uma hora.

Como expliquei no primeiro capítulo deste trabalho, os fundadores do CTG QSM gostariam que outros grupos que representassem outras “etnias” também fossem criados dentro do clube Santa Mônica. Para tanto, fundou-se um salão chamado CTB, Centro de Tradições Brasileiras, que nunca foi usado para este fim. Conforme seu Alberto, um dos fundadores da entidade, a oportunidade de participar do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná, como CTB, foi propiciada pelo destaque que o CTG adquiriu a partir de outras apresentações realizadas fora dos eventos tradicionalistas gaúchos. Na década de 1990 os grupos de dança do QSM apresentavam-se em “eventos culturais” como festas religiosas e outras promovidas pelo governo do estado do Paraná. Estas aparições fizeram com que o grupo adquirisse visibilidade. Outro fator que, segundo ele, ajudou para que o CTG fosse convidado para participar do Festival foi a “influência” exercida por algumas pessoas

¹¹⁶ Alguns deles são: Grupo Folclórico Nipo-Brasileiro de Curitiba (Nikkey); Conjunto de Canto e Dança Junak (Folclore Polonês); CTB Querência Santa Mônica; Folclore Germânico Original Einigkeit Tanzgruppe; Folclore Grego Neoléia do Paraná; Folclore Ucrâniano Barvinok; Grupo Folclórico do Centro Espanhol do Paraná; Grupo Folclórico Holandês de Castrolanda; Grupo Folclórico Italiano Anima Dantis; Grupo Folclórico Ítalo-Brasileiro Santa Felicidade; Grupo Folclórico Polonês do Paraná Wisla; Grupo Folclórico Português Alma Lusa; Grupo Folclórico Ucrâniano Poltava; Grupo Folclórico Giuseppe Garibaldi; Gruppo Siciliano Isola Del Sole.

que possuíam contatos no “palácio do governo”. Conforme seu Alberto, de lá para cá outros CTGs de Curitiba sempre quiseram participar deste evento, mas nunca conseguiram. Anualmente, no mês de julho, o Centro de Tradições Brasileiras Querência Santa Mônica apresenta-se no palco do Teatro Guaíra. Nesta noite, portanto, precisam apresentar espetáculos que não se resumam ao “folclore gaúcho”, mas que abarquem também o folclore de outras regiões do Brasil.

Em cada noite de apresentação o público recebe um programa, no formato de *folder*, que explica como serão os espetáculos dos grupos folclóricos que se apresentarão. Em 2005, por exemplo, o programa do CTB QSM trazia a seguinte descrição:

No decorrer destes 16 anos de pesquisas voltadas à dança folclórica, sentimos a necessidade de aprimorar nossos conhecimentos e pesquisar ritmos e danças de outras regiões e divulgar esta riquíssima cultura do Brasil esquecida por muitos. Estamos apenas no começo de um trabalho o qual sabemos ser bastante difícil, mas com a ajuda de amigos, pesquisadores e folcloristas, temos a certeza de que a cada ano estaremos trazendo novidades para todos aqueles que nos prestigiam e de alguma maneira nos apoiam.

Neste ano, a apresentação do CTB era composta por diversas danças brasileiras: “Boi Bumbá”, “Carimbó”, “Cacuriá”, “Tambor de Criolla”, “Maculele”, “Ciranda”, “Puxada de Rede”, “Coco”, “Caboclinhos”, “Catira”, “Engenho de Maromba”, “São Gonçalo”, “Festa do Divino”, “Gafieira”, “Colheita do Café” e algumas “danças tradicionais gaúchas”. O objetivo do espetáculo era apresentar um pouco do folclore “gaúcho” através das danças ensaiadas ao longo do ano pelas invernadas, mas também trazer ao palco danças do folclore brasileiro.

Atualmente, os mesmos idealizadores das coreografias dos espetáculos da invernada adulta do CTG são aqueles que elaboram o roteiro de coreografias que serão apresentadas a cada ano no Festival. Esta apresentação é geralmente formada por uma “colagem”, como afirmam os próprios criadores: coreografias, cenários, temas e trajes utilizados anteriormente (nos eventos tradicionalistas ou em edições anteriores desse mesmo festival) são reutilizados e rearranjados na composição de um novo espetáculo, que a cada ano ganha uma forma específica. Em 2013, alguns dançarinos da invernada adulta decidiram elaborar uma apresentação para o Festival que se baseasse naquele espetáculo idealizado por eles no ano anterior, sobre a visita do Imperador ao Paraná. A nova apresentação

trouxe o título “O Imperador visita a Província”. Ao longo de aproximadamente uma hora, os participantes de todas as invernadas do CTG dançaram coreografias que representavam não somente o baile na capital, mas também outros vários momentos da visita do monarca ao estado. Durante todas as coreografias o personagem que representava o Imperador assistia às danças.

A primeira parte do espetáculo narrou a chegada do navio que trazia Dom Pedro II ao porto de Paranaguá, no litoral do estado. Os integrantes da invernada veterana representaram os habitantes do litoral que o recepcionavam e, em sua homenagem, executavam as danças típicas paranaenses do “Fandango Caiçara”. Na sequência, a invernada adulta dançou a coreografia da música “Bichos do Paraná”, que exalta o folclore paranaense. Neste momento, o cenário do palco era composto por floreiras que pretendiam reproduzir aquelas presentes em uma importante rua da capital paranaense, a “Rua das Flores”. No ato seguinte entrou no palco a invernada juvenil representando as diversas “etnias” que recepcionaram o Imperador quando esse, após desembarcar no litoral do estado, “subiu a serra”, passando por cidades como Curitiba, Lapa, Castro e Campo Largo. O grupo juvenil dançou para o Imperador a “tarantela”, uma dança dos “imigrantes italianos”.

O quarto ato encenava o momento no qual Dom Pedro II havia chegado a Campo Largo, cidade da região metropolitana de Curitiba. O painel de fundo do palco, que antes trazia imagens do litoral do estado, agora passava a mostrar imagens de cidades interioranas do estado, com araucárias (árvore local), campos, serras e vilarejos. Neste momento, a invernada adulta dançou duas coreografias que já haviam sido dançadas em outras apresentações: a primeira falava sobre o “tropeirismo”, e a segunda sobre a “mulher paranaense”. Após essa última, algumas crianças da invernada mirim subiram ao palco e junto com as mulheres dançaram a coreografia da dança “Pézinho”.

No quinto ato, que representava a chegada do Imperador a Ponta Grossa (cidade localizada a aproximadamente 110 km da capital), os dançarinos da invernada adulta, representando os tropeiros, dançaram duas danças gaúchas. Durante o sexto ato, Dom Pedro II chega a Castro (município que fica a aproximados 160 km de Curitiba) e é homenageado pelos dançarinos da invernada veterana, que dançam uma “dança tradicional bem alegre” em comemoração à sua chegada. No sétimo ato o Imperador chega a Lapa:

Chegando à antiga Lapa, Dom Pedro tomou lições. De alunos sabichões a professores de escolas, foi firme com vossas notas e mostrou o seu cartão, provou que a educação é a base da sociedade, para combater a maldade e prosperar nosso chão. Seus preceitos Cristãos deixaram também um legado aos jovens acostumados a orar sem saber por quê, ensinou o que quer dizer cada palavra sagrada e a província está marcada pela mão santa de Deus.

Neste momento as crianças da internada mirim entraram no palco dançando uma coreografia simples, cujo cenário era composto por carteiras escolares, que buscavam representar o “legado” deixado pelo Imperador com relação à “educação”. Os últimos atos do espetáculo foram compostos pelo baile em homenagem ao Imperador que teria acontecido em Curitiba, encenado pela internada adulta. Os dançarinos apresentaram as mesmas coreografias de entrada e de saída com as quais vinham competindo nos eventos tradicionalistas e também algumas “danças tradicionais gaúchas”. Durante as coreografias, os demais integrantes das outras internadas, sentados em mesas, também participavam do baile.

No ano seguinte, 2014, o espetáculo apresentado pelo CTB no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná foi semelhante ao de 2005, relatado em páginas anteriores. Primeiramente apresentou-se coreografias de danças do folclore gaúcho e paranaense, e posteriormente danças folclóricas de outras regiões do Brasil, como a “gafieira carioca”. Em alguns momentos da apresentação foram utilizados painéis com as cores da bandeira do Brasil, com bolas de futebol e com imagens do mascote da Copa do Mundo de 2014.

Em 2007, alguns participantes das internadas adulta e veterana, junto com um grupo de folclore ucraniano de Curitiba (também participante do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná) foram aos Estados Unidos para participar do Festival Internacional de Folclore do estado de Ohio, como CTB. Lá apresentaram tanto danças do folclore do Sul do Brasil (“gaúchas” e “paranaenses”) como de outras regiões, como coreografias de danças que representavam a Capoeira como “manifestação folclórica” tipicamente brasileira. A participação de CTGs em Festivais Internacionais de Folclore também é algo comum no Rio Grande do Sul. As internadas adultas que a cada ano conquistam os títulos de campeã e vice-campeã no Enart, encontro dos CTGs do Rio Grande do Sul, são convidadas a participar de festivais de folclore que geralmente acontecem em países europeus e são organizados pela CIOFF (Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de

Folklore y de las Artes Tradicionales), órgão ligado a UNESCO que tem como objetivo proteger, promover e divulgar a cultura tradicional e o folclore¹¹⁷.

Como afirmei no primeiro capítulo deste trabalho, a participação do CTB QSM no Festival de Etnias do Paraná é um momento de divulgação do nome do clube Santa Mônica. Isto faz com que o CTG mantenha o seu prestígio diante do clube e também permite que a sua existência dentro dele mantenha-se legítima e justificada. Ao mesmo tempo, os dançarinos do CTG sentem-se muito prestigiados ao se apresentarem no principal teatro da capital. Cada integrante do CTG que participará da apresentação deve vender uma cota de ingressos para a noite da apresentação, e esta verba custeará a taxa cobrada pelo teatro. No dia do evento, muitos familiares e amigos vão assisti-los no teatro, que fica na região central da cidade. Embora estas apresentações neste tipo de festival não envolvam competições e regulamentos – e por isso são consideradas por muitos como momentos mais “leves”, que não exigem tantos ensaios e esforços – elas são fundamentais para a imagem que os integrantes do CTG constroem de si mesmos. A partir das conversas entre os dançarinos no local, antes e depois da apresentação, assim como das publicações posteriores em redes sociais, é possível perceber que, naquele momento, os participantes das invernadas consideram-se “verdadeiros artistas”.

Em determinadas circunstâncias, deixar de ser exclusivamente um Centro de Tradições Gaúchas e converter-se em um Centro de Tradições Brasileiras é, portanto, uma ação que não gera nenhum constrangimento para o grupo. Estas apresentações em outros festivais, pelo contrário, ampliam as suas possibilidades. Como CTB, ele pode participar de outro circuito que não o das “tradições gaúchas”, que poderíamos denominar de um circuito dos “festivais étnicos e folclóricos”. Utilizo este conceito no sentido proposto por José Guilherme Magnani (2012: 97): circuito configura-se como uma categoria de análise que pode nos auxiliar a localizar, levantar e descrever o exercício de uma prática “em espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais”. Neste sentido, o CTG (transformando-se em CTB) e os demais grupos folclóricos e étnicos se movimentam por este circuito dos “festivais étnicos e

¹¹⁷ Fonte: <http://www.cioff.org/index.cfm?lng=es>.

folclóricos” (que em Curitiba se expressa particularmente com grande relevância¹¹⁸) estabelecendo relações que envolvem noções sobre a dança, o folclore e as diferentes “etnias” e “tradições”.

Ao mesmo tempo, a participação do CTB QSM no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná constitui uma ação que reforça a imagem que os grupos de dança da entidade fazem de si, relacionada ao “ser artista” e ao participar de um grupo que “faz show” ou um “grupo do espetáculo”. Apresentar-se no Teatro Guaíra dançando diferentes danças folclóricas, prestigiado por familiares, amigos e integrantes de outros grupos de danças confere aos participantes do CTG uma identidade de “dançarinos”, praticamente profissionais e bastante versáteis. É possível notar que para os integrantes do QSM, nestes momentos, ser “gaúcho” ou ser de um CTG torna-se menos relevante do que ser “dançarino” (ou ser um dançarino quase profissional) ou ser “artista”. Como veremos na sequência deste capítulo, o “dançar na internada do CTG”, ao longo da etnografia, surgiu como algo sustentado por diversos elementos e atrelado a diferentes sentidos por aqueles que levam esta prática adiante. A prática de “dançar na internada do CTG” envolve a mobilização de emoções e religiosidades, e pode inclusive ser comparada a um “esporte amador”, no qual é necessário estar comprometido, sacrificar-se, desafiar-se e ter como principal meta a conquista de um título de vencedor em uma competição. Ela não está o tempo inteiro ligada exclusivamente a uma suposta “identidade gaúcha” ou ao culto às “tradições gaúchas”. Estas noções não se apresentam como aquelas que de antemão garantem a compreensão das relações e práticas observadas no trabalho de campo. Os dados etnográficos mostram que a “tradição gaúcha” não é algo estável, mas aquilo que emerge em alguns momentos e que em outros pode permanecer em segundo plano frente a outros sentidos, relações e movimentos, como, por exemplo, quando ocorre a conversão de CTG para CTB.

3.3 “É como praticar um esporte amador”: emoções, desafios e competitividade

¹¹⁸ Para um aprofundamento sobre o Festival Folclórico e de Etnias do Paraná cf. o trabalho de pesquisa intitulado “As práticas e os usos do ‘folclore’ no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná (1958-2013)” (KÖHLER, 2014).

Em outubro de 2013, durante um baile no rodeio artístico realizado pelo próprio CTG QSM, em um espaço alugado na região metropolitana de Curitiba, eu conversava com um casal de dançarinos da invernada adulta, Tatiana e Breno. Falávamos sobre a minha pesquisa e Tatiana perguntou-me se eu não sentia vontade de participar do CTG ou de dançar na invernada após terminar o meu trabalho. Timidamente, respondi que não, pois este não era exatamente o tipo de “lazer” com o qual eu me identificava. Imediatamente, Breno me corrigiu: “Dançar no CTG não é lazer, é como praticar um esporte amador!”. Naquele momento, algumas das inquietações com as quais eu havia me deparado ao longo do trabalho de campo tornaram-se um pouco mais claras. A rotina estressante dos ensaios, o comprometimento e a disposição empregados pelos dançarinos, a disciplina deles exigida e os discursos motivacionais que apareciam ora nas falas dos instrutores, ora nas falas dos próprios dançarinos, sempre foram elementos que para mim figuravam práticas bastante semelhantes àquelas vividas por um time esportivo, como de futebol ou de voleibol, por exemplo, que se prepara para disputar uma competição.

Como dito anteriormente, a rotina de ensaios da invernada adulta do CTG é consideravelmente cansativa, sobretudo durante as semanas que precedem as competições. Os ensaios, no entanto, não são somente momentos nos quais as coreografias, movimentos e personagens são incorporados. Neles também ocorrem as chamadas “dinâmicas”, realizadas com o objetivo de motivar os participantes e unir o grupo de dançarinos em prol do mesmo objetivo: intensificar o potencial competitivo da invernada. Aurélio, instrutor do CTG, graduado em Educação Física, frequentemente enfatiza que, como uma equipe, os integrantes da invernada precisam se concentrar em seus objetivos, encarando com garra o desafio de ganhar uma competição e que jamais devem “pedir água” durante os ensaios, ou seja, não podem se abalar com o cansaço, mas seguir em frente superando os limites dos seus corpos e mentes.

Em setembro de 2012, quando iniciei a etnografia, a invernada adulta vinha realizando, há algumas semanas, a chamada “dinâmica do anjo”. Proposta por uma das dançarinas, ela funcionava do seguinte modo: no primeiro dia da dinâmica, os integrantes do grupo sentaram-se, em roda, e cada membro deveria então falar sobre como e por que a participação na invernada da pessoa que estava à sua direita era fundamental. Conforme relatou-me uma das prendas do grupo, neste

momento muitas pessoas se emocionaram ao ouvir as falas umas das outras. Em um segundo instante, cada integrante sorteou o nome de outro. A dinâmica, a partir de então, seguiria desta forma: cada integrante passaria a ser o “anjo da guarda” daquela pessoa cujo nome havia sorteado. Dali em diante, a função deste “anjo” era ajudar o seu “protegido(a)” nos momentos de desânimo, motivando-o(a) a seguir ensaiando com o grupo, elogiá-lo(a) e sempre lembrá-lo(a) da sua importância para a coletividade. Para tanto, a cada ensaio, em uma caixa cada anjo deveria depositar cartas, presentes e bilhetes com o nome de quem estaria protegendo. A identidade de cada anjo seria revelada somente nas vésperas da competição – que, naquele caso, era o encontro estadual de CTGs, que ocorreria em dezembro.

Em outubro de 2012, durante o Femoart (Festival Moniquense de Arte e Tradição, rodeio artístico promovido pelo CTG) presenciei um destes momentos da “dinâmica do anjo”, quando o grupo se concentrava para a sua apresentação. Contendo presentes, cartas e bilhetes dos anjos para seus protegidos, uma caixa foi passando por uma roda, de mãos em mãos, e quem quisesse poderia ler em voz alta aquilo que havia recebido. Durante algumas leituras, muitos dos integrantes da internada choravam e se abraçavam. Alguns falavam sobre a importância da amizade que existe entre os participantes da internada; outros falavam sobre como é preciso agradecer a Deus pela oportunidade de estarem ali, todos juntos, lutando por um mesmo objetivo, vencendo desafios e convivendo num espaço “alegre” e “saudável”. Uma das prendas leu uma carta que havia redigido para o grupo e que falava sobre a importância do exemplo que eles precisam dar, como adultos, aos seus filhos. Em um último momento outra integrante passou uma sacola da qual cada pessoa deveria retirar um papel que continha uma frase motivadora. Passando também pelas minhas mãos, a frase pega por mim dizia: “Nunca deixe que nenhum limite tire de você a ambição da auto superação”.

Em 2013, iniciou-se uma nova dinâmica com o nome de “troféu superação”. Através dela buscava-se compensar, semanalmente, um par de dançarinos (uma prenda e um peão) pela sua “superação” nos ensaios. O troféu permanecia com um dos dois até a semana seguinte, quando seria passado para outro ou continuaria em suas mãos. Daiane, dançarina da internada, no final de 2013, contou-me que as dinâmicas da internada estavam um pouco “paradas”, e que ela havia tomado a iniciativa de levar uma nova dinâmica para o grupo em um ensaio do mês de outubro. Daiane leu aos demais dançarinos um texto que contava uma história sobre

dois cavalos que viviam no mesmo pasto. Um deles era cego, e o outro carregava um sino. O cavalo cego guia seus movimentos a partir do som do sino do outro cavalo. A “moral desta história”, segundo ela, trazia o ensinamento de que devemos nos esforçar para ajudar os outros a seguirem os seus caminhos. Cada dançarino, portanto, deveria auxiliar os companheiros de invernada a seguir em frente, ensaiando e se dedicando aos objetivos comuns do grupo. Além de ler o texto, ela também pediu aos integrantes que escutassem uma música que falava sobre a amizade. Segundo ela, após isso todos os membros do grupo se abraçaram e choraram, percebendo que deveriam ajudar mais uns aos outros.

Nas competições as dinâmicas iniciadas nos ensaios ganham novos momentos e/ou novas situações são criadas também com o objetivo de motivar os integrantes. No Fepart de 2012, por exemplo, os peões realizaram uma surpresa para as prendas. No saguão da escola pública na qual estávamos alojados, penduraram um *banner* com uma foto de todas elas, seguida da seguinte frase: “São Anas, Marias e Anitas, mulheres, guerreiras, mães, irmãs, esposas, noivas, namoradas, amigas, são força, coragem, amor, são nossas guerreiras, são MONIQUEENSES”¹¹⁹. Já no domingo, antes da apresentação, foi a hora das prendas homenagearem os peões do grupo: elas exibiram um vídeo que trazia depoimentos de familiares, esposas ou namoradas de cada um deles desejando boa sorte na apresentação. Muitos deles choraram durante as falas presentes no vídeo.

No ônibus que os levava do alojamento ao local da competição, o instrutor Aurélio pediu que escutassem uma música religiosa, cujo refrão reproduzo abaixo:

É demais, é demais, é demais
O que Deus vai fazer
Agora, põe o choro pra fora, cante, louve e adore
Pois a sua vitória vai chegar nesta hora
Deus marcou na agenda
E não passa de hoje, não,
Hoje é o dia da vitória¹²⁰

¹¹⁹ “Anas, Marias e Anitas” é uma frase da música “Guerreiras da Paz” (composta por Juliano Javoski e Dirceu Abrianos). Esta música, que fala sobre a participação das mulheres na história de guerras do Rio Grande do Sul, é geralmente utilizada em algumas apresentações do QSM, e também de outros CTGs. A partir dela os grupos apresentam uma coreografia de danças somente das prendas. Os nomes Ana e Anita referem-se à personagem “Ana Terra”, da obra “O Tempo e o Vento”, de Érico Veríssimo, e à Anita Garibaldi, que participou da “Revolução Farroupilha”, ao lado do revolucionário Giuseppe Garibaldi.

¹²⁰ Refrão da música “É demais”, cantada pela cantora gospel Eliane de Jesus.

Antes e após as apresentações, nos dois dias de competição, é comum que o grupo forme uma roda através da qual todos permanecem abraçados. Muitos pedem para falar. Cantam-se novamente canções com letras de motivação. Tais músicas falam sobre ser vitorioso, superar limites, ter fé e força – algumas do estilo gospel evangélico, outras católicas carismáticas, como uma música do padre Marcelo Rossi, cantada somente pelas prendas, que davam bastante ênfase na frase que diz: “tem anjos voando neste lugar”. A cada início de uma viagem, tanto na ida quanto na volta da competição, é habitual que todos os integrantes do CTG que estão no ônibus rezem, de mãos dadas, as orações “Pai Nosso”, “Ave Maria”, e “Santo Anjo”. Uma semana antes do encontro nacional de CTGs, em julho de 2013, uma das dançarinas me pediu um favor: perguntou-me se eu poderia comprar uma determinada quantia de pequenos terços, em uma loja que vende artigos religiosos. Atendi a seu pedido e, no dia em que embarcamos para Goiás, após fazer uma fala de motivação para a internada, ela distribuiu para cada integrante um daqueles pequenos terços. A maioria dos dançarinos, assim como o instrutor e as demais pessoas do CTG que acompanhavam o grupo, permaneceu com o terço colocado em um dos dedos das mãos durante toda a viagem¹²¹.

Apresento a seguir uma fotografia pela qual registrei o momento das orações e conversas antes de uma das apresentações do grupo no encontro paranaense.

¹²¹ Uma prática comum ao universo tradicionalista gaúcho é a chamada “Missa Crioula”, que traz uma liturgia “inspirada na temática gauchesca na qual Deus é chamado de ‘Patrão Celestial’, a Virgem Maria de ‘Primeira Prenda do Céu’, e São Pedro de ‘Capataz da Estância Gaúcha’” (Oliven, 2006: 121). Em alguns CTGs são também realizados casamentos nos quais padres católicos executam a cerimônia vestindo a pilcha gaúcha.



FIGURA 27 – Roda de oração formada antes da apresentação da invernada no domingo (Fepart, dezembro de 2012).

No dia seguinte ao retorno para Curitiba após o encerramento do festival estadual de 2012, no qual a invernada adulta conquistou o troféus de campeã das “danças tradicionais” e também das coreografias de “entrada” e “saída”, muitos participantes postaram mensagens na rede social *Facebook* agradecendo ao grupo pela união e amizade conquistada por todos. Passada uma semana do retorno, todas as prendas da invernada cumpriram a promessa feita anteriormente à competição: caso ganhassem, tatuariam uma estrela no corpo, no local de preferência de cada uma. Um integrante da veterana também cumpriu a promessa de raspar o seu cabelo quando seu filho de dez anos conquistou o primeiro lugar em uma disputa individual, na prova de interpretação de canções no violão.

Os dados etnográficos apresentados nas últimas páginas revelaram-me o CTG QSM enquanto um espaço que permite aos seus participantes uma intensa mobilização de emoções e de práticas de fé/religiosas. Foram muitos os momentos em que pude observar pais e mães se emocionando ao verem seus filhos se apresentando, assim como diversos momentos nos quais os participantes do CTG choraram juntos por determinado motivo. Nas disputas entre declamadores de poemas, por exemplo, é muito normal que os espectadores se emocionem com as

performances dos concorrentes. Em uma disputa na qual eu estava presente, observei muitas das prendas da invernada adulta chorando ao assistirem a filha de uma delas declamar uma poesia que falava sobre a infância. Foi possível perceber que as competições são momentos nos quais os participantes aprendem a expressar determinados sentimentos e no quais eles também se emocionam ao ver a emoção expressada por pessoas próximas.

Para participar da invernada é preciso saber expressar determinados sentimentos de uma maneira específica e, além disso, ser minimamente religioso(a) e manifestar a sua fé/religiosidade. Como explicado no capítulo 1, o CTG QSM conta, inclusive, com uma “Invernada Religiosa”, uma espécie de departamento que fica sob responsabilidade de Ronaldo, dançarino do grupo adulto, que, nos diferentes momentos, sempre comanda as rezas e orações. Roberta, por exemplo, prenda da invernada adulta, declara-se atéia e isso causa estranhamento nas outras prendas, que me relataram que é “muito ruim e estranho” rezar ao lado de quem não tem fé¹²². O trabalho de campo sugeriu, portanto, que, de certa forma, nestes momentos descritos a expressão de emoções e de fé/religiosidades possui certa obrigatoriedade, como discute Marcel Mauss ([1921] 1981). Analisando os rituais funerários australianos, o autor afirma que as expressões orais dos sentimentos, como os choros, são essencialmente fenômenos sociais (ibid.: 325). Para ele, as expressões obrigatórias dos sentimentos não são simples manifestações, mas são uma linguagem, elementos de comunicação: “a pessoa, portanto, faz mais do que manifestar seus sentimentos ela os manifesta a outrem (...). Ela os manifesta a si mesma exprimindo-os aos outros e por conta dos outros” (ibid.: 332). A manifestação das emoções no CTG, portanto, configura uma importante forma de comunicação entre os seus membros e que articula muitas de suas práticas.

Ao mesmo tempo em que os ensaios e as participações nas disputas são permeadas por esta manifestação de sentimentos, emoções e fé, as “dinâmicas” motivacionais descritas nas páginas anteriores configuram-se como importantes estratégias tomadas pelos próprios dançarinos ou pelos instrutores para estimular os integrantes a cumprirem suas obrigações dentro da invernada. Dançar na invernada é algo por um lado desafiador e sacrificante, já que demanda esforços físicos e um

¹²² No início de 2014 Roberta deixou a invernada e passou a dançar no CTG Vinte de Setembro, onde havia dançado quando criança.

considerável investimento de tempo, e, por outro, é recompensador, apaixonante e inclusive viciante. Muitos dançarinos publicam mensagens nas redes sociais relatando o quanto estão cansados após os ensaios, mas sempre destacando que o seu cansaço é recompensado pelo “amor”, “paixão” ou “vício” pela “dança”. Por vezes enunciada de forma solitária, por outras acompanhada pelo “gaúcha”, a “dança” sempre emerge como uma prática que os move em direção à superação de seus limites individuais, os encanta e como algo pelo qual são apaixonados. Diego, após o grupo retornar de sua apresentação no evento estadual dos CTGs do Rio Grande do Sul, escreveu em sua página no *Facebook*: “até enquanto meu corpo permitir, essa paixão eu não troco por nada!”. Nesta fala, a paixão referia-se a “dançar no CTG”.

Durante uma conversa travada em um evento, Daiane, prenda da invernada, explicou-me que muitas pessoas “de fora” não conseguem compreender o que significa participar de um CTG ou dançar em uma invernada. De acordo com ela, alguns chegam a pensar que eles (ela e seus companheiros de CTG, que efetuam tais práticas) são malucos por usarem “roupas esquisitas” e dançarem “daquela maneira”. No entanto, explicou-me que o que está “por trás” de tudo isso é algo “profundo” e que envolve principalmente três coisas: família, amizade e emoção. Daiane é espírita e por isso, contou-me, sempre reza para que reencarne novamente como participante de um CTG.

A etnografia sugeriu-me que este “amor” (“paixão” ou “vício”) evocado pelos integrantes com relação as suas práticas parece não ser exclusivamente sustentado pela “tradição gaúcha” ou pelo culto a valores, práticas e coisas “gaúchas”. Conforme Daiane deixa claro em sua afirmação, existem outros elementos que, para além da “tradição”, sustentam a extrema dedicação e a ligação dos interlocutores de minha pesquisa ao CTG QSM. Obviamente, estes homens e mulheres vinculados a este grupo estão de alguma forma ligados ao que consideram enquanto “tradições gaúchas” ou elementos “gaúchos”. Como vimos no primeiro capítulo, muitos deles já participaram anteriormente de um CTG, são nascidos no Rio Grande do Sul ou são filhos de sul-rio-grandenses. Não se trata, portanto, de negar que o “gauchismo” é algo importante e que os motiva. O que pretendo aqui destacar é que a etnografia indicou-me que a “tradição” não é o que unicamente garante e ampara o vínculo destas pessoas ao CTG e, dessa forma, ela não se apresenta como uma categoria analítica suficiente para, de antemão, elucidar a adesão destes indivíduos a um

CTG. O trabalho de campo mostrou que o culto à “tradição gaúcha” não é aquilo que primordialmente e em todos os momentos impulsiona estes indivíduos a dedicarem praticamente todos os seus finais de semana à entidade e aos grupos de danças¹²³.

Como dito anteriormente, as relações de parentesco, de amizade e de afeto travadas entre os integrantes do CTG constituem uma rede de comprometimentos recíprocos que sustenta a continuidade dos dançarinos nas invernadas e também a competitividade das mesmas. Busquei enfatizar que o CTG oferece aos seus membros a “segurança” de uma *grande família*, na qual se estabelecem relações entre pessoas relativamente iguais. Ao mesmo tempo, a partir das práticas descritas nesta seção, argumento que a intensa dedicação dos dançarinos às invernadas é também articulada pela mobilização de emoções e de religiosidades no cotidiano dos ensaios e nos eventos competitivos. O CTG QSM, principalmente através das suas invernadas de danças, apresenta-se como um espaço no qual os integrantes podem (e devem) extravasar seus sentimentos e sua fé. Participar deste grupo de pessoas, portanto, fornece a possibilidade de chorar, rezar e de se emocionar de variadas formas, comunicando-se através destas emoções com outros indivíduos que lhes são próximos e com os quais se estabelecem vínculos variados.

As falas que exaltam o “amor/paixão” pela dança gaúcha revelam que há uma emoção que perpassa o modo com as pessoas narram a sua participação na entidade. A exemplo do que me disseram Tatiana, Ronaldo e muitos outros dançarinos da invernada adulta, a participação no CTG e nos seus grupos de danças chega a ser caracterizada como a “vida” de muitos dos integrantes. Para muitos, esta “paixão” (ou “vício”) está relacionada à “adrenalina” que sentem em seus corpos em muitos dos momentos vividos dentro do tradicionalismo. Um dançarino da invernada veterana, por exemplo, ao aguardar ansiosamente o resultado da competição de “danças tradicionais gaúchas” da qual seu grupo participava (no Rio Grande do Sul, em junho de 2013) disse ao dançarino que estava sentado ao seu lado: “cara, é por isso que eu continuo vindo nessa merda...agora a minha adrenalina está a mil!”. Para além dessa “adrenalina” sentida nos corpos ou das lágrimas produzidas em determinados momentos, a emoção também pode se expressar de outros modos, como ocorreu com Tatiana, dançarina

¹²³ Alguns integrantes utilizam camisetas cujas frases estampadas expõem essa dedicação. A mais usada traz, na parte da frente, a frase que diz “Não posso, tenho ensaio!”, expressão que ressalta a falta de tempo dos dançarinos para praticarem outras atividades para além da participação nas invernadas.

da invernada adulta: do meu lado, ao escutar sua companheira de grupo declamar para ela um poema que havia escolhido para apresentar na competição que ocorreria nas semanas seguintes, ergueu o seu braço mostrando-me que seus pelos estavam arrepiados pela emoção que sentia ao escutar aquela “linda poesia”. Em outros casos, a emoção (somada ao cansaço) sentida pelos dançarinos ao realizarem uma apresentação na competição é tão grande que alguns deles passam mal ou desmaiam ao deixar o tablado, precisando de amparo – sentar-se, beber água, comer algo e receber abanos dos companheiros de CTG.

As emoções vividas durante a execução das danças, na espera de um resultado das disputas ou quando se escuta ou se vê uma declamação de um poema produzem efeitos que são visíveis em seus corpos e se tornam elementos também importantes para justificar a participação das pessoas neste universo. É possível, dentro de certos limites, estabelecer uma comparação com a análise feita pelo sociólogo Claudio Benzecry (2012), sobre os “fanáticos pela ópera” que são espectadores das apresentações deste gênero musical no Teatro Colón, na capital argentina Buenos Aires. A partir de um intenso trabalho de campo junto aos apaixonados por esta prática, observando os processos de aprendizagem e de iniciação vividos por eles, Benzecry procura compreender como aqueles indivíduos se tornam consumidores devotos, apaixonados por e comprometidos com este produto cultural específico (ibid.: 112). O autor entende, então, que elementos como o amor, a excitação, o sacrifício, a comoção, a auto transcendência e a auto realização configuram-se como centrais para o entendimento das motivações que levam os fanáticos pela ópera a se comprometerem, se apaixonarem por esta prática e nela investirem¹²⁴.

Em certo momento de sua análise, Benzecry afirma que embora a experiência do fanático pela ópera traduza-se em uma prática altamente individualizada, existe uma “mística coletiva” do comprometimento com esta prática (ibid.: 193) que une os seus praticantes, que podem ser considerados, em alguns casos, indivíduos

¹²⁴ Claudio Benzecry recusa uma abordagem que se interesse na correspondência entre o gosto por algo e a origem social do indivíduo que se apega a determinado produto cultural. Assim, propõe-se a pensar nos “procesos mediante los cuales se forma el gusto, los diversos espacios donde esto ocurre y las diversas etapas de esos procesos”, buscando compreender como práticas culturais como estas tornam-se tão significativas a ponto de “movilizar en alguien el deseo de ser partícipe de ellas” (2012: 112). Os fanáticos pela ópera interlocutores de sua pesquisa não são oriundos de elites, como supõem outras análises do gosto por esta prática cultural, mas sim de diferentes estratos da classe média. Agradeço ao professor João Rickli que, na banca de qualificação, indicou-me o estudo de Cláudio Benzecry como uma referência possível para o diálogo com meu material etnográfico.

“viciados” nesta atividade¹²⁵. Para estes, assistir aos espetáculos e emocionar-se com a voz do cantor é algo mais interessante do que qualquer outra atividade (ibid.: 199). De certo modo, similarmente ao que se passa com os fanáticos pela ópera, o comprometimento e o investimento dos integrantes do CTG QSM à dança e às demais atividades efetuadas lá dentro também são articuladas pelo sacrifício, pelo amor e pelo apego emocional àquelas práticas, pela auto realização, pela auto transcendência e pela excitação individual. Publicado por uma das dançarinas em seu perfil na rede social *Facebook* no retorno de uma apresentação da invernada adulta, junto com uma foto do grupo em ação, o trecho abaixo ilustra boa parte destes elementos:

Momento mágico!!! Não tem como explicar! Sentir cada olhar, cada sorriso, cada instante...Dançar para uma realização pessoal! Entrar no palco com amigos e deixar que a dança te guie, que a execução dos movimentos te dê segurança, deixar que teu coração libere toda a energia que tem e que sua alma saia do corpo, como se fosse pequeno demais para acomodar tanto amor e emoção!!!

A dança e as demais atividades artísticas tradicionalistas produzem efeitos nos corpos de quem as pratica. Analogamente ao o que aponta o estudo realizado por Benzecry, nos CTGs também parece haver uma certa “mística coletiva” que une os participantes em torno de um mesmo gosto e de uma mesma dedicação. Segundo o autor, “la experiencia de la ópera no es diferente de otras formas de apego carismático en las que los miembros de un grupo particular se reconocen entre sí como iguales en una relación con aquello que les produce apego, aun cuando esto ocurra de una manera en alto grado individualizada” (ibid.: 215).

Como sugere Ceres Brum (2013: 324), os eventos tradicionalistas competitivos podem ser pensados como atividades de lazer, nos termos de Norbert Elias e Eric Dunning (1992: 110), nas quais os competidores “procuram emoções/sensações que extravasem o regramento do seu cotidiano, buscando superar limites” (Brum, 2013: 324). Neste sentido, as competições tradicionalistas podem oferecer, como propõem Elias e Dunning (1992: 113) uma “excitação-jogo” que proporciona aos seus participantes vivenciarem emoções e sentimentos extra cotidianos. Embora as práticas no CTG, principalmente o “dançar na invernada”, não sejam encaradas pelos interlocutores da pesquisa como meros instantes de lazer, é

¹²⁵ Para se referir a estes tipos de fanáticos o autor utiliza a palavra “adictos”.

possível observar que a participação na entidade e nas competições organizadas pelo movimento oferecem aos seus integrantes elementos apontados por Elias e Dunning (ibid.: 131), comuns a outras esferas de atividades de lazer: “um forte elemento de excitação agradável e, como um ingrediente necessário do prazer, um grau de ansiedade e de medo” e de “tensão-excitação” derivada das disputas.

Toda a discussão que trago nesta seção, no entanto, está atrelada a um elemento central para a compreensão das práticas que se dão no universo tradicionalista gaúcho atual: a competitividade. A etnografia a revelou como um mecanismo fundamental operante no CTG e nos grupos de danças. Ao mesmo tempo que atua como elemento chave em um processo de ampliação, proliferação, dinamização e multiplicação do que é “tradicional” e “gaúcho”, como vimos no capítulo anterior, a competitividade se apresenta como um fenômeno essencial para motivar os indivíduos a levarem adiante suas práticas artísticas tradicionalistas. Os “desafios” que os movem, como ressaltam muitas de suas falas, estão ligados à preparação dos espetáculos competitivos tradicionais-inovadores. Ao mesmo tempo, as disputas são o que também gera sentido à intensa mobilização das emoções e da religiosidade dos competidores.

O “vencer” ou “conquistar” uma competição é algo muito importante para os dançarinos, embora em muitos momentos se diga que o importante “não é vencer, mas competir”, ou que todos “já são vitoriosos” somente por estarem convivendo juntos. A competição, portanto, é um forte atrativo do CTG QSM e, a partir do que observei nos eventos artísticos tradicionalistas, arrisco-me a afirmar que ela é um importante combustível do tradicionalismo gaúcho enquanto movimento na atualidade. Como expliquei no capítulo 1, existem disputas em todas as esferas do movimento: competições nas modalidades artísticas, competições formadas por diversas provas equestres e competições que ocorrem dentro dos próprios CTGs – que procuram definir as(os) melhores prendas e peões de diferentes idades¹²⁶.

¹²⁶ Nestes concursos, além de os candidatos terem os seus conhecimentos teóricos e práticos sobre o tradicionalismo gaúcho (sobre os seus símbolos, sua história, sua organização, seus valores e práticas etc.) testados, eles também devem apresentar para a comissão julgadora “projetos sociais” que pretendem desenvolver ao longo da sua “gestão” como 1ª, 2ª ou 3ª prenda (ou 1º, 2º e 3º peão) em cada categoria. Os participantes se empenham bastante para aprimorar seus conhecimentos, suas habilidades e para escrever os projetos. Muitos propõem “atividades culturais” para as gerações mais novas de participantes do CTG, como oficinas de lendas/contos gaúchos, ou atividades “de caridade” em instituições como asilos e orfanatos. Uma 1ª prenda veterana, por exemplo, apresentou um projeto que propunha a ida de dançarinos do CTG a um asilo, para lá realizarem uma apresentação de danças. Já uma dançarina do grupo adulto relatou-me que, há alguns anos, havia auxiliado sua filha (1ª prenda do CTG) a elaborar um projeto pelo qual, junto com outras prendas, iria

Considero que esta argumentação torna-se mais clara com a fala de Francisco, dançarino do grupo adulto do CTG QSM, a qual reproduzo abaixo.

Eu acho que hoje ninguém viria pro CTG para ensaiar sábado e domingo para ter [fazer] uma apresentação [folclórica] em uma escola na segunda-feira. Eu acho que ninguém viria, eu acho que nenhum dos que estão aqui viriam. Eles vêm por causa da competição realmente, para poder ir lá e ganhar. O amor a dança às vezes não é simplesmente o amor à dança, talvez seja amor aos títulos, às competições. Isso da dança [coletiva] até os individuais, os [competidores] individuais da mesma forma. Muita gente para de competir porque começa a perder.

dar “aulas de folclore” em “escolas carentes” da cidade onde moravam. Além disso, também deveriam recolher doações de roupas para levar para aquelas crianças. Percebe-se, portanto, que o CTG, através destas atividades, também se configura como um espaço no qual se pode desenvolver atividades de “caridade” e “sociais”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a frase “O CTG é família” fosse aquela que mais me inquietava desde o ingresso no Programa de Pós-Graduação, transformando-se inclusive no título de meu projeto de pesquisa, ao iniciar o trabalho de campo no CTG Querência Santa Mônica eu não sabia exatamente quais questões estavam me guiando. Busquei, como recomendado pelas discussões metodológicas da disciplina, etnografar o que observava, registrando as minhas primeiras impressões ao retornar de lá e, sem muita pressa, buscar entender e mapear o funcionamento daquele espaço. Passei a frequentar os ensaios da internada adulta e as demais atividades que podia. Aos poucos fui me aproximando de alguns outros integrantes, para além das duas dançarinas que já conhecia. Logo surgiu a primeira oportunidade de acompanhar as internadas em um festival tradicionalista, em dezembro de 2012, e assim os dados etnográficos foram se multiplicando.

Após concluir a escrita do corpo deste texto, é possível dizer que ao longo do trabalho etnográfico que o fundamentei esforcei-me para não obliterar a emergência de questões propriamente “nativas”, apresentadas a mim nas relações estabelecidas com os interlocutores do CTG QSM. Aos poucos, a impossibilidade de enquadrar os participantes e as suas práticas em relação ao que diziam os textos escritos pelos intelectuais tradicionalistas foi se tornando mais evidente. Tornou-se necessário compreender o que os dançarinos e os demais membros faziam no cotidiano do CTG, de que modo se relacionavam, o que buscavam (ou não) naquele espaço e nas suas práticas. À medida que as observações avançavam, encarar o CTG unicamente e fundamentalmente como um espaço de culto à “tradição gaúcha” foi se revelando algo não muito proveitoso e que parecia inviabilizar outros pontos de interrogação e de possibilidades de análise.

Já durante a primeira viagem que fiz com o grupo, deparei-me com um conjunto de pessoas que, para além de enunciarem o seu gosto (ou amor) pela “tradição”, assemelhavam-se a esportistas, na medida em que não continham esforços para se aprimorar enquanto competidores, considerando os “desafios” colocados pelas disputas como fundamentais para as suas vidas. Por vezes, escutava afirmações sobre a participação no CTG configurar não somente uma paixão, mas um “vício”. Do mesmo modo, eram muitas as manifestações de

emoções, religiosidades, sacrifícios e afetos, que surgiam no cotidiano dos ensaios e na participação eventual dos grupos nas competições e que pareciam mover e motivar consideravelmente os integrantes do CTG em suas atividades “tradicionalistas”. Lentamente, também fui percebendo os inúmeros laços, principalmente de parentesco, que existiam entre aquelas pessoas e que se mostravam como fundamentais nas relações e na reprodução do grupo. Ao mesmo tempo, a elaboração dos espetáculos e dos temas foi se destacando como algo interessante, fértil e surpreendente em termos da sua heterogeneidade, multiplicidade e criatividade.

Ao longo dos três capítulos que compõem esta dissertação, meu objetivo foi desenvolver reflexões que mostrassem como pensar *o que faz* o CTG QSM implica em pensá-lo para *além da “tradição”*. Argumento, assim, que os dados resultantes da etnografia apontam a “tradição” como um *resultado* das relações que se estabelecem entre muitos atores e não o contrário. Ao não tomar a “tradição” como uma entidade transcendental, exterior e anterior às relações, mas sim como o seu *efeito*, baseio-me nas considerações propostas por Marilyn Strathern acerca da obsolescência de conceitos como o de “indivíduo” e “sociedade”. Um problema básico relacionado à segunda categoria, aponta a autora, refere-se aos outros conceitos correlatos engendrados por ela ([1990] 2014: 231). Destaca-se, segundo ela, o conceito de “indivíduo”, entendido como uma entidade óbvia e tomado extensivamente como algo que se socializa, que se molda ao social, como se um fosse constituído antes do outro e não coproduzidos. Assim, os humanos individuais são “compreendidos como fenômenos primários da vida e as relações, como fenômenos secundários” (ibid: 233). A relação, portanto, é concebida como algo que vincula e conecta exteriormente e a *posteriori* unidades formadas autonomamente. Para a autora, usualmente compreendemos a “sociedade” como “aquilo que conecta os indivíduos entre si, as relações entre eles”; “uma força ordenadora e classificadora e, nesse sentido, como uma força unificadora que reúne pessoas que, de outra forma, se apresentariam como irreduzivelmente singulares” (idem., [1988] 2006: 40).

Para Strathern, este entendimento leva à compreensão das relações como secundárias e não primárias para a existência humana, o que a autora considera como um resultado bastante negativo ([1990] 2014: 239). A questão central nesta crítica, portanto, refere-se à compreensão da relação como algo extrínseco e não

intrínseco à constituição das pessoas e da realidade em geral. O conceito de sociedade torna-se obsoleto por deixar de indicar uma certa matriz relacional, ou seja, por impedir a visualização e o reconhecimento da relação como princípio fundamental, como elemento primário no entendimento dos diferentes fenômenos. Bruno Latour (2012), embora a partir de um percurso distinto, também direciona críticas à noção de “sociedade”, entendendo que ela nos leva a perder de vista os processos de composição da realidade. Segundo Latour, a ideia da Sociologia como ciência do social, criada por Durkheim, baseia-se no equívoco de considerarmos “a sociedade” como algo já realizado, pronto, dissimulando a incessante tarefa de ter que produzi-la. Para ele, portanto, a sociedade não é o que está “atrás de nós”, como um contexto que informa a ação individual e a qual se espera que o sociólogo revele, mas aquilo que deve ser posto “à nossa frente” (ibid.: 247). Ela é, assim, um *resultado* precário de longas redes de associações, nas quais muitos elementos agem: coisas, pessoas, discursos, instituições, humanos e não humanos.

A “tradição gaúcha” – assim como o conceito de “sociedade” – não se caracteriza como uma força posicionada anteriormente ou “atrás” do CTG, e que por si só garante as explicações do que o *faz*. Assim, as relações mostraram-se como fenômenos primários para a compreensão da emergência da “tradição gaúcha”. Como procurei explorar ao longo do capítulo 2, definir o que se constitui como “tradicional” e “gaúcho” é uma tarefa levada adiante por muitos atores e de forma incessante desde a criação do primeiro CTG, na década de 1940, até à elaboração dos espetáculos tradicionais-inovadores produzidos pelos grupos para serem apresentados nas competições tradicionalistas. Logo, a “tradição” não aparece como algo estável, já realizado, a sua emergência (e o modo como ela emerge) é produzida pelas relações que se estabelecem entre os muitos atores.

Como nos esclarece Ruben Oliven (2006), em 1948, quando Paixão Cortes, Barbosa Lessa e outros estudantes decidiram fundar o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, a “tradição” tomada como referência para o seu funcionamento baseava-se nos elementos do “campo” de uma região específica do Rio Grande do Sul – a Campanha – e “na figura do gaúcho, homem livre e errante que vagueia soberano sobre seu cavalo, tendo como interlocutor privilegiado a natureza, como ela se descortina nas vastas planícies dessa área pastoril do estado” (Oliven, 2006: 97). Para Oliven, esta imagem constitui um “modelo que é construído quando se fala em tradições gaúchas – qualquer que seja a perspectiva de quem as cultua”. A

observação da fabricação de um espetáculo pela invernada de danças adulta do CTG QSM, no entanto, mostrou justamente como, em determinadas circunstâncias, este “modelo” pode se tornar algo recusado.

Impulsionados pela conjuntura competitiva na qual estão inseridos, ao elaborarem um espetáculo que deveria ser ao mesmo tempo tradicional e inovador, o grupo de danças escolheu cultivar uma figura do “gaúcho” que, além de “paranaense”, também trazia consigo elementos ligados a um certo cosmopolitismo e ao desenvolvimento da urbanidade de *Curityba*. O “gaúcho” do espetáculo do “Imperador”, como explicado ao longo das seções 2.2 e 2.3, vestia-se e se comportava de modo consideravelmente distinto daquele reivindicado como verdadeiro objeto de culto e articulador das práticas tradicionalistas pelos idealizadores do primeiro CTG. Tornou-se possível então, nas mãos dos dançarinos do QSM, exaltar elementos bastante diferentes daqueles ligados a um passado rural que, frente ao crescimento e à modernização das cidades, eram tomados como fonte de segurança e dignos de exaltação. No entanto, em outros momentos e a partir de outras relações, como no caso dos tradicionalistas gaúchos que participam das modalidades de competição nos “rodeios campeiros”, esta “figura” do gaúcho “rural” emerge como aquela a ser valorizada.

O mecanismo da competição, como procurei ressaltar no capítulo 2, mostra-se como central para um processo de ampliação e dinamização da categoria “gaúcho”. À procura de diferenciação e de potencial competitivo, as invernadas de danças dos diferentes CTGs movimentam um debate contínuo e inacabado em busca de inovações e de mais elementos, qualidades, atributos e sentidos que possam compor as “tradições gaúchas”, que irão basear seus temas, coreografias e cenários. Contudo, esta multiplicação de modos de inventar o passado não é desprovida de regras e limites: a inovação e a diferenciação entre os grupos, estimulada pelas disputas, só podem ser propostas quando sustentadas por determinadas referências bibliográficas legitimadas pelo órgão regulador. Assim, dentro de um conjunto de certo modo circunscrito, os grupos empenham-se em criar seus espetáculos, incrementando e enriquecendo a “tradição”. Ao mesmo tempo, esta conjuntura agonística exige que os grupos tomem estratégias diversas que são perpassadas por escalas de prestígio, trocas, alianças, e conflitos entre pessoas e instituições.

A atual conjuntura competitiva do tradicionalismo gaúcho ainda revela outro ponto interessante para pensarmos no caráter contextual da “tradição gaúcha”. Como vimos na seção 2.1, um dos idealizadores e intelectuais do movimento tradicionalista, Paixão Côrtes, posiciona-se de modo contrário à maneira pela qual a “dança tradicional gaúcha” é executada pelos grupos de danças nas atuais competições organizadas pelo movimento. Para Côrtes, muitos grupos as reproduzem de modo mecânico e sincronizado, e não de modo natural e espontâneo, como deveriam. Assim, o que é “verdadeiramente tradicional” pode ganhar sentidos diferenciados de acordo com os atores e conforme as relações nas quais estão inseridos. É digno de destaque, ainda, que muitos instrutores de “danças tradicionais gaúchas” que reproduzem as práticas criticadas por Paixão Côrtes em suas atividades são também aqueles que se apresentam como intérpretes e seguidores das “tradições” pesquisadas anos antes por ele. A pessoa que reivindica maior “autenticidade” e “naturalidade” no modo como os atuais grupos de danças encaram o “tradicional”, portanto, é ao mesmo tempo aquela que mantém qualidades que foram incorporadas pelos seus instrutores, sendo frequentemente lembrada como importante referência em suas trajetórias profissionais – como vimos no caso de Laura e Aurélio.

Não entender a “tradição” ou a “cultura gaúcha” como uma entidade preexistente e transcendental ao CTG foi fundamental para o entendimento de que o “culto às tradições” não é o único elemento que sustenta a participação dos integrantes no CTG QSM, assim como não é somente isto que garante a intensa dedicação das pessoas à entidade e às invernadas. Para além da “tradição”, outros elementos também atuam para que os dançarinos e demais membros sigam se empenhando e investindo boa parte de seu tempo no CTG. Conforme destaquei no capítulo 1 deste trabalho, as relações de parentesco, de amizade e de afeto estabelecidas entre os membros do CTG QSM são fundamentais para a reprodução do grupo e das suas invernadas. É lá que muitos encontram a “segurança” desejada para si e para seus familiares. Esta noção sobre o “seguro”, somado ao “saudável” e ao “familiar”, como vimos, relaciona-se a um ideal de homogeneidade e é garantida por uma desvalorização de determinadas diferenças. Frequentar o CTG, portanto, é frequentar um espaço “saudável” no qual é possível relacionar-se com pessoas relativamente iguais – as quais valorizam as mesmas práticas, possuem os mesmos valores e percepções sobre o que é bom/ruim, moral/imoral e as mesmas condições

socioeconômicas. Como procurei destacar no capítulo 3, a manifestação de emoções, sentimentos e religiosidades é também uma importante forma de comunicação entre os integrantes e que articula muitas de suas práticas, configurando-se como um elemento essencial que move os participantes na sua participação e dedicação. Para além de um “culto ao gaúcho” e à sua “tradição”, o CTG também se apresenta como um espaço no qual se pode chorar, extravasar sentimentos, expor e praticar religiosidades, comunicando-se através destas práticas com pessoas com as quais estabelecem vínculos de parentesco e de afeto. Principalmente com relação aos dançarinos, a etnografia revelou que participar do CTG é também assumir uma identidade de “artista”, é poder ser visto, como no caso da participação da entidade enquanto CTB no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná, em um importante palco.

Ao mesmo tempo, argumento que a competitividade é também um fator central que ampara o vínculo que os dançarinos estabelecem com o CTG e com as suas invernadas e que está relacionado com a possibilidade de o integrante ser, para além do “ser gaúcho”, “dançarino” e “artista”. Competir é desafiar-se em uma prática que se assemelha a um “esporte amador”, é adquirir status e prestígio com os títulos ganhos e poder expor suas vitórias nas redes sociais. Assim, a competição constitui um forte atrativo, que também ampara o vínculo que os interlocutores desta pesquisa estabelecem com a entidade e com a invernada. Pensando de modo mais amplo, para além das disputas de danças e nas demais modalidades artísticas, a existência de concursos nas outras três partes do movimento – a campeira, esportiva e cultural – revela que o universo do tradicionalismo gaúcho atualmente é bastante movimentado e articulado em torno da prática competitiva. Ao longo das décadas, portanto, desde o surgimento do movimento até hoje ela parece ser um importante combustível para o seu sucesso e continuidade.

Esta dissertação não pretendeu esgotar as possibilidades com relação às reflexões possíveis sobre um CTG, nem sobre o tradicionalismo gaúcho como movimento, pois, como argumentei, não há uma explicação geral e exterior à existência destas entidades e das relações que se estabelecem dentro delas e nos encontros entre os diversos grupos. Neste sentido, este trabalho foi somente mais uma versão possível entre as várias que podem surgir a partir do olhar direcionado para um CTG. Por fim, gostaria de finalizá-lo lançando algumas palavras a quem

também o possibilitou, os interlocutores integrantes do CTG Querência Santa Mônica.

Em vários momentos a minha iniciativa de “pesquisar o CTG” foi elogiada por muitos dos seus participantes. Não foram poucas vezes que, quando eu mencionava ou explicava a minha posição de “pesquisadora” daquele universo, obtinha como resposta falas sobre o quão importante era a minha atitude de buscar “registrar a história daquela entidade” ou “falar sobre a importância do tradicionalismo gaúcho”. Um dos fundadores, por exemplo, quando gentilmente me recebeu em sua casa, mostrando-me todo o material que havia acumulado durante anos sobre a história daquele CTG e não poupando esforços em conversar durante algumas horas comigo, lembrou-me que eu estava “fazendo um serviço deveras importante” e que ele estava muito satisfeito com a minha iniciativa. A ele e às demais pessoas do CTG que comigo dialogaram, esclareço que embora este trabalho possa não cumprir exatamente as expectativas lançadas sobre ele, a partir de um olhar antropológico busquei tornar mais compreensível o amor e a extrema dedicação que todos vocês possuem pelo que fazem.

Referências bibliográficas

BATALHA, Socorro de S. 2010. “Festival Folclórico de Parintins: um estudo sobre a presença indígena na composição das toadas e a produção do cenário artístico apresentado no bumbódromo (1995-2010)”. In: **Somanlu**, ano 10, n.2, jul./dez., pp. 85-102.

BECKER, Gabriela. 2011. “**Prendas e peões em um mundo em transição? A participação feminina nas práticas equestres do laço comprido**”. 90f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas, Artes e Letras, Universidade Federal do Paraná.

BENZECRY, Claudio E. 2012. **El Fanático de la Opera: etnografía de una obsesión**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BOURDIEU, Pierre. 1983. “Esboço de uma Teoria da Prática”. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, pp. 46-81.

BRUM, Ceres K. 2010. “Indumentária gaúcha: Uma análise etnográfica da pedagogia tradicionalista das pilchas”. In: OLIVEN, Ruben G., MACIEL, Maria E., BRUM, Ceres K. (org.). **Expressões da cultura gaúcha**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, pp 65-96.

_____. 2013. “Em busca de um novo horizonte: o Encontro de Artes e Tradição Gaúcha e a universalização do tradicionalismo”. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 19, jul./dez., pp. 311-342.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. 1994. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ.

_____. 2000. “O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa”. In: **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Fio Cruz, Rio de Janeiro, v. VI, pp. 1019-1046.

COSTA, Rogério H. 1997. **Des-territorialização e identidade: a rede gaúcha no nordeste**. Niterói: EDUFF.

DAMO, Arlei Sander. 2005. **Do dom à profissão: uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França**. 435f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DUTRA, Cláudia P. 2002. **A Prenda no Imaginário Tradicionalista**. 126f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ELIAS, Norbert; Eric Dunning. 1992. **A busca pela excitação**. Lisboa: Difel.

FAUSTO, Bóris. 2012. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

FREITAS, Letícia F.; SILVEIRA, Rosa M. H. 2004. A Figura do Gaúcho e a Identidade Cultural Latino-Americana. **Revista Educação**. Porto Alegre, RS, ano XXVII, n. 2 (53), pp. 263-281, Mai./Ago.

_____. 2006. **A pedagogia do gauchismo: uma análise a partir da diáspora gaúcha**. 159f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GOLIN, Tau. 1983. **A Ideologia do Gauchismo**. Porto Alegre: Tchê.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. (1977) 1984. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

KAISER, Jakzam. 1999. **Ordem e progresso: o Brasil dos gaúchos**. Florianópolis: Insular.

_____. 2010. “O Brasil dos gaúchos”. In: OLIVEN, Ruben G., MACIEL, Maria E., BRUM, Ceres K. (org.). **Expressões da cultura gaúcha**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, pp. 185-212.

KOHLER, Eumar. 2014. **As práticas e os usos do “folclore” no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná (1958-2013)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

LATOUR, Bruno. 2012. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador: Edufba.

LUVIZOTTO, Caroline K. 2010. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Cultura Acadêmica.

MACIEL, Maria Eunice. 2000. “Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro”. In: **Olhares Cruzados**. Porto Alegre, Editora Universidade/UFRGS, pp. 76-95.

_____. 2010. “Uma cozinha à gaúcha”. In: **Expressões da cultura gaúcha**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, pp. 97-106.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. 2002. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [online], vol. 17, n. 49, p. 11-29.

_____. 2012. **Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo, Editora Terceiro Nome.

MARCON, Fernanda. 2009. **Música de Festival: Uma etnografia da produção de música nativista no festival de Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC**. 175f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MAUSS, Marcel. (1921) 1981. “A expressão obrigatória dos sentimentos”. In: **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, pp. 325-335.

_____. (1935) 2003. “As técnicas do corpo”. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, pp. 401-422.

NETO, Guilherme H. 2009. **De bota e bombacha: um estudo antropológico sobre as identidades gaúchas e o tradicionalismo**. 133f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

OLIVEN, Ruben George. 1983. A construção social da identidade gaúcha. **Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UFRGS**. Porto Alegre, v. 11/12, pp. 423-432.

_____. 1990. “O maior movimento de cultura popular do mundo ocidental”: o tradicionalismo gaúcho. **Cadernos de Antropologia**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 1, pp. 5-46.

_____. 1992. A polêmica identidade gaúcha. **Cadernos de Antropologia**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 4, pp. 3-56.

_____. 1993. A dupla desterritorialização da cultura gaúcha. In: FONSECA, C. (Org.). **Fronteiras da cultura. Horizontes e territórios da antropologia na América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, pp. 24-40.

_____. 2006. **A Parte e o Todo: A diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis, RJ: Vozes.

_____. 2010. “Rio Grande do Sul: um só estado, várias culturas”. In: OLIVEN, Ruben G., MACIEL, Maria E., BRUM, Ceres K. (org.). **Expressões da cultura gaúcha**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, pp. 15-37.

OLIVEN, Ruben G., MACIEL, Maria E., BRUM, Ceres K., 2010. “Apresentação”. In: OLIVEN, Ruben G., MACIEL, Maria E., BRUM, Ceres K. (org.). **Expressões da cultura gaúcha**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, pp. 15-37.

OSÓRIO, Patrícia S. 2005. **Modernos e Rústicos: Tradição, Cantadores Nordestinos e Tradicionalistas Gaúchos em Brasília**. 275f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília.

_____. 2006. “Campeando por outras invernações: inovações culturais e a dinâmica ritual dos tradicionalistas gaúchos em Brasília”. In: **Anuário Antropológico/2005**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 171-198.

_____. 2012a. “Cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos: a tradição nas lutas por inserções e autenticidades”. In: **Revista Campos**, v. 13(2), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, pp. 71-87.

_____. 2012b. “Os Festivais de Cururu e Siriri: Mudanças de cenários e contextos na cultura popular”. In: **Anuário Antropológico**, v. 2011/1, pp. 237-260.

SAHLINS, Marshall. (2004) 2013. **Esperando Foucault, ainda**. São Paulo: Cosac Naify.

SANTI, Álvaro. 2004. **Do Partenon à Califórnia: O Nativismo Gaúcho e suas Origens**. Porto Alegre, Editora UFRGS.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. 2014. **Folclore, Cultura e Patrimônio: da produção social do(s) fandango(s)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

SOPELSA, Renata. 2003. Vários espaços, uma sociabilidade: o primeiro centro de tradições gaúchas do Paraná. **Revista de História Regional**, v. 8, nº 1, Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2003, p. 139-161.

_____. 2005. “**Aquerenciados em um novo rincão**”: **Migrantes e o culto às tradições gaúchas na cidade de Ponta Grossa - PR (1958-1968)**. 137f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

STRATHERN, Marilyn. (1988) 2006. “Introdução – Estratégias antropológicas”. In: **O Gênero da Dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006, pp. 27-51.

_____. (1990) 2014. “O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto?”. In: **O efeito etnográfico e outros ensaios: Marilyn Strathern**. São Paulo: Cosac Naify, pp. 231-239.

VIANNA, Hermano. 2009. **Geleia geral brasileira**. Artigo publicado no jornal Folha de São Paulo, em 20/06 de 1999.

WACQUANT, Loïc. 2002. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

WAGNER, Roy. (1975) 2010. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify.

ZANINI, Maria Catarina C. 2010. “Brasileiros, italianos, gaúchos, vênnetos, trentinos, lombardos, vicentinos: origens em evidência”. In: OLIVEN, Ruben G., MACIEL, Maria

E., BRUM, Ceres K. (org.). **Expressões da cultura gaúcha**. Santa Maria: Ed. da UFSM, pp. 49-64.

Fontes

CIRNE, Paulo Roberto de Fraga (coordenação editorial). 2003. **Danças Tradicionais Gaúchas**. Erechim, RS: EDELBRA, 2003.

CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. 1968. **Manual de Danças Gaúchas (com suplemento musical e ilustrativo)**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 3 ed.

FERREIRA, Cyro D. 1992. **35 C.T.G.: O Pioneiro do Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG**. Porto Alegre: Edições Renascença.

LAMBERTY, Salvador F. 1989. **ABC do Tradicionalismo Gaúcho**. Porto Alegre, Martins Livreiro Ed.

LESSA, Barbosa. 1985. **Nativismo: um fenômeno social gaúcho**. Porto Alegre: L&PM Editores.

NUNES, Zeno C.; NUNES, Rui C. 1984. **Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro Ed.

ROSA, Lessandro M. da; MACIEL, Samuel A. **Traje Típico do Gaúcho Cidadino e Militar do Século XIX**. Para CTG Querência Santa Mônica – Colombo/Curitiba-Paraná. Agosto de 2013 (não publicado).

ZATTERA, Vera S. 1999. **Cone Sul, Adereços Indígenas e Vestuário Tradicional**. Porto Alegre: Pallotti.

Glossário

CBTG: Confederação Brasileira da Tradição Gaúcha.

CTG: Centro de Tradições Gaúchas.

CTGs: Centros de Tradições Gaúchas.

Enart: Encontro de Arte e Tradição.

Femoart: Festival Moniquense de Arte e Tradição.

Fegart: Festival Gaúcho de Arte e Tradição, que posteriormente virou Enart.

Fepart: Festival Paranaense de Arte e Tradição.

Fenart: Festival Nacional de Arte e Tradição.

Invernada: Grupo de danças de um CTG.

MTG-RS: Movimento Tradicionalista Gaúcho do Rio Grande do Sul.

MTG-PR: Movimento Tradicionalista Gaúcho do Paraná.

RT: Região Tradicionalista.

Patrão/Patroa: Cargo máximo da administração de um CTG.

Patronagem: Conjunto de pessoas que administra um CTG.

Pilcha: Termo utilizado para designar as roupas *tradicionalistas*.

Piquete: Nome dado para uma “entidade tradicionalista” filiada ao MTG, por meio da qual somente se realiza atividades *campeiras*, e não *artísticas*.

Sota-Capataz: Secretário(a) do CTG.

QSM: Centro de Traduções Gaúchas Querência Santa Mônica.

Rodeios campeiros, crioulos ou gaúchos: Eventos tradicionalistas nos quais ocorrem competições de provas equestres.

Rodeios artísticos: Eventos tradicionalistas nos quais ocorrem competições em modalidades artísticas, como danças, declamações e interpretações de poemas e canções.

Vinte: CTG Vinte de Setembro.