



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
EDERSON ZANETI VERGARA

**ATUAÇÃO ARTÍSTICO-PROFISSIONAL DE COREÓGRAFOS NO AMBIENTE
TRADICIONALISTA GAÚCHO NA CONTEMPORANEIDADE**

Pelotas – RS

2021

EDERSON ZANETI VERGARA

**ATUAÇÃO ARTÍSTICO-PROFISSIONAL DE COREÓGRAFOS NO AMBIENTE
TRADICIONALISTA GAÚCHO NA CONTEMPORANEIDADE**

Pelotas, 15 de Setembro de 2021.

Este trabalho de conclusão de curso foi julgado
adequado à obtenção do título de Licenciado em
Dança pela seguinte Banca Examinadora:

Orientador: Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus
Universidade Federal de Pelotas

Avaliadora: Dra. Carmen Anita Hoffmann
Universidade Federal de Pelotas

Avaliadora: Dra. Josiane Gisela Franken Corrêa
Universidade Federal de Pelotas

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

V494a Vergara, Ederson Zaneti

Atuação artístico-profissional de coreógrafos no ambiente tradicionalista gaúcho na contemporaneidade / Ederson Zaneti Vergara ; Thiago Silva de Amorim Jesus, orientador. — Pelotas, 2021.

195 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) — Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Coreografias de entradas e saídas. 2. Coreógrafos. 3. Ambiente tradicionalista gaúcho. 4. Atuação profissional. I. Jesus, Thiago Silva de Amorim, orient. II. Título.

CDD : 793.3

*Dedico este trabalho aos meus pais, seu
Nelson Vergara (in memorian) e dona
Maria Helena (in memorian), eles que
sempre foram a estrutura necessária para
eu chegar até aqui...
Pai, mãe, obrigado por tudo, chegamos!*

AGRADECIMENTOS

Eu tenho sorte, sorte de ter encontrado ao longo da minha vida pessoas atentas e prontas para me estender a mão, para me empurrar para frente, para me conter, para me mostrar o melhor caminho a seguir, para ser meu guia ou simplesmente estar ao meu lado. Na verdade, é difícil resumir em palavras o tanto de gratidão por tantas pessoas que foram importantes para que eu chegasse ao momento em que escrevo este texto, mas vamos em frente. Que bom ter este espaço tão valioso para mim, em que posso agradecer essas pessoas!

Começo agradecendo a todos professores e todas professoras que tive o prazer de ter aprendido algo, professores do ensino básico, das escolinhas de futebol, dos CTG's, e nesse momento agradeço enormemente aos professores do Curso de Dança, todos me fizeram melhor, me construíram, me modificaram, me formaram. Mas fica um agradecimento especial ao meu orientador, lembro bem do primeiro semestre de faculdade, quando ele perguntou: Que professor você deseja ser no futuro? Esse foi o momento em que realmente passei a pensar sobre isso, e desde lá tenho tentado ser melhor aluno para que possa ser melhor professor. Hoje eu diria que desejo ser um professor como os que encontrei na Dança, como o Thiago foi para mim, pois em meio a caminhos e descaminhos, ele nunca deixou eu me perder nessa trajetória.

Também agradeço aos colegas que encontrei, que alegria ter convivido, trocado e aprendido com todos, certamente saio da faculdade carregando borrões que vocês deixaram em mim. Em especial agradeço ao Andrews Vilela, primeira pessoa que falei no primeiro dia do Curso, e que até a última aula, antes da pandemia, estivemos pareados, lado a lado, dando suporte um ao outro. A ti agradeço e desejo todo sucesso do mundo!

Retomando minha história na Dança, não posso esquecer um grande amigo de infância, o cara que me levou para o CTG, Cristiano Pereira, sem ti isso aqui não existiria na minha vida.

Sobre paixões, esse trabalho falará muito, pois entre elas aprendi a amar as coreografias, e isso aconteceu porque grandes coreógrafos me encantaram e me ensinaram. Vou deixar os nomes de todos que tive o prazer de ter dançando seus passos, porque estes se refletem até hoje em meus passos: Eder e Simone Ribeiro, Alexandre Ourique, Pedro Pedroso, Lúcia Brunelli, Robson Cavalheiro, Renato Fisch,

Alex Balaka e Priscila Freitas. Também deixo minha gratidão aos amigos Gilmar Rocha e Rodrigo Guterres (Bolinha), pois foram, ao longo do processo desta escrita, grandes parceiros, e com seus saberes me tocaram e me oportunizaram evoluir, melhorar. Mas claro que todos e todas colegas coreógrafos e coreógrafas do meio me inspiram e me fazem querer melhorar, então, por toda motivação e inspiração, deixo meu agradecimento.

Como venho de uma realidade humilde, preciso lembrar e deixar um obrigado a pessoas que financeiramente me deram suporte para dançar, sem elas eu, obrigatoriamente, teria desistido. Tia Graça Pereira, mãe do Cristiano, que fez com que eu não precisasse pagar mensalidades logo que comecei essa trajetória. Tia Norma, tio João e Willian, família que me acolheu e permitiu que eu fosse um jovem rapaz a correr atrás de um sonho, eles representam algumas pessoas que entre os anos 2000 e 2002 foram anjos para mim. E nesse sentido, deixo um muito obrigado aos vários amigos que em momentos diversos e adversos nunca se negaram a me auxiliar financeiramente até o momento em que pude andar com minhas próprias pernas e com tranquilidade, que se sintam abraçados, todos.

Deixo um abraço de gratidão à tia Sueli e seu Aldevar, pessoas que lutaram para oportunizar o ensino de danças gaúchas em escolas de Pelotas, foi a partir deles que, no final dos anos 90, passei a sonhar em ser professor de dança.

Não posso deixar de registrar que sou grato à todas entidades que me acolheram como professor, são elas: Escola Castro Alves, Escola Pedro Osório, Escola Visconde de Souza Soares, Escola Nossa Senhora de Lourdes, Escola Lima e Silva, Escola Elberto Madruga, CCN Candeeiro Crioulo, posteriormente registrado como CTG Candeeiro Crioulo, quando retornei a dar aulas nesta entidade, CTG Tropeiros da Amizade, União Gaúcha João Simões Lopes Neto, DTG Joaquim Teixeira Nunes, CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, GAN Lanceiros dos Porongos, CCN Sentinela do Rio Grande, CTG Brigadeiro Rafael Pinto Bandeira, CTG Domingos José de Almeida, CTG Negrinho do Pastoreio, DTG Caminhos da Tradição e CTG Os Farrapos.

Quanto aos grupos que coreografei, não terei condições de nominar, pois são centenas, eu não seria capaz de lembrar de todos, mas certamente estes são das coisas mais importantes na minha história com a dança.

Claro que eu não esqueceria os milhares de alunos que me ensinaram e me permitiram ensinar. Com vocês aprendi a ser professor, aprendi a ser coreógrafo, aprendi o que era errado, o que era certo, o que funcionava e o que não funcionava

em uma aula ou em uma coreografia, sou resultado do que vocês me oportunizaram. Gratidão por toda confiança que sempre dirigiram a mim e meu trabalho!

Para encaminhar a lista de gratidão, as pessoas que são meu dia-dia, minha família e meus amigos, e também os que ficam confusos entre um e outro, porque são tão amigos que mais parecem parte da minha família, são a família que escolhi.

Agradeço aos amigos que estiveram no meu costado na infância, adolescência, juventude e os que ainda hoje estão entre os meus, que bom poder contar com a lealdade, o carinho, a atenção, o abraço e o amor de vocês, estarei sempre pronto para retribuir.

Começo a me emocionar quando agradeço a aquele que é um pedaço de mim, meu filho, João Pedro. Meu alemão, tu és um dos maiores motivos que tenho para tentar ser sempre melhor do que já fui. Batalho todos os dias para que sintas orgulho do teu pai, sabemos que nossa relação é horizontal, é de amizade acima de qualquer coisa, e eu já me orgulho demais do bom ser humano que és. Obrigado por ser meu parceiro tecnológico, por ser compreensivo, por se interessar pelas minhas histórias chatas, por confiar em mim e por ser um refúgio nos dias difíceis, te amo!

Aos meus sobrinhos e afilhados, obrigado por me fazer suspirar de alegria em ter vocês comigo, vocês são as luzes das nossas vidas. Obrigado Walisson, estendendo à minha sobrinha-neta Ísis, Wellington, Wesley, Otávio e Antônio. Amo vocês!

Agradeço ao meu irmão Jeferson, pois ele é o coração gigante da família, o cara que pensa mais no próximo do que nele mesmo, o cara que tá sempre pronto e disposto a ajudar. Que bom que nossos pais foram muito mais do que sangue, foram exemplo, e que bom que tu aprendeste a ser tão bom quanto a bondade que eles nos passaram. Não vou esquecer da tua preocupação comigo em tempos tão difíceis como estes que estou passando, a pandemia me desempregou, mas tu nunca me desamparaste. Te amo, meu irmão!

À minha maninha linda deixo meu mais afetuoso e caloroso beijo de gratidão. Nossa ligação é sobrenatural, né, dona Cris? Ela é meu abraço de paz, minha palavra de alento, meu momento de calma... Tenho certeza que quando a Maroca partiu, partiu tranquila, porque tu estavas conosco. Obrigado por preencher um vazio tão grande, por me acompanhar, por ter se aproximado do meu mundo que antes eu dividia com ela. Teus aplausos nas minhas conquistas retumbam no meu coração. Mana, eu te amo!

Agradeço à minha parceira, minha prenda, minha preta. Agradeço por aguentar meus momentos ruins, por entender minhas aflições, por se preocupar comigo e com minha saúde, por nunca, em momento algum, soltar minha mão e por ser meu farol e porto seguro. É maravilhoso voltar pra casa e te encontrar, assim como te esperar ao retornares. Que o futuro tenha guardado pra nós muita felicidade, sucesso, paz e mais amor. Te amo, Renata!

Por fim, agradeço aos meus grandes ídolos, meus pais! Infelizmente vocês não estão aqui para me dar um abraço, mas eu sinto todo amor de vocês todos os dias.

Seu Nelson Vergara saía cedo e voltava tarde todos os dias. Chegava com a pele queimada e a boca rachada depois de um dia de sol na lavoura, mas sempre antes de sair deixava um leite quente com achocolatado pra mim, e quando voltava tinha valores para ensinar. Com ele aprendi a respeitar, a ser leal, honesto, comprometido, atencioso, trabalhador, responsável e compreensivo. Também aprendi a fazer pandorga, carrinho de rolimã, de rolete, de sabugo, de madeira, de lata, a torcer pelo Xavante e pelo Inter, aprendi a fazer concreto, sentar tijolo, dar manutenção na casa, aprendi a cozinhar, lavar louça, lavar roupas, estender roupa, e com tudo isso, aprendi que aprender sempre é bom, não ocupa espaço e nos faz evoluir. Pai, muito obrigado por tanto, sei que, no lugar lindo em que deve estar agora, o senhor sente orgulho de mim, amo o senhor!

E finalmente agradeço à dona Maria Helena, Maroca, minha rainha, maior amor da minha vida... Ela que sempre lutou por mim e comigo, desde meu nascimento até o dia em que faleceu. Sempre foi muito mais que mãe, ela era minha amiga, confidente, conselheira, era o colo, a força, ela era como um cacto cheio de flores lindas, resistente ao mundo e às dificuldades dele, mas tinha espinhos afiados para quem fizesse mal a nós. Minha mãe foi meu pilar mais forte para chegar até aqui, nunca duvidou dos meus sonhos, apostava neles. Meu amor da minha vida, te amo!

A todos, muitíssimo obrigado de alma e coração!

*“Sangue latino, sangue pampeano,
De amor e luta, de guerra e paz,
Por isso a força de abrir caminhos
E o telurismo que a gente traz...*

*Seguimos eu e meu cavalo
Nosso destino de andejar
Que a vida é um sonho inconformado
Pra quem tem sede de buscar...”
(Juliana Spanevello)*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal problematizar e analisar a atuação artística e profissional de um coreógrafo de Entradas e Saídas de grupos de danças tradicionais gaúchas nos últimos dez anos (2011-2021). Trazendo, ainda, como objetivos específicos: identificar e refletir aspectos sobre logística e organização para a efetivação de uma coreografia de Entrada e/ou Saída; discutir sobre a preparação corporal e técnica dos grupos de danças gaúchas; refletir e debater sobre condições de atuação e reconhecimento profissional destes coreógrafos. A hipótese é de que os coreógrafos de entidades tradicionalistas gaúchas têm uma forma de atuação muito singular, distante do trivial em outros gêneros de dança. Para entrelaçar e discutir sobre os temas e as abordagens desta pesquisa, conto com alguns autores que falam sobre tradição, folclore, o gaúcho e suas contradições, para abordar essas contradições trago Tau Golin: “No lugar e com elementos do gaúcho real foi criado o gaúcho de palco, o modelo exportação” (1987, p. 17), sobre danças gaúchas e sobre coreografias de Entrada e Saída, se achega para este trabalho J.C. Paixão Côrtes: “Vale dizer que o item Entrada e Saída tem uma ação criadora livre e de menos peso, no contexto da dança propriamente dita, atendendo-se mais ao *“mis-en-scène”* do espetáculo.” (1991, p. 16), entre outros como: Luiz Carlos Barbosa Lessa e Eric Hobsbawn. Este estudo se caracteriza como uma pesquisa qualitativa de caráter auto-etnográfico. Foi realizada a primeira coleta de dados a partir de uma atividade chamada PapoFolk, com realização do Núcleo de Folclore da UFPel, onde se encontraram virtualmente os sujeitos da pesquisa, Rodrigo Guterres, Gilmar Rocha e eu, o próprio pesquisador. Nesta ação foram escolhidas três categorias de análise: logística para produção do trabalho artístico; preparação física, técnica e corporal do elenco; reconhecimento da atuação do coreógrafo. Em um segundo momento foram realizadas entrevistas individuais com os coreógrafos, que resultaram em um aumento e qualificação dos dados obtidos para entender o papel do coreógrafo no meio tradicionalista gaúcho. Assim, esta pesquisa se deu entre os meses de setembro de 2020, após a realização do PapoFolk, e setembro de 2021, com a defesa. Este estudo está vinculado ao Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte.

Palavras-chave: COREOGRAFIAS DE ENTRADAS E SAÍDAS. COREÓGRAFOS. AMBIENTE TRADICIONALISTA GAÚCHO. ATUAÇÃO PROFISSIONAL.

ABSTRACT

The main objective of this work is to problematize and analyze the artistic and professional performance of a Choreographer of Inputs and Outputs of traditional gaúcho dance groups in the last ten years (2011-2021). Also bringing as specific objectives: to identify and reflect on aspects of logistics and organization for the realization of an Entry and/or Exit choreography; discuss about body preparation and technique of gaúcho dance groups; reflect and debate on the conditions of performance and professional recognition of these choreographers. The hypothesis is that the choreographers of traditionalist entities in the state of Rio Grande do Sul have a very unique way of acting, far from the trivial in other dance genres. To intertwine and discuss the themes and approaches of this research, I have some authors who talk about tradition, folklore, the gaúcho and its contradictions, to address these contradictions I bring Tau Golin: "In the place and with elements of the real gaúcho, the Gaúcho stage, the export model" (1987, p. 17), about gaúcho dances and Input and Output choreographies, comes to this work by JC Paixão Côrtes: "It is worth saying that the Input and Output item has a free creative action and less weighty, in the context of the dance itself, given more to the "mis-en-scène" of the show." (1991, p. 16), among others such as: Luiz Carlos Barbosa Lessa and Eric Hobsbawm. This study is characterized as a qualitative self-ethnographic research. The first data collection was carried out from an activity called PapoFolk, with realization of the Folklore Nucleus of UFPel, where the research subjects, Rodrigo Guterres, Gilmar Rocha and myself, the researcher, met virtually. In this action, three categories of analysis were chosen: logistics for the production of artistic work; physical, technical and bodily preparation of the cast; recognition of the choreographer's performance. In a second moment, individual interviews were carried out with the choreographers, which resulted in an increase and qualification of the data obtained to understand the role of the choreographer in the traditionalist milieu of Rio Grande do Sul. Thus, this research took place between the months of september 2020, after PapoFolk was held, and september 2021, with the defense. This study is linked to the OMEGA Research Group – Memory, Education, Gesture and Art Observatory.

Keywords: INPUTS AND OUTPUTS CHOREOGRAPHIES. CHOREOGRAPHS. GAÚCHO TRADITIONALIST ENVIRONMENT. PROFESSIONAL PERFORMANCE.

RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es problematizar y analizar la actuación artística y profesional de un Coreógrafo de Entradas y Salidas de grupos de danza tradicional gaúcho en los últimos diez años (2011-2021). También trayendo como objetivos específicos: identificar y reflexionar sobre aspectos de logística y organización para la realización de una coreografía de Entrada y / o Salida; discutir sobre la preparación corporal y la técnica de los grupos de danza gaucha; reflexionar y debatir sobre las condiciones de actuación y reconocimiento profesional de estos coreógrafos. La hipótesis es que los coreógrafos de entidades tradicionalistas del estado de Rio Grande do Sul tienen una forma de actuar muy singular, lejos de lo trivial en otros géneros de danza. Para entrelazar y discutir los temas y enfoques de esta investigación, tengo algunos autores que hablan de la tradición, el folclore, el gaúcho y sus contradicciones, para abordar estas contradicciones les traigo a Tau Golin: "En el lugar y con elementos del verdadero gaúcho, la etapa Gaúcho, el modelo de exportación "(1987, p. 17), sobre danzas gauchas y coreografías de Input y Output, llega a esta obra de JC Paixão Côrtes: " Vale decir que el ítem Entrada y Salida tiene una acción creativa libre y de menor peso, en el contexto del baile en sí, dado más a la "mis-en-scène" del espectáculo ". (1991, p. 16), entre otros como: Luiz Carlos Barbosa Lessa y Eric Hobsbawn. Este estudio se caracteriza por ser una investigación autoetnográfica cualitativa. La primera recogida de datos se realizó a partir de una actividad denominada PapoFolk, con realización del Núcleo de Folklore de la UFPel, donde los sujetos de investigación, Rodrigo Guterres, Gilmar Rocha y yo, el investigador, nos conocimos de forma virtual. En esta acción se eligieron tres categorías de análisis: logística para la producción de obra artística; preparación física, técnica y corporal del yeso; reconocimiento a la actuación del coreógrafo. En un segundo momento, se realizaron entrevistas individuales con los coreógrafos, lo que resultó en un aumento y calificación de los datos obtenidos para comprender el papel del coreógrafo en el medio tradicionalista de Rio Grande do Sul. Así, esta investigación se llevó a cabo entre los meses de septiembre de 2020, posterior a la realización de PapoFolk, y septiembre de 2021, con la defensa. Este estudio está vinculado al Grupo de Investigación OMEGA - Observatorio de la Memoria, la Educación, el Gesto y el Arte.

Palabras clave: COREOGRAFÍAS DE ENTRADAS Y SALIDAS. COREOGRAFÍAS. ENTORNO TRADICIONALISTA GAÚCHO. ACTUACIÓN PROFESIONAL.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-	Estréia de pilchas do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório.....	15
Figura 2-	Invernada de Novos do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório.....	17
Figura 3-	Primeiro concurso que dancei, Camaquã-RS.....	17
Figura 4-	Invernada Mirim do CCN Candeeiro Crioulo.....	18
Figura 5-	Invernada mirim do CCN Candeeiro Crioulo antes de apresentação.....	19
Figura 6-	ENSENA.....	21
Figura 7-	Apresentação solo da coreografia Sujeição.....	22
Figura 8-	Trabalho apresentado na cadeira de História da Dança.....	23
Figura 9-	Visão frontal do tablado da Força A do ENART.....	39
Figura 10-	Mesa principal de jurados.....	42
Figura 11-	Troféus do ENART antes da premiação.....	44
Figura 12-	2º lugar, Entrada, ENART 2011, CTG Os Farrapos.....	46
Figura 13-	3º lugar, Entrada, ENART 2012, CPF Piá do Sul.....	49
Figura 14-	Coreografia de Entrada do CTG Ronda Charrua, Farroupilha-RS.....	51
Figura 15-	1ºlugar, Saída, ENART 2014, DTG Clube Juventude.....	52
Figura 16-	3º lugar, Saída, ENART 2015, CTG Thomaz Luiz Osório.....	53
Figura 17-	2º lugar, Entrada, ENART 2016, CTG Campo dos Bugres.....	54
Figura 18-	2º lugar, Entrada, ENART 2017, CTG Aldeia dos Anjos.....	55
Figura 19-	3º lugar, Saída, ENART 2018, CTG Lalau Miranda.....	56
Figura 20-	2º lugar, Saída, ENART 2019, PTG Bocal de Prata.....	57
Figura 21-	Ensaio de montagem de coreografia.....	58
Figura 22-	Ensaio de montagem de coreografia.....	59
Figura 23-	Finalização de um ensaio de coreografias com crianças.....	60
Figura 24-	Evento de estreia de pilchas e coreografias, CTG Os Farrapos.....	62
Figura 25-	Gilmar Rocha.....	68
Figura 26-	Rodrigo Guterres.....	70
Figura 27-	Ederson Vergara.....	71
Figura 28-	Cartaz de divulgação do PapoFolk.....	76
Figura 29-	Captura de tela feita durante entrevista com Gilmar Rocha.....	77
Figura 30-	Captura de tela feita durante entrevista com Rodrigo Guterres.....	77
Figura 31-	Sol nascendo durante viagem de ida para um trabalho.....	85
Figura 32-	Microfone e mate prontos para começar o trabalho.....	86
Figura 33-	Esquema de formações.....	88
Figura 34-	Trânsito parado por conta de acidente na estrada.....	103
Figura 35-	ENART 2012.....	110
Figura 36-	ENART 2016.....	113
Figura 37-	Estreia de pilchas do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório.....	115

LISTA DE SIGLAS

CTG -	Centro de Tradições Gaúchas
MTG -	Movimento de Tradições Gaúchas
RT -	Região Tradicionalista
ENART -	Encontro de Artes e Tradições Gaúchas
RS -	Rio Grande do Sul
CBTG -	Confederação Brasileira de Tradição Gaúcha
IGTF -	Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore
CCN -	Centro Cultural Nativista
CPF -	Centro de Pesquisas Folclóricas
DTG -	Departamento de Tradições Gaúchas
PTG -	Piquete de Tradições Gaúchas
GN -	Grupo Nativista
PT -	Piquete
CFTG -	Centro de Folclore e Tradições Gaúchas
GAN -	Grupo de Arte Nativa
FEGAMS -	Festival Sul-Mato-Grossense de Folclore e Tradição Gaúcha
FENART -	Festival Nacional de Arte e Tradição Gaúcha
FEGAES -	Festival Gaúcho Estudantil

SUMÁRIO

1	DE MATE CEVADO: CONHECENDO O APRESENTADOR.....	15
2	PRIMEIROS ACORDES: INTRODUÇÃO.....	24
3	PRIMEIROS MOVIMENTOS: ADENTRO.....	28
4	OS CORPOS BILAM E A DANÇA ACONTECE.....	39
5	ENTRADAS E SAÍDAS: NOVOS TEMPOS, NOVOS CORPOS E A CONTEMPORANEIDADE NO DANÇAR DO GAÚCHO.....	46
6	OS PASSOS DESTA ESCRITA COREOGRAFADA.....	64
7	PERCEPÇÕES SOBRE NOSSOS BILADOS.....	75
7.1	Logística para a produção de uma coreografia no âmbito dos CTG's.....	78
7.2	Grupos de danças gaúchas e uma leitura sobre preparação corporal.....	91
7.3	Inserção, atuação e reconhecimento artístico-profissional do coreógrafo.....	99
8	É O FINAL, FEITO!.....	110
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117
	ANEXOS.....	120
	ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO PAPOFOLK 002.....	121
	ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM RODRIGO GUTERRES.....	148
	ANEXO C – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM GILMAR ROCHA.....	166
	ANEXO D – TCLE DE RODRIGO GUTERRES.....	179
	ANEXO E – TCLE DE GILMAR ROCHA.....	180
	ANEXO F – PL N°644, de 2015.....	181
	ANEXO G – MATRIZ DE ANÁLISE.....	185

1 DE MATE CEVADO: CONHECENDO O APRESENTADOR



Figura 1: Estréia de pilchas¹ do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório (2017)
Fonte: A la pucha fotografias

Lembrar, revisitar e refletir meu passado me remete ao tanto de estradas que já passei, estradas da vida, as tortas, as retas, as que machucam, as que me deixam feliz, as que não quero mais passar e as que, sempre que posso, retorno. Nesse momento da minha vida, já maduro, com um filho de 16 anos, muitas conquistas profissionais, em um relacionamento estável há mais de doze anos; por que fui me meter em um desafio tão grande, assustador e incerto como uma graduação em Dança? Essa pergunta eu fiz várias vezes a mim mesmo e tenho certeza que muitas pessoas do meu convívio se fizeram também. Já que vai fazer uma graduação, por que fazer Dança? Pois bem, a resposta eu trago em toda a minha história de vida, em cada experiência que tive na minha trajetória artística, profissional e pessoal, e agora, aqui, quero repartir e tentar me fazer entender...

Minha infância foi muito humilde, vivíamos, meu pai, minha mãe, meu irmão, minha irmã e eu em um pequeno apartamento no bairro Guabiroba, Pelotas-RS, foi lá que eu nasci e de lá tenho minhas primeiras lembranças de vida. Eu era uma criança um tanto sensível, tinha alguns problemas de saúde, e aos quatro anos de idade o meu pediatra orientou meus pais a trocarem de apartamento para casa, isso porque

¹ Pilcha é o nome dado ao traje típico do gaúcho, independente de versões, estilo, época ou se é masculino ou feminino.

eu deveria ter contato com a terra e o mundo fora das paredes que nos enclausuravam no último andar daquele bloco de apartamentos, assim foi feito. Nos mudamos para uma casa muito simples, em uma rua muito simples e com uma vizinhança muito simples, mas muito feliz. A partir daquele momento eu fiz amizades, pois existiam outras crianças na minha rua, e era uma rua sem saída, dava até para jogar bola no meio dela que dificilmente passava carro. Nessa rua eu cresci, correndo e brincando.

No ano de 1997, por convite de um colega de escola, fui pela primeira vez em um Centro de Tradições Gaúchas, mais precisamente no CTG Coronel Thomaz Luiz Osório, em Pelotas, que ficava perto da minha casa. As únicas coisas que eu sabia do Gaúcho é que usavam bombacha², chapéu, lenço e tomavam muito mate³, tomar mate, até aquele momento, era só o que me aproximava “deles”, pois este hábito eu já tinha dentro do ambiente familiar.

Quando cheguei, fui muito bem recebido por todos e logo chegaram convites para que eu viesse a fazer parte dos grupos de dança. Porém, eu nunca tinha dançado, não sabia dançar, nunca tinha vestido uma bombacha e achava aquele mundo muito estranho e distante do meu. Eu era um menino da periferia de Pelotas que vivia entre jogar futebol e ir para escola.

Acho que foi coisa de destino. Logo me rendi ao desejo e ao encanto da dança e em menos de um mês estava eu trajado de bombacha e dançando as danças tradicionais gaúchas na invernada⁴.

Para integrantes recém-chegados ao CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, existia o Grupo de Novos, que nada mais era do que um grupo com integrantes de diversas idades aprendendo as mesmas coisas, usando os mesmos trajes e se apresentando juntos em eventos menores ou dentro do próprio CTG. Essa foi minha porta de entrada, o primeiro elenco artístico que tive o prazer de fazer parte (Fig. 2). Essas invernadas para iniciantes não eram e nem são comuns, na verdade o mais trivial é entrar em grupo que seja adequado à idade do bailarino.

² Parte do traje típico do gaúcho. Espécie de calças largas com botões nos tornozelos.

³ Mate (ou chimarrão) é uma bebida quente, típica do gaúcho e da cultura do Cone Sul, legado herdado dos povos indígenas.

⁴ Invernada é o nome que usamos para nos referir aos grupos de danças do ambiente tradicionalista gaúcho (similar a “elenco”).



Figura 2- Invernada de Novos do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório (1997)
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Os professores que ministravam as aulas naquela época eram poucos, e alguns tinham salários muito bons, percebendo que eu tinha algum talento para dançar, penso que até admirando uma nova profissão que eu nem ao menos sabia que existia até aquele momento, passei a sonhar em ser professor de Dança.



Figura 3: Primeiro concurso que dancei, Camaquã-RS (1998)
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Sorte a minha ter sido, no ano de 1998, mesmo ano que dancei meu primeiro concurso (Fig. 3) convidado para dar aulas de danças gaúchas em algumas escolas

da cidade (Fig. 4 e 5) graças a uma parceria entre as escolas de Pelotas e a 26ªRT⁵.

Fazia em torno de um ano que eu havia iniciado a dançar quando comecei a dar as minhas primeiras aulas em atividades extracurriculares de algumas escolas. Naquela época não tinha preparo algum para ocupar o lugar de professor. Eu era um jovem de apenas 14 anos, mas com muito esforço e dedicação acabou dando certo, pouco tempo depois eu estava trabalhando com vários grupos, até mesmo em entidades tradicionalistas.



Figura 4: Invernada Mirim do CCN Candeeiro Crioulo, grupo da E.E.E.B. Osmar da Rocha Grafulha (CIEP-Fragata) (1998)

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Durante muitos anos sofri com preconceitos e, mesmo assim, sempre procurei evoluir, porque era aquilo ali que eu desejava para a minha vida. Fiz cursos, conheci muitos dos “grandes” e mais renomados profissionais da área (referindo-me ao ambiente tradicionalista gaúcho), e acabei me tornando um profissional deste campo. Quando menciono tal profissionalização não me refiro, por exemplo, à condição de carteira de trabalho assinada e demais direitos trabalhistas, mas, sim, ao *status* reconhecido pelo MTG e pelos contratantes (prioritariamente entidades tradicionalistas) como instrutor de Danças Tradicionais Gaúchas.

⁵ O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) a fim de facilitar o processo de fiscalização dos CTG's e de ter um contato mais direto entre o MTG e as entidades tradicionalistas, criou as Regiões Tradicionalistas. As RT's são administradas por uma coordenação eleita. A 26ª RT é responsável pelas entidades situadas nos municípios de Pelotas e Capão do Leão.



Figura 5: Invernada mirim do CCN Candeeiro Crioulo antes de uma apresentação (1998)

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

No ano de 2004, eu descobri que seria pai; um momento muito importante da minha vida e que me trouxe muitos questionamentos pessoais, uma vez que eu já tinha 20 anos de idade. Abri mão de todos os grupos que atuava como professor, parei de dançar e passei a deixar currículos em todas as empresas possíveis na tentativa de um trabalho formal. Procurei por quase um ano, até que uma ex-coordenadora de um grupo que eu havia trabalhado me ligou oferecendo um novo grupo para voltar a dar aula; aceitei no ato, pois aquela era a única maneira de cumprir com minhas obrigações financeiras e voltar a ter felicidade plena.

No ano de 2005, portanto, voltei às atividades com dança, e em 2006, apoiado por amigos e pela minha amada mãe, voltei a dançar. Paralelamente, eu comecei a criar as Coreografias de Entrada e Saída⁶ para os meus grupos, eu já fazia isso antes, mas em 2004 o cenário profissional era outro, graças ao sucesso de tais trabalhos coreográficos. Como minhas criações coreográficas estavam sendo muito elogiadas, passei a ser convidado para compor trabalhos em grupos que não estavam sob minha responsabilidade, ou seja, aos poucos, passei a atuar como coreógrafo de CTG. Essa era uma “profissão” muito nova e, em 2007, quando ganhei meus primeiros prêmios, existia um vasto campo de atuação e poucos profissionais prestando tal serviço;

⁶ Para melhor compreensão, Entradas e Saídas são as danças responsáveis pela abertura e encerramento de uma apresentação de grupos de danças gaúchas, normalmente coreografias criativas e que tem uma carga de história e/ou folclore do RS. Entre a entrada e a saída um grupo apresenta três danças tradicionais para compor uma apresentação completa.

assim, gradativamente, fui deixando os grupos que eu trabalhava com danças tradicionais e comecei a trabalhar mais com montagens de coreografias. Efetivamente estava me tornando um coreógrafo.

Nesse mesmo ano, 2007, quando eu recebia os melhores convites para trabalhos, inclusive longe de Pelotas (algo restrito a poucos coreógrafos da região), um novo momento difícil apareceu; este, sem dúvidas, o mais difícil para mim. Minha mãe, que era a pessoa com quem eu mais contava para dar sequência à minha carreira e que sempre esteve ao meu lado, me incentivando, inclusive protagonizando debates familiares em minha defesa e do meu trabalho, foi diagnosticada com câncer, em fase muito avançada, era um tumor muito grande que não permitia a sua remoção, ou seja, era terminal, não tinha cura.

Meu mundo caiu, acabei deixando meu trabalho um tanto de lado, parei novamente de dançar por um tempo, agora a minha única prioridade era a minha mãe. Infelizmente, como já era esperado, em 2008, minha genitora, Dona Maria Helena Zaneti Vergara veio a falecer e deixou um vazio que não consigo, até hoje, mensurar. Mas eu segui, segui por mim, pelo meu filho e, principalmente, por ela; eu tinha que mostrar pro mundo que ela tinha razão e que eu seria um bom profissional, que a arte da dança seria suporte financeiro suficiente para eu me manter e dar conta das minhas obrigações.

Depois de tanta tempestade, veio a bonança, pois minha carreira decolou, minhas coreografias passaram a receber muitos prêmios pelo RS; minha área de atuação foi se ampliando e os contatos de novos trabalhos aumentando a cada semana; voltei a estudar e decidi tentar vestibular para Agronomia na UFPel e fui aprovado.

Ingressar no curso era uma forma de provar minha capacidade para todo mundo, inclusive para mim mesmo. O meu pai trabalhou toda sua vida na lavoura, queria que ele sentisse orgulho de mim. Entretanto, estar cursando uma faculdade de algo que eu não queria para a minha vida, aos poucos, foi deixando de fazer sentido, até que abandonei e segui minha trajetória com a dança.

Infelizmente, um novo episódio de dor assolou a mim e minha família. Depois de muitos anos de luta contra uma doença que, gradualmente, atrofiava a capacidade cerebral, meu pai, seu Nelson Vergara, em 2012, morreu... sem comer sozinho, sem andar e sem falar.

Pouco antes da partida de meu pai, em 2011, conquistei meu primeiro prêmio de altíssima relevância, fui vice-campeão do ENART (Encontro de Artes e Tradições Gaúchas), o maior festival de arte amadora da América Latina, segundo a UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura).

Hoje conheço a grande maioria dos coreógrafos do cenário tradicionalista, com os quais tenho um convívio muito saudável e nutrido de trocas; por eles, sou reconhecido e, com muita humildade, reconheço-me entre eles. Muito dessa boa relação se deve a um evento chamado ENSENA (Encontro e Seminário Nacional de Coreógrafos Gaúchos), realizado em Tramandaí-RS, no ano de 2017 (Fig. 6), que se configurou como um momento de muita troca e aprendizado. Este acontecimento ficou registrado na memória de todos e todas que se fizeram presentes e reverbera, desde então, como ponto alto da boa relação entre coreógrafos do meio.



Figura 6: ENSENA (2017)

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Como resultado de meu labor artístico, tenho vários trabalhos coreografados de Entradas e Saídas nos estados do Mato Grosso do Sul, Bahia, Paraná e em todas as regiões do RS. Conquistei prêmios em todos os principais festivais estaduais⁷, ou seja,

⁷ CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, Pelotas-RS, coreografia de Ederson Vergara e Priscila Freitas com o tema “Tambor de Sopapo”, ENART 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=eTKLZtN7mcg&t=78s>
PTG Bocal de Prata, Osório-RS, coreografia de Ederson Vergara com o tema “Amor de pescador”, ENART 2019: https://www.youtube.com/watch?v=bocDO2JXT_Y
CTG Carreteando a Saudade, Pato Branco-PR, coreografias de Entrada e Saída de Ederson Vergara com o tema “Roda dos expostos”, FEPART 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=nKznuJNsGF4>

os mais importantes de todos estes estados que trabalhei, e em todas as categorias (mirim, juvenil, adulta, veterana e xiru).

Estimulado por toda essa construção histórica e de atuação profissional, na intenção de conhecer mais linguagens de movimentos e gêneros de danças, de buscar uma graduação e de evoluir profissionalmente. Em 2017, vinte anos após o início de todo meu envolvimento com a dança, ingressei no Curso de Dança-Licenciatura da UFPEL, ambiente que foi e ainda é responsável por uma mudança enorme na minha vida em relação à dança e ao meu futuro ao lado dela.

Desde o início da graduação, venho aprendendo, pesquisando e desenvolvendo possibilidades e estratégias de composição coreográfica. Como trago na figura 7, em um momento de apresentação na Sala Carmem Biasoli, quando apresentei a criação coreográfica “Sujeição”, concebida dentro do componente curricular de Composição Coreográfica 1. Além disso, as cargas de vivências com colegas e professores são também estímulos para minha criatividade.



Figura 7: Apresentação solo da coreografia *Sujeição* (2018)
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Nesse novo momento da minha vida, fica claro que a faculdade atravessa diretamente meus trabalhos coreográficos e, sensivelmente, de forma muito cautelosa, desenha novas metas e sonhos para o meu futuro acadêmico e na docência.

Mas por que fui me meter em um desafio tão grande, assustador e incerto? Já que iria cursar uma nova graduação, por que fazer Dança? Por tudo isso que escrevi!

Minha vida responde o porquê de chegar até este momento. Tenho a sorte de amar o que faço e fazer o que amo.



Figura 8: Trabalho apresentado na cadeira de História da Dança, interpretação de Rudolf Laban (2018)

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Neste fluxo formativo desafiador de ter ingressado na universidade, em busca de qualificação profissional, resolvi pesquisar para o meu TCC o trabalho dos coreógrafos nos CTG's, assumindo meu desejo de trazer minha formação artística, minha escolha profissional, meu nicho de mercado, meus colegas e seus trabalhos para dentro da minha pesquisa ao final da minha formação no Curso de Dança-Licenciatura da UFPEL, a qual compartilho com vocês ao longo destas páginas.

2 PRIMEIROS ACORDES: INTRODUÇÃO

Este trabalho é carregado de mim, de minhas paixões. A universidade veio em minha vida para ser uma forma de complementação e qualificação do meu papel de prestador de serviços como coreógrafo de Entradas e Saídas e, de repente, tudo mudou; hoje eu me encontro como pesquisador do que me forma artisticamente e borra substancialmente minha formação pessoal. Portanto, esta pesquisa junta tudo o que me constitui hoje, minha dança, minha atuação profissional, meu desejo de estudar e aprender mais e o atual papel de pesquisador, sou este trabalho e este trabalho sou eu.

Assim sendo, venho de peito aberto e olhos brilhantes falar sobre o que me estimula, provoca e inquieta, e como tema trago uma investigação sobre o papel artístico e profissional do coreógrafo que monta os trabalhos de Entradas e Saídas para grupos de danças tradicionais gaúchas.

Desde que entrei para o Curso de Dança, eu soube que, ao final dele, no Trabalho de Conclusão de Curso, eu iria adentrar este cenário, pois para mim e tantos outros colegas é pão e afeto, e existe pouco material escrito, ou seja, é um tema um tanto carente de pesquisas e escritas acadêmicas, e aqui já vou me justificando do porquê desta escolha.

Além disso, mesmo entendendo a necessidade de se manter as Danças Tradicionais Gaúchas, enxergo nas coreografias de Entrada e Saída uma potência enorme de rejuvenescer o cenário, de democratizar a história e de diversificar um quase engessamento cultural nas danças e costumes de um povo.

A hipótese que trago para este trabalho é que os coreógrafos de entidades tradicionalistas gaúchas têm uma forma de atuação muito singular. Via de regra, são produções com pouco tempo de organização prévia, pouca verba, pouco tempo de trabalho e com grupos muito diversos, por vezes desconhecidos para o coreógrafo, e sem continuidade de trabalho, uma vez que a maioria das produções se dá por meio de encontros únicos.

O objetivo central deste estudo é problematizar e analisar a atuação artística e profissional de coreógrafos de Entradas e Saídas de grupos de danças tradicionais gaúchas na última década (2011-2021). Consideram-se como objetivos específicos os seguintes: identificar e refletir aspectos sobre logística e organização para a efetivação de uma coreografia de Entrada e/ou Saída; discutir sobre a preparação

corporal e técnica dos grupos de danças gaúchas; e, refletir e debater sobre condições de atuação e reconhecimento profissional destes coreógrafos.

Todas as abordagens partem da seguinte questão: considerando a última década (2011-2021), como se dá atualmente a atuação artístico-profissional do coreógrafo de Entradas e Saídas em entidades tradicionalistas? O recorte de dez anos traz o foco necessário para o trabalho, e, acredito, ser suficiente para uma leitura sobre o coreógrafo e o desenvolvimento das montagens coreográficas na atualidade, apreendendo as características do cenário contemporâneo.

Este estudo se caracteriza como uma pesquisa qualitativa de caráter auto-etnográfico. A ideia de meu Trabalho de Conclusão de Curso sempre esteve muito alinhada com meu desejo de trazer aspectos da arte, folclore e, principalmente, dança gaúcha, mais especificamente sobre as coreografias de Entrada e Saída dos grupos de dança. Este desejo se deu por conta da minha formação e bagagens artísticas, profissionais e, até mesmo, pessoais, já que a minha vida sempre esteve diretamente ligada à minha atuação na arte, como já mencionado na minha apresentação neste trabalho. Portanto, a presente pesquisa, falando sobre a atuação do coreógrafo no ambiente tradicionalista gaúcho, traz um mergulho no que me fez e me faz artista e profissional, tornando impossível separar o “eu” da presente escrita. Sobre isso, Fortin diz que:

A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. De fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência? (FORTIN, 2009, p.82)

Então, com a intenção de me colocar efetivamente participativo do processo da pesquisa e, também, por ocupar espaços que retratam o interesse do trabalho, utilizo-me da abordagem metodológica de característica auto-etnográfica.

Com o intento de discutir e aprofundar reflexões, busco alguns autores para me dar o suporte necessário. João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes e Luiz Carlos Barbosa Lessa são os responsáveis por pesquisas, publicações, composições musicais e poéticas e, sobretudo, a criação do *Manual de Danças Gaúchas*, obra que referencia as danças gaúchas em seu formato e possibilidades de montagem e todos os livros

posteriormente escritos acerca do mesmo tema. Côrtes e Lessa são, portanto, os “pais” do tradicionalismo cultuado pelo MTG.

Para contrapor o tradicionalismo de Côrtes e Lessa, trago Tau Golin e sua obra *Por baixo do poncho*, que questiona e provoca reflexões sobre a figura do gaúcho. Ainda importante para este trabalho, falando sobre *A invenção das tradições*, me apoio na obra de Eric Hobsbawn.

Além de vários outros autores indispensáveis para esta pesquisa, cito ainda Lisiane Santos, pois seu artigo *Coreografias de entrada e seus cruzamentos* foi uma potente e importante escrita encontrada para contribuir com este trabalho.

Vale explicar que no final do primeiro semestre de 2020, mês de maio, ainda no primeiro momento da pandemia⁸ e em meio às incertezas daquele período, recebi e aceitei um convite do Professor Thiago Amorim para ingressar como bolsista no Núcleo de Folclore da UFPel (NUFOLK). Pessoalmente, foi um momento de retomada aos estudos e de novas e positivas expectativas.

Nessa nova etapa, fomos tentando criar novas ações e atividades possíveis diante dos protocolos, e como uma ação específica no Núcleo de Folclore, nascia o PapoFolk. Depois de todos os processos iniciais de criação, organização, divulgação e realização da primeira edição, fui convidado e provocado a mediar a Edição 002 do PapoFolk, abordando um dos meus interesses de pesquisa e acessando minhas experiências profissionais. Por conta disso, foi escolhido como tema da segunda edição do PapoFolk “Processos criativos em danças tradicionais do RS: percepções sobre coreografias de Entrada e Saída”. Para o encontro, foram convidados os professores de Danças Tradicionais Gaúchas e coreógrafos de CTG’s Rodrigo Guterres e Gilmar Rocha. A atividade foi realizada no dia 24/08/2020.

Acredito que seja importante mencionar este histórico junto ao PapoFolk, porque foi ao final da atividade que tive certeza que aquela ação seria um dos meus objetos de pesquisa.

A partir disso, foi realizada a transcrição do encontro utilizando o vídeo que está disponível no YouTube e foram mapeadas algumas categorias possíveis para análise, sendo elas: logística e organização para uma coreografia; técnicas e preparação corporal; reconhecimento da atuação do coreógrafo.

⁸ Segundo a Organização Mundial de Saúde, uma pandemia é a disseminação mundial de uma nova doença. O termo indica que a enfermidade se espalhou por diferentes continentes com transmissão sustentada de pessoa para pessoa.

Posteriormente, marquei entrevistas individuais com os dois sujeitos, a fim de obter mais material e diversificar o formato de coleta. Para isso, um rol de questões com perguntas abertas foi criado para uma entrevista semi-estruturada. Estas entrevistas foram realizadas e gravadas nos dias 13/04/2021 e 15/04/2021, com os coreógrafos Gilmar Rocha e Rodrigo Guterres, respectivamente. Com uso das gravações foram produzidas as transcrições na intenção de qualificar a pesquisa.

Este trabalho foi pensado por mim como uma forma de bailado das letras, montagens de palavras, construção de frases, capítulos como cenas e, por fim, uma coreografia de escrita completa. Assim me coloco mais completo, confortável e feliz para matear e dançar ao longo desta pesquisa.

3 PRIMEIROS MOVIMENTOS: ADENTRO

É necessário abordar o gauchismo e a tradição gaúcha sobre aspectos e olhares diferentes, a fim de problematizar como se deu e se dá essa tradicionalidade, desde sua origem até os dias atuais. Tão importante quanto é falar sobre o folclore sul-riograndense e sua importância para cultivar a essência popular do gaúcho.

Essas duas bases, tradição e folclore, são necessárias para a discussão das coreografias de CTG's, e mais ainda por serem dois quesitos de avaliação dos trabalhos coreográficos do ENART.

Em volta de tudo isso, temos o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) como órgão normativo e organizador das tradições gaúchas; portanto, de extrema relevância abordar suas ações e refletir sobre as mesmas até chegar à arte que o gauchismo propõe.

No livro *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*, Barbosa Lessa traz algumas reflexões sobre as peculiaridades do gaúcho, o que o difere de outros povos.

Os viajantes logo se apercebiam de tais características diferenciadoras. E em 1820 o naturalista Saint-hilaire chegava a estranhar que, apesar da língua em comum e da mesma origem histórica, os continentinos se distanciavam dos paulistas – e dos mineiros e dos próprios descendentes açorianos fixados na beira-mar catarinense – mais do que a França, latina, se distanciava da Inglaterra. (LESSA, 2008, p.27).

Segundo Lessa, graças a essa dicotomia cultural, as diferenças de ideais políticos se tornaram claras e logo eclodiu a Revolução Farroupilha, em 20 de Setembro de 1835, treze anos após a proclamação da independência do Brasil.

Após o término da revolução, muitos anos se passaram e essa diferença foi se reduzindo aos poucos.

Em meados da década de 1940, os jovens Paixão Côrtes e Barbosa Lessa foram ao Uruguai, mais precisamente em Montevideu, onde tiveram contato com a arte, cultura, música e dança que lá existiam ao visitarem um festival que estava ocorrendo. O folclore local era muito vivenciado pelos uruguaios, ao contrário dos gaúchos, que naquele momento estavam passando por um momento de descoberta da cultura americana, o RS estava mais próximo dos costumes de outros estados brasileiros e fortemente influenciado pela cultura que vinha do exterior do que dos costumes que no sul do Brasil teriam existido. Lessa faz referência a uma Porto Alegre que se

iluminava com luzes de neon, escutava músicas de artistas norte-americanos e se encantava com as belezas de Hollywood, os Estados Unidos estavam exportando para o mundo todo, as suas músicas, seu jeito de vestir e forma de dançar.

Provocados pelo momento de quase esquecimento do folclore sul-rio-grandense e estimulados pela experiência vivida no Uruguai, em 1947, um grupo de estudantes fundou o Departamento de Tradições Gaúchas do Grêmio Estudantil Júlio de Castilhos, liderados pelo jovem Paixão Côrtes. Com cavalos encilhados, deram início à primeira Semana Farroupilha, com direito a ronda crioula em volta da chama crioula. Isso foi feito no intento de retomar a tradição do povo gaúcho, fazendo com que hábitos do folclore voltassem a ser cultivados.

Logo se juntaram a outro grupo de jovens, esses liderados por Hélio José Moro, e formaram um grupo de 35 membros. Esses rapazes, em Porto Alegre, no ano de 1948, foram os responsáveis pela fundação do primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o 35 CTG. Esse foi o primeiro passo dado para a criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho que, segundo alguns autores, é reflexo também do êxodo rural, ou seja, eram atividades do campo adentrando os centros urbanos através de grupos de pessoas.

Outros momentos da história do RS são lembrados como balizadores do início do MTG, entre eles o momento em que Cezimbra Jacques funda o Grêmio Gaúcho, mas isso ocorre muito antes, em 1889, e o 1º Congresso Tradicionalista Gaúcho, em 1954, porém, somente em 1966 começou a ser organizada a associação de entidades tradicionalistas já existentes. Este fato ocorreu em Tramandaí, litoral norte do RS, durante o 12º Congresso Tradicionalista Gaúcho; foi nele que foi criado o nome Movimento Tradicionalista Gaúcho, ou simplesmente MTG.

Além do MTG, outras entidades foram criadas nos anos 70 e 80, são a CBTG (Confederação Brasileira de Tradição Gaúcha) e o IGTF (Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore), que tratam dos mesmos princípios do tradicionalismo pregados pelo MTG.

Sobre essas entidades, Rodrigues explica:

Cabe registrar ainda duas instituições que se vinculam ao tradicionalismo a CBTG (Confederação Brasileira de Tradição Gaúcha) – entidade maior do Movimento Tradicionalista Gaúcho brasileiro, cujo objetivo é valorizar, defender, organizar, representar e promover as tradições e a cultura gaúchas, uma sociedade sem fins lucrativos, fundada em 1987. E, o IGTF (Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore) que está vinculado à Secretaria de Estado da Cultura (Sedac) fundado em Dezembro de 1974, que tem como finalidade: promover estudos, pesquisas e a divulgação da cultura sul-rio-grandense e os valores, especialmente folclore, tradição, arte, sociologia e história. (RODRIGUES, 2017, p. 36)

Portanto, quando falamos de tradição e folclore do Rio Grande do Sul, nomes como Paixão Côrtes e Barbosa Lessa são lembrados imediatamente. A partir de pesquisas e livros por eles escritos, o povo gaúcho teve possibilidade de sua autoidentificação, sejam essas pesquisas e livros sobre as histórias, os costumes, o linguajar, os trajes, lendas, canções, danças, entre outros itens da formação desse personagem, o gaúcho.

Os costumes, o linguajar, a maneira de encilhar um pingo 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 Antropologia não se inventa. Mas éramos tradicionalistas. Gente mantendo ativamente no presente aspectos do passado, com vistas ao futuro. Quando algum elemento faltasse para a nossa ação, nós teríamos que suprir a lacuna de um jeito ou outro. (LESSA, 2008, p. 64).

Para suprir as lacunas, algumas coisas foram claramente inventadas, Lessa cita o termo “Pilcha” como uma invenção necessária para que o traje fosse diferenciado de outras vestimentas. Além disso, muitas coletas de materiais vieram de origens não tão claras para se juntar à tradição gaúcha. O vestido da mulher gaúcha, as canções, os nomes dados para definir cargos em um CTG, a própria religião cristã recebe nomenclaturas diferentes nas missas crioulas realizadas pelos tradicionalistas, e as danças, da mesma forma, são montagens coreográficas baseadas em pesquisas sem precisão alguma sobre o seu histórico.

No livro *Por baixo do poncho*, Tau Golin (1987, p. 17) faz críticas duras à tradição que estou referindo. Ele diz que “o gaúcho” sofreu uma reciclagem moderna nos anos quarenta, sendo este um personagem criado, que não faz jus ao homem trabalhador do campo.

Ainda, completando, Golin diz:

No lugar e com elementos do gaúcho real foi criado o gaúcho de palco, o modelo exportação. Essa elaboração assume uma radicalidade tal que o próprio trabalhador do campo vive sua realidade e também “se interpreta” na encenação tradicionalista nos espaços criados para o desenvolvimento dessa cultura, e mesmo nos seus locais de lazer. O homem real assume sua farsa. (GOLIN, 1987, p. 17).

Neste momento, eu proponho uma reflexão, será que todos os povos e culturas que existiram e/ou existem no RS estão compreendidos(as) no que se chama de

tradição gaúcha? Para auxiliar em um mais profundo pensamento sobre a tradição, vamos tentar entender, antes de mais nada, sobre a identidade cultural. No artigo “Folclore de Margem: um olhar sobre as manifestações populares do Rio Grande do Sul e sua (in)visibilidade”, podemos encontrar um conceito muito claro sobre identidade cultural:

São produções sociais lentamente elaboradas e que funcionam de modo quase inconsciente. Podem ser entendidas, ainda, como valores, costumes, sistemas de crenças, conhecimentos científicos, artísticos e educacionais, situados geográfica e temporalmente, ou seja, dentro de um contexto histórico, que se articulam em um espaço de construção simbólica. (MANZKE; ROCHA; JESUS, 2018)

Assim, podemos facilmente compreender que a identidade cultural se dá de forma natural a partir de vários aspectos de um povo, em um local e em um período de tempo. Se formos analisar os aspectos da identidade cultural de uma comunidade que vive na fronteira com a Argentina, por exemplo, iremos perceber diferenças de uma comunidade do litoral norte do RS, ou da serra, ou das missões, e assim por diante. Mas e se formos propor uma análise sobre a identidade cultural do estado do Rio Grande do Sul?

Em primeiro lugar, devemos considerar, portanto, todos os povos que contribuem, mesmo que em um pequeno espaço do território gaúcho, em um determinado período e com uma pequena sociedade, com a formação da cultura sul-rio-grandense, e nos depararemos com uma identidade cultural potencialmente ampla. É preciso, também, falarmos sobre como essa cultura perpetua, passando por gerações, através dos tempos.

Sobre este debate em torno das culturas, Manzke, Rocha e Jesus (2018) contribuem trazendo que:

A cultura de uma nação é transmitida através dos anos pelas diferentes gerações que ali habitam/habitaram. São atividades e sistemas de símbolos que são passados não só de pais para filhos, mas também pela própria sociedade. Ao nascermos em determinado local, passamos a fazer parte de um sistema já existente há muitos anos; à medida que vamos nos re/trans/con/dis/in/per/formando como pessoa humana, produtor, produto e processo dentro desta sociedade, interiorizamos toda a simbologia que compõe este sistema e, assim, nos sentimos pertencentes a uma cultura e nos identificamos com/e através dela. (MANZKE; ROCHA; JESUS, 2018)

Podemos falar que a cultura de um local e da comunidade daquele local já está estabelecida quando chegamos nesse espaço, seja nascendo ou nos mudando para o local. Sendo assim, a adaptação se dá entre pessoa e cultura, simultaneamente, os conceitos sociais, a forma de viver, de conviver com outros, comportamento, a comida, a língua, dialetos ou sotaques, o vestuário, as danças, músicas, crenças, entre outros aspectos, já existem quando chega um novo ser humano, e este deve aprender ou se adaptar à cultura daquela sociedade para que venha a fazer parte dela, bem como aquilo que ele é/produz também interfere na cultura como um todo.

Através dessa pequena reflexão, podemos dizer que no RS existe uma identidade cultural que deve ser entendida como diversa, considerando os vários aspectos regionais e históricos deste estado. Neste sentido, há que se destacar que a identidade cultural do gaúcho nos dias atuais não é a mesma de 1950, por exemplo, para trazer o início das ações de culto às tradições gaúchas, isso porque a tradição deve manter sua essência para que seja reconhecida dessa forma. Eric Hobsbawn diz que: “o objetivo e a característica das ‘tradições’, inclusive das inventadas, é a invariabilidade” (2015, p. 8).

Todavia, antes de avançar nessa discussão sobre tradição, vamos falar um pouco sobre o folclore do RS.

Vejo no dia-dia de tradicionalistas, muitos se referindo ao tradicionalismo como folclore, mas tradição e folclore são a mesma coisa?

Sobre folclore, vamos começar pela própria terminologia, o termo folclore vem de *folk-lore*, no inglês *folk* significa “povo” e *lore* quer dizer “conhecimento”, então, folclore é o conhecimento do povo.

Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. Ainda, segundo a Carta: Os estudos de folclore, como integrantes das Ciências Humanas e Sociais, devem ser realizados de acordo com metodologias próprias dessas Ciências. Sendo parte integrante da cultura nacional, as manifestações do folclore são equiparadas às demais formas de expressão cultural, bem como seus estudos aos demais ramos das Humanidades. Consequentemente, deve ter o mesmo acesso, de pleno direito, aos incentivos públicos e privados concedidos à cultura em geral e às atividades científicas. (Congresso Brasileiro de Folclore, 1995, p.197).

Já para a Carta Brasileira de Folclore, de 1995, a definição de folclore é:

O conjunto das criações culturais de uma comunidade baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. (Congresso Brasileiro de Folclore, 1995, p.197).

Retorno à questão que provocou este assunto até aqui: será que todos os povos e culturas que existiram e/ou existem no RS estão compreendidos(as) no que se chama de tradição gaúcha?

Através da atividade recreativa ou esportiva que o caracteriza - sempre realçando os motivos tradicionais do Rio Grande do Sul - o Tradicionalismo procura, mais que tudo, reforçar o núcleo da cultura rio-grandense, tendo em vista o indivíduo que tateia sem rumo e sem apoio dentro do caos de nossa época. E, através dos Centros de Tradições Gaúchas, o Tradicionalismo procura entregar ao indivíduo uma agremiação com as mesmas características do 'grupo local' que ele perdeu ou teme perder: o 'pago'. Mais que o seu pago, o pago também das gerações que o precederam." (Barbosa Lessa, 1979, p. 8)

De forma genérica, pago é o lugar onde nasceu, o gaúcho se refere a pago quando fala da região da campanha, a fatia de terras na metade sul do RS, onde se faz fronteira principalmente com o Uruguai e Argentina.

No escrito por Barbosa Lessa "O sentido e o valor do tradicionalismo", ele traz o termo 'pago' e 'Centros de Tradições Gaúchas' para dizer que o tradicionalismo está nas entidades, CTG's, com a finalidade de não se deixar perder o tradicionalismo gaúcho característico do grupo local. Com essa reflexão, o próprio Lessa começa a nos responder se todos povos e culturas estão compreendidos pela tradição gaúcha, e a resposta é não.

Existe uma grande divergência entre o que é gaúcho, ou seja, oriundo de todo território do RS, e o que é do pago, parte da campanha do estado; assim, logo concluo que para Lessa a tradição gaúcha, criada também por ele, não contempla toda a diversidade contida em povos, regiões e culturas do RS, assumindo que o desejo das tradições gaúchas é fazer com que o povo cultue em todo o estado somente o que é e foi cultura de um núcleo, neste caso, o pago.

Vejamos o que nos diz Oliven:

O modelo que é construído quando se fala em tradições gaúchas – qualquer que seja a perspectiva de quem as cultua – está sempre calcado no campo, mais especificamente na região da Campanha (localizada no sudoeste do Rio Grande do Sul e fazendo fronteira com a Argentina e o Uruguai) 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, p.97)

Tal condição nos leva a pensar sobre uma possível contradição no âmbito de nossas tradições do RS. O gaúcho tradicional conforme as tradições gaúchas compartilhadas e vivenciadas nas entidades tradicionalistas, como os CTG's, evidencia um homem viril, campeiro, com herança das guerras, da lida, que viveu sobre o lombo do cavalo, que produzia seu próprio alimento, que tinha estâncias ou era peão (trabalhador) delas. Já a mulher era doméstica, cuidava dos filhos, da casa e do seu homem. Essas características ficam muito evidentes quando buscamos referências em livros, filmes, minisséries e novelas que retratam o gaúcho.

Uma grande referência é a trilogia 'O tempo e o vento' de Érico Veríssimo, essa é uma obra que projetou o RS nacionalmente e internacionalmente. Ela traz as músicas, as danças, os costumes, os trajes, o comportamento, a gastronomia, entre outros, engendrando o gaúcho a um modelo com todas as simbologias já descritas, e que poderiam ser identificadas no gaúcho da campanha, ou do pago, mas dificilmente no gaúcho do litoral ou dos grandes centros, por exemplo.

Rocha (2009, p. 28) diz que “quando regras são criadas para determinar se é ou não correto, o folclore perde sua concepção original de ser popular e pertencer ao povo, passando a ser regido por uma instituição que determina o certo ou errado”. A partir desta afirmação de Rocha, seria a tradição gaúcha praticada em CTG's a herança do povo gaúcho para o próprio povo gaúcho? Ou seria somente um estereótipo criado para contemplar a necessidade de ter o gaúcho tradicional como um personagem para exportação, como diz Golin (1997)?

A tradição gaúcha claramente nega a diversidade de culturas regionais do RS, engessando a história e as características dos povos sul-rio-grandenses para que regras sejam estabelecidas e o gaúcho seja um personagem distinto do resto do Brasil, se aproximando muito mais do uruguaio ou argentino, que tem sua origem na campanha, do que do gaúcho que nasceu na capital, na serra, nas missões, no litoral e até mesmo na fronteira com Santa Catarina.

Ainda sobre os aspectos culturais do gaúcho, ouvimos muito falar em nativismo. Obviamente este é importante para entender mais sobre as características regionais do RS e sua cultura. O nativismo nasce cerca de 50 anos atrás, junto à Califórnia da Canção Nativa, na cidade de Uruguaiana-RS, no ano de 1971, e segundo Marques (2012, p.26) o nativismo “é basicamente um movimento musical e que tem nos festivais nativistas seus principais eventos”.

Assim, ele contempla uma parte importante dos setores artísticos e culturais do povo gaúcho, pois não é simplesmente música, são estudos de instrumentos, são ritmos e poesias que constituem uma linguagem regional. Essa linguagem pode ser uma herança de grandes escritores, como João Simões Lopes Neto e Érico Veríssimo, por exemplo, que trazem em seus contos, lendas, histórias e romances uma linguagem muito própria, carregada de termos, sotaques e expressões regionalistas, e que reverberam em poetas na contemporaneidade, sendo estes compositores de poemas ou letras para músicas regionalistas.

O nativismo, dessa forma, é uma fatia um tanto pontual quando falamos de cultura e identidade do RS, mas pode ter importância para este trabalho que se interessa nas coreografias de entidades do ambiente tradicionalista gaúcho. Essas coreografias muitas vezes são embaladas por canções nativistas, ao contrário das danças tradicionais que já tem seu repertório musical tradicional e imutável. E por que não a dança adentrar os espaços que a música ocupa em uma parceria artística? Penso que as artes podem se complementar e convergir.

É comum ver grandes artistas nacionais terem, em seus shows, elencos de bailarinos e bailarinas. Imaginemos shows regionais de músicos do RS que também se incluam a dança como possibilidade de qualificar e expandir os espetáculos. Seria maravilhoso para dançarinos, dançarinas, coreógrafos e coreógrafas atuarem em mais espaços.

A partir de tudo que tratamos até aqui, como as danças tradicionais se colocam neste cenário? Elas são tradicionais do RS?

As danças praticadas em CTG's são pesquisas de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa oriundas do estímulo que tiveram em sua visita ao Uruguai. Eles percorreram grande parte do estado, conversaram com muitas pessoas, coletaram informações sobre passos e movimentos de algumas danças, músicas de outras, anotaram, gravaram áudios, e por fim, no 35 CTG, com um grupo de *ballet*, montaram coreografias através daqueles recortes pesquisados ou criaram movimentos

utilizando as canções ouvidas em suas pesquisas.

Todas muito simples, de fácil compreensão, de fácil escrita, pois neste momento escreveram alguns livros que descreviam essas danças para que essas pudessem ser aprendidas sem a necessidade de um professor, ou com professores que, com facilidade, repassassem para seus alunos o conteúdo escrito em forma de movimentos, pulverizando potencialmente as Danças Tradicionais Gaúchas pesquisadas e descritas por Côrtes e Lessa. O livro mais conhecido foi um de capa azul, intitulado “Manual de Danças Gaúchas”:

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 deste trabalho procuramos devolver ao Rio Grande algo que ele infelizmente deixara se perder. (CÔRTEES, LESSA 1955, p. 6)

Fica claro que as danças não compreenderam os povos de origem indígena, nativos destas terras, tampouco os povos de origem africana, que vieram escravizados para o Rio Grande do Sul, ou mesmos povos litorâneos e outros contingentes culturais. As danças, todas, tem origem de localizações na Europa, e foram construídas naquele momento, em meados do início da década de 50.

Limitâmo-nos a explicar, aqui, unicamente as danças mais características ou mais pitorescas que colhemos no ambiente gauchesco. Deixamos de fora 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 o papel de verdadeira relevância nos bailes da gente gaúcha. (CÔRTEES; LESSA 1955, p. 6-7)

Os autores são explícitos quanto às suas escolhas por determinadas danças em detrimento de outras, e mais uma vez excluem a diversidade dos povos do RS quando se referem à ‘gente gaúcha’, negando muitas manifestações étnicas em suas danças no Rio Grande do Sul.

Além disso, Côrtes e Lessa (1955, p. 7) assumem algo bastante importante: “diversas danças foram excluídas deste manual por se tratarem de danças de fundo dramático ou por serem mais precisamente ligadas aos núcleos afro-rio-grandenses ou às colônias de imigração”.

Portanto, assim como a tradição gaúcha, as danças gaúchas, pesquisadas por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa e normatizadas pelo MTG, também não contemplam as diversas manifestações culturais do RS.

O que realmente me inquieta com toda essa discussão é perceber que as Danças Tradicionais Gaúchas têm uma carga enorme vinda da Europa, mas a Europa também não nasce no RS, assim como a África, então por que negar a existência do povo negro e suas contribuições para a cultura sul-rio-grandense e evidenciar apenas a cultura do povo branco e eurocêntrico? Se fosse para manter o que existe de nativo neste chão, o RS, deveríamos trazer as manifestações dos povos indígenas que aqui estiveram para dentro deste contexto cultural, mas estes também foram negados.

Ainda assim é necessário relembrar que o intuito principal dos pesquisadores foi buscar na história, no folclore, na sociologia, algo que fosse o retrato do gaúcho, reconstruir um personagem através de suas danças, músicas, poesias, costumes e trajes, para que o povo tivesse a possibilidade de cultivar uma tradição. Construindo uma identidade com essência diferenciada e que tivesse a potência de passar de geração para geração.

Côrtes e Lessa concluem que:

Na verdade, o Folclore nunca foi para nós um FIM; foi simplesmente um MEIO para alcançarmos o fim de revigoração das tradições brasileiras, em defesa das quais vimos lutando desde a fundação do “35” – Centro das Tradições Gaúchas, de Pôrto Alegre, em 1948. (CÔRTEZ; LESSA, 1955, p.8)

Neste sentido, o sucesso parece ter sido alcançado até aqui. Também é importante falar que Côrtes e Lessa reconhecem o interesse que eles tinham ao trazerem esse gaúcho à vida, eles sabiam o que estavam fazendo e não escondem a contradição que a tradição por eles produzida impõem, pois de fato a tradição gaúcha nos remete à uma grande contradição.

Eu, como tradicionalista, aceito essa contradição, e, a partir disso, embasado pela permanente possibilidade de invenção de tradições, espero que culturas de outros povos do RS, que até aqui estiveram marginalizados, sejam reconhecidos como tradição de nosso Estado. Assim, a nossa tradição será plural, democrática e abrangente, como é e como deve ser! Reafirmo que isso pode acontecer com reconhecimento, assim, potencializando o cenário tradicionalista e não deixando de lado o que já está posto no que cultuamos.

Reconheço, também, a realidade daqueles jovens, homens e brancos, que realizaram todo esse feito entre o final dos anos 40 e início dos anos 50, portanto, uma realidade completamente diferente da atual. A respeito de tal contexto, é possível

perceber que aquele momento do país e do mundo era cercado de preconceitos, de tentativas de enfraquecimento das mulheres, dos negros e dos povos indígenas, e acredito que a tradição gaúcha que ali era “institucionalizada”, foi reflexo da realidade daqueles jovens e naquele momento. Contudo, em pleno 2021, é inaceitável continuar negando toda a pluralidade dos seres humanos desse chão, o gaúcho e as tradições do RS vão muito além do que está posto pelo MTG.

Assim, retomando o foco central dessa pesquisa, hoje percebo que, dezenas de anos após a fundação dos primeiros CTG's e do MTG, as Danças Tradicionais Gaúchas não mais atraem potencialmente novos associados e admiradores das tradições gaúchas como foi no passado. Este papel hoje é ocupado pelas coreografias de Entrada e Saída, danças criativas que são coreografadas a partir do Folclore e da Cultura Sul-Rio-Grandense, e que não eram imaginadas pelos criadores do movimento quando este foi criado. Abordaremos esse assunto mais à frente, com a devida profundidade.

4 OS CORPOS BAILAM E A DANÇA ACONTECE

Para o estudo sobre as danças do gaúcho, torna-se fundamental trazermos o evento norteador das danças gaúchas, o festival que a grande maioria dos CTG's se prepara para dançar, o ENART. Como já tratado em outro momento dessa escrita, segundo a UNESCO, o ENART é o maior festival de arte amadora da América Latina.

Para entender a magnitude do ENART seria preciso uma reflexão sobre a estrutura, a organização, os concursos e as danças até chegar nas coreografias de Entrada e Saída. Para isso, se faz necessária uma abordagem mais ampla, mas vamos manter o olhar mais focado nas danças da Força A, espécie de primeira divisão dos grupos de danças gaúchas, pois nesse concurso acontece a disputa das melhores coreografias de Entradas e Saídas. Existe também competição das danças tradicionais Força B, porém nesta não são avaliadas as coreografias de Entradas e Saídas apresentadas pelos grupos participantes.

O palco onde fica localizado o tablado⁹ é o Ginásio Poliesportivo da cidade de Santa Cruz do Sul (RS); um espaço amplo e muito bem organizado, conforme podemos ver na figura 9:

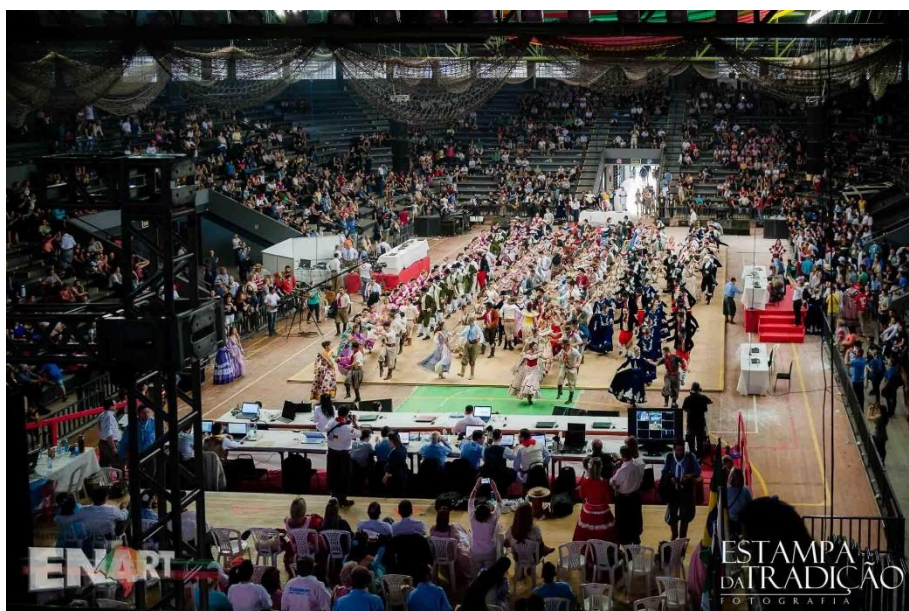


Figura 9: Visão frontal do tablado da Força do ENART

Fonte: Estampa da Tradição Fotografia (Deivis Bueno)

⁹ Estrutura de madeira elevada do chão, geralmente utilizada para apresentações artísticas.

Paixão Côrtes e Barbosa Lessa foram, portanto, os responsáveis pelas pesquisas, montagens e descrições das danças tradicionais gaúchas, esse trabalho foi feito na sua maior parte entre os anos de 1950 e 1952.

O livro *Danças Tradicionais Gaúchas* traz algumas reflexões.

Em 2003, o movimento tradicionalista gaúcho publicou uma obra, chamada danças tradicionais gaúchas. Esta obra visava facilitar a compreensão dos temas coreográficos, unindo em uma única fonte de pesquisa vinte e cinco danças, suas músicas e letras, que mais tarde foram reconhecidas como integrantes do patrimônio cultural e imaterial do Estado do Rio Grande do Sul, pela Lei 12.372, de novembro de 2005. (OURIQUE, 2010, p.16).

O MTG traz para o ENART vinte e cinco danças possíveis de serem apresentadas, mas segundo Côrtes em seus livros, existe um número muito maior de danças que pertencem ao folclore e/ou tradição gaúcha.

Acontece um sorteio cerca de vinte minutos antes da apresentação, cada grupo elege um casal que vai sortear uma dança de cada bloco, ou seja, uma do bloco das de formação dispersa, uma do bloco das de fila e uma do bloco das danças de roda, totalizando três danças tradicionais, e essas devem ser as danças apresentadas pelo grupo.

As danças possíveis para as apresentações são divididas em três blocos: as danças de fila (Anu, Chimarrita, Chote Inglês, Chote de Quatro Passi, Maçanico, Queromana e Sarrabalho), danças de roda (Balaio, Caranguejo, Cana-verde, Meia-canha, Pau-de-fitas, Rilo e Roseira) e as danças dispersas ou com formação espalhada (Chico Sapateado, Chimarrita Balão, Chote Carreirinho, Chote de Duas Damas, Chote de Sete Voltas, Havaneira Marcada, Pezinho, Rancheira de Carreirinha, Tatu com Volta no Meio, Tatu de Castanholas, Tirana do Lenço).

Cada uma das danças tem critérios técnicos de avaliação, e a avaliação se divide em interpretação, harmonia e correção coreográfica. A harmonia é analisada somente pela percepção do avaliador, ele deve observar as formações propostas pelo grupo no salão, os movimentos dos bailarinos e a coletividade desses movimentos, quanto maior a sincronia, maior é a nota. A interpretação parte de quatro ciclos coreográficos: o ciclo do minueto, o ciclo das contradanças, o ciclo dos pares enlaçados e o ciclo do fandango.

Santos explica sobre tais Ciclos coreográficos:

O Ciclo Minueto tem em suas características os gestos comedidos e a cerimônia aparente no relacionamento entre homens e mulheres, originado na França. O Ciclo do Fandango é originário da Espanha, sendo herdado por árabes, conforme o livro “Danças Tradicionais Gaúchas”, de 2010. “O jeito galanteador do homem remete a influências açorianas das cantigas, é apresentado por sapateios estridentes dos vicentistas, contemplando agilidade e exibicionismo”. São danças com características de galanteio, sedução e prendas com movimentos graciosos. O Ciclo da Contradança originou-se da dança popular inglesa *Country Dance* (dança campestre), também com movimentos graciosos, sendo possível apresentar uma variedade de figuras, circulares, alternando homens e mulheres, ou em fileiras. Finalizando o Ciclo das Danças de Pares Enlaçados, podemos referir a valsa como primeira dança de pares enlaçados. Tem como suas características apresentar vivacidade, ser alegre e envolvente. (SANTOS, 2014, p.162).

Santos sintetiza os quesitos a serem observados como critério de avaliação de interpretação. Assim como a Correção Coreográfica, esses critérios são abalizados pelo livro “Danças Tradicionais Gaúchas”, distribuído pelo MTG e tido como obra norteadora para as Danças Tradicionais Gaúchas a serem apresentadas no ENART. A Correção Coreográfica, então, é a movimentação das danças respeitando os critérios impostos pela obra citada acima nas suas descrições.

Para melhor avaliação dos quesitos já destacados e possibilitando diversos ângulos e distâncias possíveis para acompanhar as apresentações, o ENART, no palco da Força A, dispõe mesas em volta do tablado, como é possível perceber na figura 9, com alguns dos jurados ocupando esses lugares. Essas mesas ficam sobre palcos móveis, que são montados apenas para esse evento, em alguns desses palcos ficam três avaliadores, um de cada quesito, e em outros apenas um avaliador (às vezes este pode ser do quesito música, ou seja, não avalia a apresentação do grupo de danças). Saliento ainda, que essas mesas móveis não ficam sempre exatamente no mesmo lugar, de edição em edição, elas mudam um pouco de posição.

Existe também uma mesa central que fica à frente do palco já existente no ginásio (Fig. 10). Nesta mesa, ficam a maior parte dos avaliadores das Danças Tradicionais, os revisores e os três avaliadores de Entradas e Saídas.



Figura 10: Mesa principal de jurados
Fonte: Estampa da Tradição Fotografia (Deivis Bueno)

Neste momento, vamos tratar sobre os Manuais de Danças Tradicionais do RS. O primeiro, conhecido no meio tradicionalista como “o livro azul”, é de autoria de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa. Nele, estão contidas muitas das Danças Tradicionais que ainda hoje estão entre as executadas pelos grupos de danças gaúchas; também existem outras que, por não estarem elencadas para os concursos de danças gaúchas, caíram em desuso, como a dança do Pericón, por exemplo, ou a Chula, que não é uma dança coletiva e de pares, por isso ela é entendida como uma outra modalidade dentro dos eventos.

Na página sete do “Manual de Danças Gaúchas”, os autores trazem um texto que no início dos anos 2000 foi muito importante e muito debatido:

Êste nosso Manual está repleto de enormidade que prejudicam o estilo e a rapidez de compreensão. Mas temos a esperança de que mais tarde – quando as danças que aqui apresentamos, por primeira vez, estiverem suficientemente divulgadas – possam outros estudiosos de nossas tradições elaborar um Manual mais simples. (CÔRTEES; LESSA, 1955, p. 7)

Assim, temos, baseando-se neste trecho e com interesse de atualizar a escrita do Manual, uma reedição com novas percepções, mas muito baseada no Manual de Côrtes e Lessa, encabeçada pelo MTG. Para esse trabalho foi reunido um grupo de professores de danças gaúchas com longo e reconhecido currículo para atuar como autores, são eles: Alexandre Sarmiento Ourique; Beloni Bastos da Silva; Francisco Jacques de Mattos; Hélio Ferreira; Jefferson Camillo; Marco Aurélio Machado Ávila;

Moacir dos Santos Gomes; Rinaldo Souto Oliveira; Toni Sidi Pereira. Assim, o MTG lançou o livro “Danças Tradicionais Gaúchas”, no ano de 2003.

O novo formato traz em seu conteúdo “A Carta de Princípios” (uma espécie de documento contendo 29 objetivos do MTG), bem como considerações sobre a história da dança, polos irradiadores das danças, os Ciclos Coreográficos que denotam as características de cada dança ou parte dela. Traz também alguns conceitos básicos dessas danças, conceitos musicais, a descrição de movimentos dos dançarinos que se repetem em algumas danças, e a descrição de cada uma das 25 danças gaúchas com riqueza de detalhes, com desenhos auto-explicativos, letras das músicas e pauta musical de cada uma das músicas para as danças.

No subtítulo “O início do estudo”, os autores dizem que devido às muitas dificuldades na pesquisa de Côrtes e Lessa, não se pode afirmar a integralidade das danças e nem tampouco que se tratam de DANÇAS TRADICIONAIS, ou seja, existe um reconhecimento quanto à incerteza da tradicionalidade dessas danças, mas Ourique completa (2010, p. 32), “o que não desabona a magnífica contribuição dos mesmos à cultura do nosso Estado”.

Depois da primeira edição, de 2003, o livro “Danças Tradicionais Gaúchas” passou por revisões ao longo dos anos que resultaram em novas edições do mesmo. Essas edições aconteceram em 2008, a segunda, em 2014, sendo essa a terceira edição, em 2016, a quarta, e mais recentemente, em 2020, a última edição.

Todas essas obras, desde o “Manual de Danças Gaúchas”, o livro azul de Côrtes e Lessa, até a 5ª edição do livro “Danças Tradicionais Gaúchas”, do MTG, foram, em seus períodos, antes da nova versão que se sucedera, indicadoras para a montagem e avaliação das danças tradicionais para concursos e festivais do ambiente tradicionalista gaúcho.

Interessante também é trazer para este trabalho que, em 2013, uma obra foi escrita pelos autores Toni Sidi Pereira e Jefferson Camillo com o interesse mais pedagógico sobre as danças tradicionais. Essa obra tem o título de “Danças Folclóricas & Tradicionais Gaúchas: uma proposta pedagógica”. Pode-se perceber que os autores desse livro são, também, autores do livro do MTG.

Camillo e Pereira trazem na primeira metade do livro um grande conteúdo sobre povos do RS, propostas facilitadoras do ensino da dança gaúcha, percepções sobre vestimentas e afins, um vasto descritivo sobre avaliação e avaliador e, por fim, a descrição das mesmas 25 Danças Tradicionais Gaúchas com muitíssima semelhança

aos outros livros do MTG. É interessante perceber o cuidado com o professor ao conceber tal obra, mas é inquietante ver o conteúdo das danças em si muito parecidos. Entretanto, este trabalho não serve como balizador das montagens e avaliações de Danças Tradicionais Gaúchas para o MTG.

Voltamos, pois, ao foco da presente pesquisa, que está nas coreografias de Entradas e Saídas. Como citado anteriormente, no ENART um grupo apresenta três danças tradicionais obrigatoriamente, e tem a opção de apresentar ou não duas coreografias, uma na entrada do grupo no palco, por isso se chama Entrada, e que serve para o grupo se despedir e se retirar do palco, denominada Saída.

Dessa forma, um grupo tem vinte minutos para apresentar uma coreografia de Entrada, três Danças Tradicionais e uma coreografia de Saída. Quando sorteadas as seguintes danças: Roseira, Pau-de-Fitas, Meia-Canha e/ou Anu, o grupo tem direito a mais cinco minutos para sua apresentação, totalizando vinte e cinco minutos.

Na imagem a seguir (fig. 11) temos os troféus que são o prêmio para todos os melhores de cada categoria no ENART. As categorias são diversas, alguns exemplos são a Chula, Gaita, Conjunto Instrumental, Declamação, Intérprete Solista Vocal, Grupo Mais Popular, Danças Tradicionais – Força B e Força A, e, claro, Coreografia de Entrada e Coreografia de Saída.

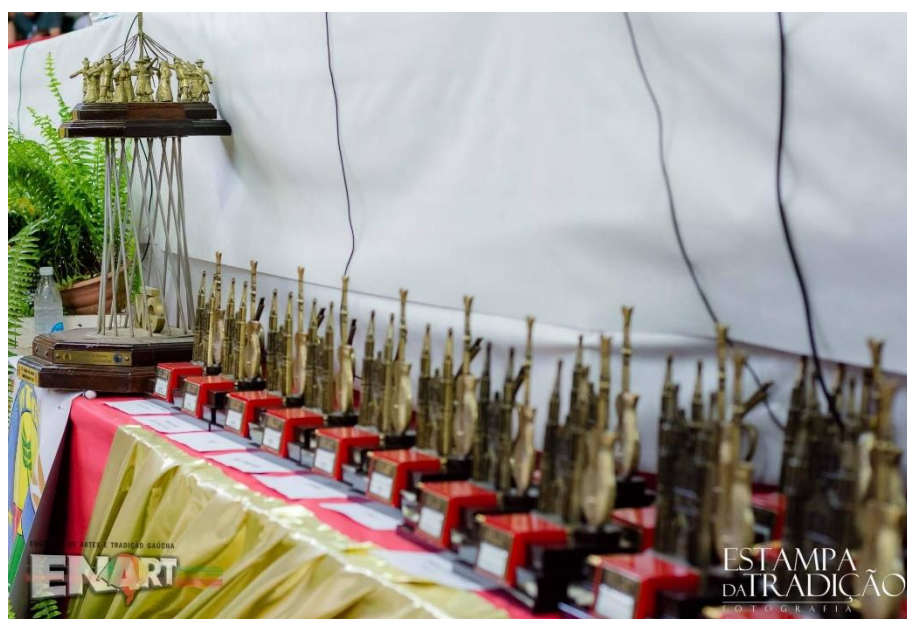


Figura 11: Troféus do ENART antes da premiação
Fonte: Estampa da Tradição Fotografia (Deivis Bueno)

A fotografia traz, mais ao fundo e à esquerda da imagem, um troféu grande, tendo em seu topo uma pequena escultura de um grupo de Danças Tradicionais Gaúchas dançando o Pau-de-fitas; este é o troféu rotativo que premia o primeiro lugar na modalidade Danças Tradicionais – Força A, sendo este o maior e mais desejado prêmio do festival.

Também é interessante salientar que o troféu rotativo permanece durante o período de um ano com o grupo vencedor, pois no próximo ENART ele deve ser devolvido para que sirva de premiação para o novo campeão. A única forma do troféu ser um prêmio definitivo e permanente é se a invernada ganhar três festivais consecutivos ou dez ENART's ao todo. A única entidade que tem um troféu deste porte em sua sede é o CTG Aldeia dos Anjos, de Gravataí, porque já venceram onze vezes o concurso de Danças Tradicionais do ENART.

5 ENTRADAS E SAÍDAS: NOVOS TEMPOS, NOVOS CORPOS E A CONTEMPORANEIDADE NO DANÇAR DO GAÚCHO

Neste capítulo, abordaremos aspectos sobre como são as coreografias de Entradas e Saídas, os coreógrafos, júri e avaliação. Ao longo desta etapa do texto, trarei imagens de coreografias que são marcantes para o ENART e para mim. São fotografias que ilustram a diversidade de trabalhos e as várias linguagens criadas pelos coreógrafos para contar cada montagem de forma única (Fig. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20).



Figura 12: 2º lugar, coreografia de Entrada, ENART 2011, CTG Os Farrapos, Pelotas-RS
Coreografia de Ederson Vergara.
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Creio ser relevante mencionar que após muitas buscas por textos e autores que pudessem conceituar uma coreografia de Entrada e/ou uma coreografia de Saída nada encontrei, portanto, de forma sucinta, tentarei explicar e separar o que cada uma significa e sua representatividade em uma apresentação de invernada.

A Entrada e a Saída são coreografias de criação livre que devem obedecer a critérios preestabelecidos pelo MTG, como, por exemplo, comprometimento com a tradição e o folclore gaúcho, e ou com suas etnias formadoras. Essas montagens são construídas a partir de músicas normalmente compostas para esta finalidade. Importante dizer que o regulamento do ENART não prevê obrigatoriedade para a apresentação das Entradas e Saídas, ou seja, a entidade apresenta se assim desejar,

e se quiser competir nas modalidades Melhor Coreografia de Entrada e Melhor Coreografia de Saída.

A Entrada é a primeira dança apresentada, ela antecede as Danças Tradicionais Gaúchas e tem a responsabilidade de evidenciar o tema que está sendo apresentado pelo grupo. Normalmente ela introduz a proposta temática e tem a incumbência de chamar atenção do público e comissões avaliadoras. Algumas pessoas tratam a Entrada como o “cartão de visitas” do grupo de danças. Normalmente a coreografia de Entrada traz para a cena acessórios menores e figurinos, por conta de buscar comodidade para o elenco. Com isso os bailarinos só precisam tirar o figurino ao final da Entrada, pois vestir demanda mais tempo e atenção, e os acessórios são mais leves e de fácil transporte e utilização.

A Saída, por sua vez, é a última dança apresentada, ela encerra o espetáculo. A coreografia de Saída sempre tem o dever de causar mais impacto no público. É nessa composição coreográfica que a entidade aposta como ápice da apresentação, por isso os acessórios são normalmente maiores e existe mais investimento de ideias. Na Saída o grupo encerra sua proposta temática. Como as Danças Tradicionais já foram avaliadas, não existe tanta preocupação em impressionar os avaliadores com a Saída.

Paixão Côrtes faz referência às danças de Entrada e Saída no seu livro *Danças Gauchescas e a Carta de Vacaria*:

Vale dizer que o item ‘Entrada e Saída’ tem uma ação criadora livre e de menos peso, no contexto da dança propriamente dita, atendendo-se mais ao „mis-en-scene” do espetáculo. Portanto, pode ser opcional. Atente-se também que as „entradas-saídas” não devem fugir ao sentido musical, coreográfico e vocal de temas inspirados em motivos típicos de nosso folclore, da nossa tradicionalidade ou de raiz do gaúcho rio-grandense. Portanto, ausente de manifestações culturais – artísticas alienígenas deste ou daquele país, mesmo sul-americano, se é que se pretenda defender o patrimônio regional da nacionalidade brasileira e não se venha cair em modismos recentes, motivados por comunicação massificada áudio-visuais e dirigidas. Recomendam-se tais peças – „entrada-saída”, quando eventualmente apresentada, andem ao redor de três minutos no seu global, distribuídos harmoniosamente. (CÔRTEZ, 1991, p. 16).

Essa é uma das poucas referências que Paixão Côrtes faz a essas danças de livre criação, as Entradas e Saídas.

Em minha opinião, as Coreografias de Entrada e Saída são os mais relevantes motivos de popularidade do festival, e faz com que milhares de pessoas viagem até Santa Cruz do Sul para acompanhar o, agora denominado, ENART. Entretanto,

voltando ao que podemos chamar de origem das Entradas e Saídas, é possível afirmar que elas são executadas desde o FEGART (Festival Gaúcho de Arte e Tradição), como antes era chamado o evento.

Em minhas buscas para a execução desse trabalho encontrei um artigo intitulado “COREOGRAFIAS DE ENTRADA E SEUS CRUZAMENTOS” de autoria de Lisiane Santos. A autora realizou entrevista com o, então, pesquisador do centro de pesquisas do IGTF, Terson da Costa Praxedes. Segundo ele, a primeira coreografia de Entrada foi por ele concebida no ano de 1986, quando o Movimento Brasileiro de Alfabetização, MOBRAL, passou a se chamar Festival Gaúcho de Arte e Tradição, FEGART. O trabalho foi feito com o grupo de danças do CTG Estância da Serra, de Osório-RS, e a coreografia era uma Rancheira de Carreirinha (Dança Tradicional Gaúcha pesquisada por Côrtes e Lessa) com uma montagem diferente da tradicional.

Com o passar dos anos, essas coreografias foram ganhando cada vez mais espaço e notoriedade nas apresentações das entidades tradicionalistas, e, por isso, acabaram tendo que ser organizados critérios de avaliação para um concurso à parte do das Danças Tradicionais. Na planilha de coreografias, existem itens como: criatividade do tema escolhido, coerência e comprometimento com a tradição e o folclore do Rio Grande do Sul, música, proposta harmônica e desenvolvimento coreográfico. Os grupos que alcançarem as notas mais altas nesses critérios são premiados no festival com troféus de 1º, 2º e 3º lugares de Melhor Entrada e 1º, 2º e 3º lugares de Melhor Saída.

No artigo citado anteriormente, Santos diz que: “hoje, partindo da pesquisa bibliográfica e, em especial, das entrevistas, é possível dizer que as coreografias de entrada passaram por um processo de mudança” (2014, p.165). Isso, segundo Praxedes, porque a utilidade das coreografias de Entrada, era única e exclusivamente um aquecimento para as posteriores Danças Tradicionais de caráter obrigatório.



Figura 13: 3º lugar, coreografia de Entrada, ENART 2012, CPF Piá do Sul, Santa Maria-RS.
Coreografia de Diego Maciel.

Fonte: Estampa da Tradição Fotografia (Deivis Bueno)

Para o ex-diretor do Departamento Artístico e do Subdepartamento de Danças Tradicionais do Movimento Tradicionalista Gaúcho, Rodrigo Righes Sartori, outro entrevistado por Santos, os grupos, inicialmente, só ganhavam destaque por suas coreografias de Entrada, e através dos tempos foram se ampliando também os empregos de técnicas corporais e de dança, para além das tradicionais, tais como ballet clássico, dança contemporânea e outras. Após o ano 2000, percebe-se a incorporação crescente de elementos como adereços, alegorias e fantasias.

A fala de Sartori me remete ao carnaval, onde alguns dos itens dos desfiles de escolas de samba são adereços, alegorias e fantasias, talvez para alguns tradicionalistas as coreografias de Entradas e Saídas ainda causem estranheza a ponto de confundir algo sobre o folclore, a cultura, a história e a diversidade do gaúcho com uma festa popular brasileira muito diferente do tradicionalismo gaúcho. Prefiro pensar em acessórios e figurinos como itens das montagens de coreografias de Entradas e Saídas. Assim, mantemos as composições dentro do “guarda-chuva” das apresentações de invernadas artísticas, tornando todas as danças, tradicionais ou “criativas”, mais próximas do gaúcho.

Outro item destacado no texto de Santos (2014) são as técnicas corporais, que passam por técnicas de dança propriamente dita ou técnicas oriundas de etnias, culturas, costumes, movimentações do personagem e/ou história abordada na temática. Cada grupo tem sua peculiaridade nas escolhas dos seus temas, sejam eles,

militares, com movimentos lineares ou mesmo africanos com movimentos de capoeira, por exemplo. De acordo com a autora:

A influência de técnicas de Dança Moderna e Contemporânea está diretamente relacionada à forma de criar misturando técnicas, não nos referenciando às colagens de movimentos ao representar as técnicas corporais das etnias, em que a dança típica de um povo tem uma parte pinçada e colada em outra coreografia, mas na fusão de técnicas corporais que se absorvem com trabalho de expressão. (SANTOS, 2014, p. 168).

Uma importante função é de agregar um aumento significativo no repertório de movimentos do dançarino gaúcho de CTG, conforme a pesquisadora traz:

Nesse sistema com abertura para criação, oportunizou-se a ligação com técnicas corporais de outros grupos sociais, trazidas por coreógrafos ou por de seus bailarinos, como forma de enriquecer seus trabalhos. Essas características e evoluções são a soma de ideias que se processam em relação à dança, a qual se concretiza pelo movimento (SANTOS, 2014, p.170).

Para a autora, fica notória a modificação dos trabalhos de coreografias ao longo dos anos, desde a criação do concurso de Entradas e Saídas até os dias de hoje. Da mesma forma, os agentes convidados por ela para suas entrevistas concordam.

Meu início no tradicionalismo foi em 1997. Naquela época, as coreografias de Entrada e Saída ainda não eram tão relevantes em uma apresentação, pelo menos para mim, que começava os primeiros passos na dança. Lembro bem que os coreógrafos, na sua ampla maioria, eram os próprios instrutores dos grupos de danças; fora esses, se ouvia falar em Lúcia Brunelli que coreografava principalmente o CTG Aldeia dos Anjos, de Gravataí, e Pedro Pedroso, que já apresentava trabalhos em vários grupo pelo estado, mas também identificado com o CTG Ronda Charrua, da cidade de Farroupilha.



Figura 14: Coreografia de Entrada do CTG Ronda Charrua, Farroupilha-RS, ENART 2013.
Coreografia de Adriano Debem.

Fonte: Estampa da Tradição Fotografia (Deivis Bueno)

As montagens coreográficas, via de regra, eram propostas a partir de vaneiras conhecidas, normalmente gravadas por grupos de músicas gaúchas populares entre os tradicionalistas, como grupos de baile ou fandango e cantores nativistas. Eram coreografias com muitos sapateios e sarandeios básicos e simples, porém muito movimentados, e sempre finalizados com um grito de “feito” pelo próprio grupo que dançava.

Brunelli e Pedroso foram os principais precursores de coreografias diferentes do que, até então, habituava-se produzir/assistir, trazendo montagens com músicas e com ritmos diferentes daqueles praticados. Brunelli, a partir de leituras coreográficas diferenciadas, apresentava coreografias que tinham influências e inspirações de outros gêneros de danças, o que fazia o seu trabalho único e diferenciado. Pedroso, por sua vez, trouxe, de modo inaugural, como ele mesmo costuma dizer, os personagens de livros para dentro do palco do ENART, o que ocorreu no ano de 2000, onde o grupo trajava pilchas primitivas e se comportava gestualmente em sintonia com o vestuário.

Acredito que esses dois tenham sido os principais responsáveis pelo crescimento das coreografias de Entrada e Saída, e mais, os motivadores de novos coreógrafos com percepções e linguagens inovadoras de dança.



Figura 15: 1º lugar, coreografia de Saída, ENART 2014, DTG Clube Juventude, Alegrete-RS.
Coreografia de Josiane Morales e Robson Cavalheiro.
Fonte: Imagem cedida pelo grupo

Voltando para minhas vivências e experiências, posso dizer que sou feliz por ter acompanhado todo esse processo e me sinto um personagem dele. Por muitos anos, de 1998 até 2006, fui instrutor de Danças Tradicionais Gaúchas e, como grande parte dos instrutores de grupos mais modestos, fui coreógrafo dos meus grupos, pois estes não tinham condições financeiras para contratar um profissional específico da área.

No ano de 2001, tive a oportunidade de fazer algumas oficinas de jazz, flamenco e danças de salão, exatamente pelo desejo de aprender mais e talvez agregar nas minhas modestas montagens coreográficas. Dessa forma, na prática, fui desenvolvendo e descobrindo estratégias e possibilidades de composição.

Não posso deixar de dizer que tive a oportunidade de ser coreografado por alguns dos maiores e mais reconhecidos profissionais durante esse período, dentre eles Pedro Pedroso, Lúcia Brunelli e Robson Cavalheiro. Destaco que carrego até hoje muito do que aprendi com essas pessoas.

Com essa bagagem, o desejo de trabalhar com coreografias e algumas premiações em concursos, no ano de 2007, passei a coreografar para grupos de outros instrutores e entidades que me convidavam. Assim, acabei aceitando esse trabalho como uma nova “profissão” para mim.



Figura 16: 3º lugar, coreografia de Saída, ENART 2015, CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, Pelotas-RS.
Coreografia de Priscila Freitas e Ederson Vergara.
Fonte: TV Tradição

As primeiras coreografias que assinei sozinho no ENART foram no ano de 2009. Este trabalho foi com o grupo de danças do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório. Nessa época já eram comuns as composições musicais inéditas, feitas especificamente para o tema que o grupo iria apresentar e encomendadas pelos grupos a profissionais especializados. No caso do meu primeiro trabalho para o festival, foi uma variação rítmica composta pelo músico Emerson de Souza que contava a história do patrono do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório.

O fato é que em pouco mais de dez anos de festival, entre meu início como dançarino e meu início como coreógrafo, as trilhas para as coreografias mudaram significativamente. São vaneiras, milongas, bugios, rancheiras, valsas, chamamés, polcas e muitos outros ritmos que embalam as composições. Isso sem contar os ritmos que poderão ser usados caso pertençam à alguma etnia que o grupo pesquise e comprove sua existência dentro do folclore do RS, para que assim possa ser executado. O ENART permite outros instrumentos e trajes também, além dos mais comumente utilizados, diferentes dos ditos como tradicionais dos gaúchos, caso seja apresentada uma pesquisa bem embasada que comprove sua existência na história do estado.



Figura 17: 2º lugar, coreografia de Entrada, ENART 2016, CTG Campo dos Bugres, Caxias do Sul-RS.

Coreografia de Gilmar Rocha e Gabriel Paez.

Fonte: Estampa da Tradição Fotografia (Deivis Bueno)

Outro ponto importante a ser observado são os acessórios de cena. É possível observar como gradativamente foram ganhando importância nas montagens, independente de tamanho, se vem nas mãos dos dançarinos, se são motorizados ou permanecem imóveis no palco, todos tem a finalidade de ajudar a contar parte da história abordada no tema escolhido pelo grupo, além de proporcionar um espetáculo à parte ao público. Um exemplo desse uso de acessórios é o CTG Ronda Charrua, no ano de 2013, que levantou o público com dois barcos muito grandes, ocupando quase o salão inteiro, para contar a história de dois guerreiros da Revolução Farroupilha, Anita e Giuseppe Garibaldi.

Os trabalhos por mim coreografados, por exemplo, nos primeiros anos, eram mais “convencionais”, com corporeidade um tanto simplificada. Hoje, com a bagagem acadêmica e todas as vivências e aprendizados que a faculdade me proporcionou, percebo diferenças enormes nas minhas propostas.

No ano de 2019, tive a oportunidade de coreografar o Piquete de Tradições Gaúchas Bocal de Prata, cuja coreografia de saída foi agraciada com o 2º lugar de melhor saída do ENART. Esse trabalho contou a história de um pescador que vai para o mar em busca de pescado para o sustento da sua família, enquanto sua companheira de vida fica sozinha com um bebê em seu ventre. O impacto dessa história fica por conta do pescador perder a sua vida em meio à uma tempestade e voltar em espírito ao

lado de uma santa que retrata Iemanjá ou Nossa Senhora dos Navegantes, dependendo do imaginário de quem vê.

Os acessórios da coreografia premiada são simples, tecidos que nas mãos dos bailarinos fazem movimentos que remetem às águas do mar, essa estratégia já havia sido utilizada por outros grupos que nos inspiraram; também havia em cena uma imagem da santa, uma cama simples e uma pequena plataforma. Os movimentos eram mais complexos, pois a base para essa composição se referenciava em movimentações mais associadas à dança contemporânea, onde se destacavam o uso do chão, das alavancas do corpo e forte expressividade cênica.



Imagem 18: 2º lugar, coreografia de Entrada, ENART 2017, CTG Aldeia dos Anjos, Gravataí-RS.

Coreografia de Lúcia Brunelli.

Fonte: Blog Cantinho do Gaúcho

Sobre o meu trabalho como coreógrafo, não tenho dúvidas que mudou muito com o passar dos anos. De 1999 até 2009, eu me tornei um coreógrafo capaz de fazer coreografias com muito mais refino de contextualização e esteticamente muito mais belas, o que me rendeu oportunidades de viver desses trabalhos, e de 2009 até 2019 eu me tornei capaz de produzir dança com muito mais recursos, com diferentes inspirações e com muito mais repertório de movimentos. Obviamente que ainda sou falho, preciso evoluir, até porque o aprendizado e aperfeiçoamento deve ser constante em tudo que nos propusermos a fazer, a faculdade de Dança me auxiliou muito até aqui, e pretendo buscar muito mais para o futuro.

Todo esse contexto pessoal foi abordado para evidenciar a minha transformação, que ocorreu concomitante à transformação das produções coreográficas das Entradas e Saídas do ENART. Na verdade, a minha busca por aprimoramento também se deu por conta do crescimento das coreografias de Entradas e Saídas no/do festival.



Figura 19: 3º lugar, coreografia de Saída, ENART 2018, CTG Lalau Miranda, Passo Fundo-RS. Coreografia de Thiago Damiane.
Fonte: Blog Cantinho do Gaúcho.

Outros aspectos importantes a serem abordados são a atuação e suas áreas e o reconhecimento desses profissionais deste ramo da dança.

Antes de mais nada, eu proponho uma conta simples: no RS existem mais de 1.700 CTG's, vamos imaginar que 1.000 tenham grupos de danças, esses grupos de danças podem ser nas categorias pré-mirim, mirim, juvenil, adulto, veterano e xiru; vamos supor que cada um dos 1.000 CTG's tem dois grupos de danças, assim teríamos 2.000 grupos, se cada grupo tem duas coreografias, uma entrada e uma saída, logo teremos 4.000 coreografias a serem compostas anualmente. Isso sem falar de outros estados, como o Paraná, Mato grosso do Sul, Mato Grosso, São Paulo, entre outros, que também tem vários CTG's e acabam buscando mão de obra no RS para compor suas coreografias. São números hipotéticos, mas ajudam a visualizar a amplitude desse campo de trabalho.

Alguns colegas mencionam números altíssimos de montagens que fizeram em um ano, alguns com 60, 70, 80 coreografias montadas anualmente. Mas... como viabilizar tempo para fazer tantos trabalhos? Como fica a dedicação para a montagem

de cada um? É possível manter qualidade nesta quantidade de produções coreográficas anuais?

Vou relatar um pouco do funcionamento, a partir de minhas experiências, de como se dão estes processos de montagens e deixo as respostas para estas questões em aberto, para reflexões.



Figura 20: 2º lugar, coreografia de Saída, ENART 2019, PTG Bocal de Prata, Osório-RS.
Coreografia de Ederson Vergara.
Fonte: Blog Cantinho do Gaúcho

Via de regra, as montagens são realizadas aos finais de semana, sábados e domingos, ou ainda em períodos noturnos de dias da semana, pois são os dias e momentos em que adultos e crianças tem um tempo maior para estar nas entidades, sem trabalho ou escola.

Não consigo precisar com exatidão qual o tempo de montagem de uma coreografia, pois isto pode variar de acordo com o contexto e as condições de trabalho, mas creio que com aproximadamente 9h (nove horas) de ensaio uma coreografia fique montada, mas ainda não ensaiada, limpa e harmônica. Estes trabalhos ficam para outras pessoas, às vezes o instrutor, outras vezes algum dançarino mais experiente do grupo ou a pessoa mais apta e disponível para realizar este trabalho. O trabalho do coreógrafo, portanto, é de coreografar, monta a coreografia e está pronto, dificilmente retorna para a qualificação da montagem, pois a agenda já está com datas comprometidas com outros grupos de dança.



Figura 21: Ensaio de montagem de coreografia (2017)
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Outro ponto que devo ressaltar é que muitas vezes o coreógrafo não conhece o grupo, não sabe das aptidões, gostos, repertórios e condições físicas e técnicas daquele elenco, tampouco de cada dançarino e dançarina. O trabalho se dá quase que intuitivamente, o coreógrafo propõe o movimento e vai percebendo o que os bailarinos podem fazer, assim vai diminuindo ou aumentando a dificuldade e a qualidade dos movimentos e das cenas da coreografia. Da mesma forma, o grupo, via de regra, não conhece o profissional, não sabe como vai ser a didática, não sabe quais os materiais necessários para passar aquele longo período de ensaio e montagem, e, na maioria das vezes, não tem seu corpo devidamente preparado para o excesso de horas necessárias para compor o trabalho.

Normalmente, os coreógrafos pedem que os dançarinos estejam de tênis e roupas leves, que tenham por perto muita água para hidratar, alimento necessário para o período, e muita dedicação; por outro lado, o contratante pede que o coreógrafo tenha as ferramentas com a música, pode ser um notebook, por exemplo, que organize os períodos de almoço e lanches para o grupo, que esteja na hora marcada para evitar desgastes e que faça todas as solicitações de acessórios e ideias antecipadamente para que o grupo se prepare.

Sobre reconhecimento, preciso ponderar que sempre somos tratados com muito carinho e receptividade nos ambientes em que realizamos as montagens; normalmente, as pessoas do grupo nos contratam por admirar algum trabalho do

coreógrafo ou por indicação de outros grupos. Já os valores, são muito variados, não existe um padrão, um piso ou um teto, cada profissional cobra o que acha justo e cada grupo arca com o que tem condições de bancar.

Depois do trabalho pronto, e mesmo com atravessamentos de tantas outras pessoas que fizeram os acessórios, montaram os figurinos, compuseram e gravaram as músicas, ensaiaram, limparam e harmonizaram a coreografia, quase sempre que vai ser apresentado o trabalho é falado o nome do coreógrafo como único responsável por aquele trabalho, ou seja, o reconhecimento é somente para quem pensou e montou a proposta.



Figura 22: Ensaio de montagem de coreografia (2018)
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Sobre o reconhecimento por parte do MTG, o contexto é bem diferente. Todos os tradicionalistas vinculados à alguma entidade e que participam de eventos do Movimento, devem possuir uma Carteirinha de Filiação Tradicionalista, uma espécie de identificação daquele sujeito junto ao MTG. Para dançar no ENART, por exemplo, o dançarino e a dançarina deve ter o cartão ou carteira em dia e em mãos, pois é um documento com prazo de validade, caso contrário é barrado à beira do palco e não pode se apresentar. Do mesmo modo, acontece com os músicos. Já os professores, ou instrutores (como são mais conhecidos), estes têm um outro documento, o cartão de instrutor, que é muito semelhante ao tradicionalista, porém assegura a

possibilidade de estar no brete¹⁰ com qualquer grupo que ele ou ela der aula, desde que esteja inscrito por aquela entidade. Já o coreógrafo, não tem essa possibilidade, ele não entra jamais com o grupo que vai apresentar o trabalho, a não ser que tenha a carteira tradicionalista vinculada àquele CTG.



Figura 23: Finalização de um ensaio de coreografias com crianças (2016)
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

O papel do coreógrafo não é reconhecido pelo movimento, ele é reconhecido fortemente pelas entidades, pelos bailarinos e bailarinas, por padrões pelo público que acompanha as apresentações, mas sequer tem espaço nos eventos tradicionalistas.

Quanto às premiações, normalmente são troféus, somente troféus para os mais bem colocados no evento, estes troféus são dirigidos aos grupos de danças dos CTG's, nunca ao coreógrafo ou à coreografia em si. Certamente, o coreógrafo se sente contemplado com a premiação, mas muito mais o CTG reconhece o serviço prestado do que o evento reconhece o coreógrafo.

No ano de 2015, o Senador Walter Pinheiro (Partido dos Trabalhadores/Bahia), criou o Projeto de Lei do Senado (PLS) nº644. O assunto da PLS era Social-Trabalho e emprego de natureza Norma Geral, a ementa trazia que dispunha sobre a profissão da dança, já a explicação da ementa era:

¹⁰ Espaço que antecede à entrada no palco, semelhante à coxia.

Disciplina o exercício do ofício de Profissional de Dança, vedando a exigência de inscrição em conselhos de fiscalização de outras categorias, estabelecendo cláusulas obrigatórias do contrato de trabalho, vedando a cessão de direitos autorais decorrentes da prestação de serviços, fixando jornada de 30 horas semanais e assegurando aos filhos dos profissionais cuja atividade seja itinerante a transferência da matrícula nas escolas públicas e particulares. (BRASIL, 2016)

Em 21/03/2016, a PLS é aprovada por Comissão em decisão terminativa e é destinada à Câmara dos Deputados como Projeto de Lei (PL) 4768/2016, onde continua em tramitação, aguardando Constituição de Comissão Temporária pela Mesa, até o atual momento.

Avalio como fundamental essa PL, na qual trago seu conteúdo na íntegra junto ao Anexo F deste trabalho, por tratar do profissional da dança de forma Legal, dando direitos, estipulando deveres e, sobretudo, reconhecendo o profissional em suas diversas formas de atuação, como diz o Art. 2º da PL:

Compete ao Profissional da Dança exercer as atividades de coreógrafo, auxiliar de coreógrafo, bailarino, dançarino ou intérprete-criador, diretor de dança, diretor de ensaio, diretor de movimento, dramaturgo de dança, ensaiador de dança, professor de curso livre de dança, maître de ballet ou professor de ballet, crítico de dança, curador, diretor de espetáculos de dança, bem como planejar, coordenar e supervisionar trabalhos, planos e projetos e prestar serviços de consultoria na área da dança. (BRASIL, 2016, p. 1)

Sabemos que o profissional da dança, via de regra, não tem o devido reconhecimento por suas atuações, e não é somente no meio tradicionalista gaúcho que isso ocorre. Porém, aqui, ressalto que essa lei, se aprovada, ajudaria imensamente como documento norteador e normativo para os profissionais e contratantes das danças gaúchas, pois não existe absolutamente nada de minimamente regulamentado.

Somos uma classe marginal do/no cenário tradicionalista; o Movimento não abre espaço para a profissionalização e reconhecimento da atividade de coreógrafo, e as entidades ficam receosas com contratos e formalidades para um trabalho “passageiro”. Com isso, o coreógrafo fica à deriva em caso de qualquer tipo de eventualidades antes, durante ou depois da efetivação do seu trabalho, como acidentes, doença, recebimento de benefícios, seguridade social, direitos trabalhistas, entre outros.



Figura 24: Evento de estreia de pilchas e coreografias, CTG Os Farrapos, Pelotas-RS (2019)
Fonte: Fotógrafo Eder Rodrigues

Os coreógrafos mais atentos a estas questões e preocupados acabam arcando com o pagamento de previdência ou se tornam MEI (Microempreendedor individual) junto ao SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas), e com isso passam a ter CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas), emitem nota fiscal e têm diversas facilidades bancárias, por exemplo.

Mas isso ainda é um processo bem distante da realidade profissional da grande maioria dos coreógrafos do meio tradicionalista, uma vez que são poucos os atentos a questões como essas.

Poderíamos estar vinculados ao SATED-RS (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul), mas infelizmente o Sindicato não acolhe e absorve nossa atuação dentro de seu quadro de associados.

Mais recentemente, em meio à pandemia, passamos a ouvir muitas pessoas do meio da dança falando sobre o Mapeamento da Dança no RS, inicialmente professores e colegas da UFPel, e mais tarde colegas do meio tradicionalista. O intuito da pesquisa é construir um mapa da dança no Rio Grande do Sul a partir do preenchimento de um formulário.

Essa ação causou certa comoção entre os profissionais da dança, pois ainda pertencemos a um grupo de profissionais muito pouco reconhecidos e que, via de regra, presta serviço sem maiores vínculos empregatícios. Seria, então, o Mapeamento uma forma de nos sentirmos enxergados e com potencial de melhorias na nossa atuação profissional.

Portanto, segundo o site do Mapeamento da Dança no RS:

O Mapeamento da Dança é uma pesquisa que tem a finalidade de realizar um levantamento de dados para análise da cadeia produtiva da dança no estado. Os dados servirão para traçar um perfil do setor e orientar ações e políticas públicas para esse campo no Rio Grande do Sul. Essa pesquisa é uma demanda da comunidade da dança do Estado e foi indicada como necessidade no Plano Setorial de Dança, de 2014 e no Plano Estadual de Cultura, de 2015. (MAPEAMENTO DA DANÇA NO RS, 2020)

Mesmo sendo abrangente, é de suma importância estarmos em sintonia com outros profissionais da dança para assim avançarmos nas questões profissionais que tanto nos dão insegurança no atual momento.

Somos realmente um grupo de pessoas que não tem amparo legal, uma organização ou associação de classe e um órgão que regule ou oriente nossa atuação. Além disso, é mais fácil e dinâmico um acerto verbal entre as partes, coreógrafo e entidade, para que o trabalho se efetive sem vínculos.

A esperança é que este cenário vá mudando, mesmo que aos poucos, para nos consolidarmos enquanto profissionais de dança.

6 OS PASSOS DESTA ESCRITA COREOGRAFADA

O meu projeto para o Trabalho de Conclusão de Curso sempre esteve muito alinhado com meu desejo de trazer aspectos da arte, do folclore e, principalmente, da dança gaúcha, mais especificamente sobre as coreografias de Entrada e Saída das invernadas artísticas. A partir disso, a auto-etnografia passou a ser a metodologia orientadora deste trabalho, sendo, então, um estudo qualitativo onde me encontro amplamente inserido. Sobre essa metodologia, Fortin fala:

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (...) De fato, a auto-etnografia, nós vimos, se liga bem à perspectiva pós-colonialista que rejeita as meta-narrações, os meta-temas, independentemente das condições de possibilidade de assumir a palavra. Os dados auto-etnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito. (FORTIN, 2009, p.83-84)

Mais à frente deste trabalho apresentarei outros coreógrafos e professores que se juntam a mim para debater sobre a atuação artístico-profissional dos coreógrafos, entretanto, ao olhar para eles, eu retorno a olhar para mim, e neste momento acolho impressões, opiniões e pensamentos de outros sujeitos, mas que falam de vivências e experiências impregnadas em mim. Ou seja, são sempre os meus processos que estão abarcados ao longo destas linhas.

Com isso, permito-me investigar um contexto cultural onde eu mesmo estou inserido, sem interesse de trazer apenas minha própria biografia, mas refletindo, entendendo, escrevendo e interagindo com outras pessoas que fazem parte deste universo, com a intenção de chegar neste lugar onde minha trajetória está presente.

Ao longo do processo dessa pesquisa, foi necessária a utilização da internet, de plataformas digitais e de dispositivos tecnológicos, já que o local de pesquisa e o instrumento utilizado para a coleta de dados é virtual; foi com o auxílio dessas ferramentas que conseguimos reunir os sujeitos da pesquisa e extrair todo o conteúdo exposto aqui. Isso ocorreu por conta da pandemia do COVID-19 e os protocolos de saúde que preconizam o distanciamento social. Todos os protocolos são indicados pela Organização Mundial de Saúde (OMS) e exigidos em suas atividades pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

É importante salientar que este distanciamento acontece em todos os novos formatos de encontros, diálogos e discussões acadêmicas na UFPel, e para o presente trabalho isso foi um reflexo do momento. Salas virtuais em plataformas digitais passaram a acompanhar pesquisadores e grupos de pesquisa em suas reuniões, impactando diretamente neste trabalho, que não foi diferente. Fragoso, Recuero e Amaral (2011) dizem que a internet está nos possibilitando a interação social como jamais fora imaginado, tornando possível um excesso de coisas boas. Acredito que entre as melhores coisas que esse novo mundo tecnológico pode nos proporcionar, destaca-se o fato de tornar próximo aquilo que outrora era muito distante, como: pessoas, lugares, culturas, conhecimentos e informações, pois a troca dinâmica entre pessoas em locais afastados fisicamente se torna viável e muito próxima no formato online.

Pois bem, no final do primeiro semestre de 2020, mês de maio, quando aprendíamos a lidar com os novos costumes e com muito medo do que a pandemia podia trazer, fui convidado pelo Professor Thiago Amorim para ingressar como bolsista no Núcleo de Folclore da UFPel, que é um projeto unificado com ênfase em extensão coordenado pelo próprio professor, juntamente com a Prof. Carmen Hoffmann, e está vinculado ao Curso de Dança-Licenciatura do Centro de Artes da UFPel. De pronto, aceitei com muita felicidade. Para mim era importante retomar atividades acadêmicas, aprender com essa nova oportunidade e ter atividades possíveis que me preenchessem o vazio que o ócio me causava, já que eu estava, naquele momento, sem cursar aulas, sem trabalhar, portanto, sem renda, e completamente isolado dentro da minha casa.

Nos primeiros encontros virtuais com o Prof. Thiago, fui apresentado ao projeto, assim como o projeto apresentado a mim, e fomos tentando criar novas ações e atividades possíveis diante dos protocolos. Deste modo, ainda naquele primeiro momento da pandemia, como uma ação específica no Núcleo de Folclore, nascia o PapoFolk. Em tempos de afastamento social, queríamos possibilitar a aproximação virtual como forma de aproximar as ações da universidade com a comunidade em geral, e também como forma de resistência e difusão do Folclore.

O primeiro procedimento foi pensar alguns temas possíveis e relevantes, e, em seguida, listar alguns e algumas convidados(as) que poderiam atuar como mediador(a) de cada tema. No segundo momento, foi pensado no formato e plataforma adequada, pois deveria ser online para respeitar as indicações da OMS

(Organização Mundial de Saúde) e da UFPel, e por ter um maior alcance e potência de interatividade entre convidados(as) e participantes síncronos, assim foi escolhida a plataforma TeamLink.

Em seguida, foi planejada a divulgação do PapoFolk e, para isso, criada a identidade visual da ação e compartilhada nas redes sociais do NUFOLK (Facebook, Instagram e website). Outra decisão foi sobre gravar as atividades e postar no canal do Youtube do NUFOLK, assim quem não conseguisse estar sincronamente poderia assistir posteriormente. Feito isso, partimos para o convite às pessoas que mediariam as primeiras edições e o agendamento de datas. Definimos que a atividade deveria ter um período de duração de aproximadamente entre 1h e 1h30min.

A sala do Teamlink foi criada neste momento, assim como um QR Code de acesso direto à sala, para que fossem anexadas à divulgação. No dia da ação, a sala era aberta 30 minutos antes do horário marcado para que os convidados pudessem testar microfone e câmera, e também para que todos os participantes que entrassem se certificassem da sala certa.

Antes da apresentação e da abertura, alguns recados eram dados, especificidades solicitadas pelos convidados ou lembretes como: deixar o microfone desligado e avisar que seria postado no YouTube. Portanto, quem quisesse ter sua imagem preservada deveria manter a câmera e o microfone desligados durante o encontro.

Depois de encerrada a atividade, eram produzidas algumas notícias para o site e redes sociais e era compartilhado o link do vídeo já no Youtube. Esse processo que ocorria desde o convite do(a) mediador(a), passando por criar título, convidar debatedores(as), solicitar dados, confeccionar cartaz, divulgar, e tudo mais, foi realizado em todas as edições da ação, até a postagem no YouTube e notícias finais.

Fui convidado e provocado a mediar a Edição 002 do PapoFolk, abordando um dos meus interesses de pesquisa e acessando minhas experiências profissionais. Sou professor de Danças Tradicionais Gaúchas desde 1998, no ano de 2007 me tornei coreógrafo de CTG, em 2017 ingressei no curso de Dança-licenciatura da UFPel, atualmente, considerando que a parada da pandemia inviabilizou todas as atividades presenciais de dança, reúno as três atividades como profissional e discente de Dança.

Por conta disso foi escolhido como tema da segunda edição do PapoFolk “Processos criativos em danças tradicionais do RS: Percepções sobre coreografias de Entrada e Saída”. Para o encontro, foram convidados os professores de Danças

Tradicionais Gaúchas e coreógrafos de CTG's Rodrigo Guterres e Gilmar Rocha. A atividade foi realizada no dia 24/08/2020.

Trouxemos para a apresentação um pouco das nossas vivências artísticas e a partir daí começamos a discutir sobre o que são as coreografias tradicionais no RS (Entradas e Saídas), as formas de atuação do coreógrafo, a preparação corporal do elenco de bailarinos e uma visão geral sobre mudanças estéticas e técnicas das coreografias desde o início das atuações individuais, passando pelos últimos trabalhos de 2019 e projetando também o pós-pandemia.

Acredito que seja importante trazer todo este histórico junto ao PapoFolk e a edição que mediei porque foi ao final da atividade que tive certeza que aquele seria um dos meus instrumentos de pesquisa e que os professores Rodrigo e Gilmar seriam os sujeitos, pois foi criado um material muito rico e potente naquela ação.

Conversei, então, com meu orientador sobre o desejo de trazer aquela atividade para este trabalho e em seguida, após a total aprovação à ideia, busquei uma conversa com Rodrigo Guterres e Gilmar Rocha, que de pronto demonstraram entusiasmo e alegria por estar contribuindo comigo e com a pesquisa.

Reforço que os sujeitos que se agregaram à minha pesquisa se tratam de professores e coreógrafos muito reconhecidos e admirados no meio tradicionalista, além do conhecimento amplo que trazem de outras linguagens de dança e de suas formações acadêmicas.

Portanto, o período de realização desta pesquisa se deu de setembro de 2020, ou seja, após a realização do PapoFolk e início dos estudos do componente curricular "TCC em Dança I", até setembro de 2021, com a defesa deste trabalho.

A partir de agora, apresento um pouco mais sobre Rocha e Guterres, também levanto outros pontos acerca de minha pessoa, e com isso possibilito maior conhecimento sobre os sujeitos do presente estudo.

Gilmar Caetano Rocha iniciou no tradicionalismo em 1989 no Departamento Nativista Carlos Bastos do Prado em São Luiz Gonzaga. Sua iniciação foi diretamente como componente de um grupo de danças de parafolclore. Aos 18 anos, adentrou à universidade na primeira turma de Dança da UNICRUZ, onde teve várias experiências, no entanto, naquele momento, acabou não dando continuidade à sua formação acadêmica. Ainda na universidade recebeu a proposta para trabalhar em Santiago-RS. Chegou na cidade onde reside até os dias atuais em 1998 para trabalhar com o GN Os Tropeiros.

Na sequência, foi convidado para dar aula no PT Irmãos Sagrilo com Danças Tradicionais. Neste grupo juntamente com o Gabriel Paez, parceiro de trabalho do Gilmar, fizeram suas primeiras coreografias para o ENART. Na primeira experiência conquistaram 1º lugar melhor Entrada e 2º lugar melhor Saída em 2004.

Em 2012 e 2013 fez parte do processo avaliativo do MTG se ausentando das composições. Em 2014, com o CTG Campo dos Bugres de Caxias do Sul, alcançou o 2º lugar melhor Entrada. Na sequência, em 2015, 2º lugar melhor Entrada com o CTG Coxilha de Ronda, de Santiago. Em 2016, 2º lugar melhor Entrada com o CTG Campo dos Bugres e em 2017 3º lugar melhor Entrada com a mesma entidade. Em 2019 trabalharam com alguns grupos para o ENART e juntamente com os coreógrafos e preparadores corporais Renato Cavalheiro, Douglas Paiva e Duda Freitas, conquistaram o 1º lugar melhor Saída do ENART pelo CTG Tiarayú, de Porto Alegre.



Figura 25: Gilmar Rocha

Fonte: Imagem cedida pelo sujeito da pesquisa

Rodrigo de Azambuja Guterres, ou simplesmente Bolinha Guterres, como é conhecido no meio artístico e tradicionalista, é Doutor em Química da Vida e Saúde (UFRGS). É Coordenador do Curso de Educação Física da Universidade da Região

da Campanha Campus São Gabriel e Funcionário Público Municipal de Alegrete, na condição de professor de Educação Física dos Anos Finais. Possui graduação em Educação Física (2001) e Mestrado em Educação pela PUC/RS (2011).

Atualmente, é coordenador do Programa Residência Pedagógica (CAPES). Professor de Pós-graduação desde 2008 e desenvolve Docência Universitária no Centro Universitário da Região da Campanha URCAMP desde 2003, com experiência na área de Educação Física, com ênfase em Educação, Fisiologia do Esforço, Dança e Treinamento Desportivo.

Iniciou no Tradicionalista em 1986 e atualmente é o Instrutor, coordenador e posteiro¹¹ artístico da invernada adulta do DTG Clube Juventude, entidade que é um dos fundadores e instrutor desde o início em 1998. No tradicionalismo, já foi Coordenador do Departamento Jovem da 4ª região tradicionalista, instrutor de dança e chula, avaliador de concursos de prenda e concursos artísticos e coordenador de eventos na área. Também é Capataz¹² do CTG Aconchego dos Caranchos, entidade em que seu pai foi Patrão¹³ duas vezes.

Como chuleador, venceu os principais eventos artísticos do Rio Grande do Sul e sagrou-se 2 vezes vice campeão do ENART, e 2 vezes terceiro lugar. Como dançarino e instrutor, atuou em vários estados do Brasil, como Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Distrito Federal.

Em 2008, obteve o vice-campeonato do ENART. Ainda em 2009, alcançou o 3º lugar no concurso de Danças Tradicionais, além de melhor musical e 3º coreografia de Saída. Com a consolidação do trabalho, o título maior parecia uma questão de tempo, e foi, no ano de 2010, a consagração do campeonato estadual de Danças Tradicionais.

Como coreógrafo, foi campeão do Festmirim, FEPART, FENART e FEGAMS, bem como campeão de Entrada e Saída do ENART no ano de 2014. Em 2017, sagrou-se campeão do Desafio Farroupilha, evento realizado pela RBS TV, com o CFTG Farroupilha de Alegrete.

¹¹ É o nome dado a quem coordena um grupo de pessoas ou uma área dentro do ambiente tradicionalista.

¹² Segundo cargo de maior relevância em um CTG, uma espécie de vice-presidente.

¹³ Cargo máximo dentro de uma entidade tradicionalista. Semelhante a presidente de um clube.

Atualmente integra as equipes de Avaliação de Danças da CBTG e a Equipe de Chula do MTG/2020. Idealizador da Oficina de Montagem Coreográfica e do Curso de Montagem Coreográfica, além de responsável técnico e pedagógico.



Figura 26: Rodrigo Guterres

Fonte: Imagem cedida pelo sujeito da pesquisa

Além do que já foi relatado na apresentação deste trabalho, e ao longo dele, falando sobre mim, é importante mencionar também algumas conquistas da minha carreira. No ano de 2011 conquistei junto ao CTG Os Farrapos, de Pelotas, o 2º lugar melhor Entrada no ENART. Depois de alguns anos, em 2015, com uma coreografia em parceria com a coreógrafa Priscila Freitas, obtive a premiação de 3º melhor Saída do ENART, este troféu foi para o CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, de Pelotas. E, por fim, em 2019 conquistei o 2º lugar melhor Saída do ENART ao lado do PTG Bocal de Prata, da cidade de Osório.

Também acumulo vários títulos de coreografias nos concursos: FEGAES, que é visto como um estadual de danças gaúchas à nível estudantil e abrangendo todas as categorias, pré-mirim, mirim, infanto-juvenil, juvenil e adulto, os títulos são em todas as categorias e com várias escolas do RS; Festmirim, concurso reconhecido como estadual na categoria mirim, aqui os títulos vieram com o CTG Os Farrapos, de

Pelotas-RS, CTG Gildo de Freitas, de Porto Alegre-RS, e CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, de Pelotas-RS; JuvENART, estadual da categoria juvenil, títulos com o CTG Cel. Thomaz Luiz Osório; também nos estaduais do Paraná, Mato Grosso do Sul e Bahia, em várias categorias e diversas entidades.

Também fui campeão do Desafio Farroupilha, da RBSTV, em 2019, o último presencial antes da pandemia, com a invernada mirim do CTG Rancho da Amizade, da cidade de Santo Cristo-RS.



Figura 27: Ederson Vergara, ENART 2016

Fonte: Estampa da Tradição Fotografia (Deivis Bueno)

Conhecer um pouco mais sobre os sujeitos do estudo é um modo de aprofundar-se na metodologia auto-etnográfica que, aqui, adotamos, de forma imbricar-se nos processos realizados nesse estudo.

Após a realização do PapoFolk, foi feita a transcrição do encontro utilizando o vídeo que está disponível no YouTube. Este foi um processo um pouco lento e que me gerou dificuldades até a conclusão. Em um segundo momento, tendo o vídeo e a transcrição em mãos, foram mapeadas algumas categorias possíveis para análise, entre as várias possibilidades eu selecionei: logística e organização para uma

coreografia; técnicas e preparação corporal do elenco; reconhecimento da atuação do coreógrafo.

Feito isto, chegou o momento de agendar as entrevistas individuais com os dois sujeitos com a finalidade de obter mais informações e aprofundar a etapa de coleta de dados. Para isso, um roteiro inicial foi criado para a realização de entrevista semi-estruturada com os dois sujeitos.

May (2004, p. 149) ressalta a característica central deste tipo de entrevista, que “é o seu caráter aberto”, assim, possibilitando que seja amplificada a participação de cada um dos sujeitos em suas opiniões. Gil (1999, p. 120) diz que “o entrevistador permite ao entrevistado falar livremente sobre o assunto, mas, quando este se desvia do tema original, esforça-se para a sua retomada”, mas este não foi um problema para o trabalho, pois os sujeitos tem uma profundidade muito grande para responder as abordagens e as divergências possíveis poderiam ser potentes, portanto, as intervenções inexistiram e interferências foram mínimas.

As questões formuladas para essas entrevistas foram:

1) Você poderia se apresentar falando nome, de onde fala, sua formação e área de atuação?

2) Como você percebe a logística para a produção de uma coreografia no âmbito dos CTG's, refletindo desde o primeiro contato e as primeiras decisões para este trabalho até a finalização da montagem coreográfica?

3) O que você pode falar sobre a preparação corporal, tanto física quanto técnica, dos grupos de danças gaúchas que trabalha, considerando a atualidade e a última década?

4) Como você entende o cenário de inserção e atuação profissional do coreógrafo de CTG atualmente? Você poderia comentar sobre remuneração, direitos trabalhistas, saúde, etc...?

5) Após os temas abordados e considerações realizadas, tem algum outro fator que você gostaria salientar?

Os encontros novamente foram gravados para uma melhor análise dos dados coletados, porém essas gravações não foram disponibilizadas em plataformas, já que o interesse era de pesquisa interna para o trabalho. Novas transcrições foram realizadas com a intenção de qualificar a análise. Mais um processo que demandou tempo e dedicação. Mas com isso a pesquisa de campo avançou com grande potência.

As falas desta nova etapa se caracterizaram por trazer mais foco ao que realmente me interessava para a presente pesquisa. Preocupei-me em interferir muito pouco, pois meu maior interesse estava acerca das opiniões, percepções e reflexões que Rocha e Guterres traziam.

Por fim, então, foi realizada a análise dos dados utilizando uma Matriz de Análise, que está anexada no compartimento G dos Anexos deste trabalho, e conforme o exemplo do modelo a seguir:

Questão / Sujeito	Rodrigo	Gilmar	Ederson	Destaques
Questão 2 Como você percebe a logística para a produção de uma coreografia no âmbito dos CTG's, refletindo desde o primeiro contato e as primeiras decisões para este trabalho até a finalização da montagem coreográfica?				
Questão 3 O que você pode falar sobre a preparação corporal, tanto física quanto técnica, dos grupos de danças gaúchas que trabalha, considerando a atualidade e a última década?				
Questão 4 Como você entende o cenário de inserção e atuação profissional do coreógrafo de CTG atualmente? Você poderia comentar sobre remuneração, direitos trabalhistas, saúde...				

Tabela 1: Modelo utilizado para servir de Matriz de Análise

Essa Matriz foi providencial para selecionar, separar e, assim, organizar os assuntos pautados por cada um dos sujeitos ao longo do PapoFolk e de cada entrevista. Cada fala transcrita era selecionada e anexada ao item correto de tema e atividade dentro da tabela, sendo assim separado por cores e facilitando toda a organização. Dessa forma, o processo de compreensão sobre as opiniões e de aglutinação das mesmas através de um texto, se tornou mais acessível e coerente, respeitando a postura ética de pesquisa adotada desde o início do trabalho e que é um dos elementos fundamentais da auto-etnografia.

7 PERCEPÇÕES SOBRE NOSSOS BAILADOS

Início este capítulo ressaltando minha alegria em escrevê-lo, pois aqui estão sonhos realizados, metas cumpridas, muitas alegrias e muito afeto, mas também estão frustrações, desejos não alcançados, amadurecimento um tanto doloroso e a dura realidade que somente o conhecimento, a reflexão e os questionamentos são capazes de estampar. Digo ainda que, se hoje estou escrevendo estas palavras é porque uma longa jornada foi trilhada... artística, profissional, pessoal e, agora, acadêmica.

Desta forma, se juntam a mim os coreógrafos Rodrigo Guterres e Gilmar Rocha, artistas e coreógrafos, que convergem suas jornadas com a minha, e se encontram nas próximas linhas refletindo, ao meu lado, sobre a atuação artística e profissional como coreógrafos do ambiente tradicionalista gaúcho que protagonizamos em conjunto.

Retomaremos, aqui, com a finalidade de analisarmos os dados coletados, a questão de pesquisa do presente trabalho, que é: considerando a última década (2011-2021), como se dá atualmente a atuação artístico-profissional do coreógrafo de Entradas e Saídas em entidades tradicionalistas?

É importante salientar mais uma vez, que a pesquisa ocorreu durante a pandemia do COVID-19, e, por isso, os encontros foram virtuais. Graças a estes encontros, foram possíveis os trânsitos entre a academia, o tradicionalismo e os assuntos advindos das discussões pautadas nas coreografias de CTG, as Entradas e Saídas.

Foi em um primeiro encontro, em 2020, no PapoFolk, que tivemos o contato inicial com a temática, as discussões, as inquietações, as divergências, as reflexões, as percepções, as potências, os desejos e as angústias que este trabalho poderia trazer. Lembro, logo no meu início como discente do Curso de Dança-Licenciatura, que eu pensava na possibilidade de aproximar “meus mundos”, no caso as coreografias e os estudos acadêmicos, porque eu sabia que poderia contribuir com o cenário retratado e possibilitaria pensar e discutir sobre avanços. Assim, foi neste primeiro momento, meus colegas e eu trazendo para os que estavam na ação do PapoFolk a realidade do dia-dia do coreógrafo e pensando sobre isso como artistas,

professores e acadêmicos, a fim de discutir e evoluir nas diversas questões que o tema gera.

PAPO FOLK
Edição 002

Processos criativos em Danças tradicionais do RS: Percepções sobre coreografias de Entrada e Saída

Dia: 24/08/2020 (segunda-feira)
Horário: 18h

Convidado:
DOUTORANDO DO PPG EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS: QUÍMICA DA VIDA E SAÚDE-UFRGS, COORDENADOR DO CURSO DE ED. FÍSICA-URCAMP (SÃO GABRIEL), INSTRUTOR DE DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS E COREÓGRAFO DE CTG DESDE 1999

Rodrigo Guterres (Bolinha)

Mediador:
DISCENTE DE DANÇA LICENCIATURA-UFPEL, BOLSISTA DO NUFOLK-UFPEL, INSTRUTOR DE DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS E COREÓGRAFO DE CTG DESDE 2007

Ederson Vergara

Convidado:
LICENCIADO EM ED. FÍSICA-UNIJUÍ COM ESPECIALIZAÇÃO EM DANÇA-PUCRS, INSTRUTOR DE DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS E COREÓGRAFO DE CTG DESDE 2004

Gilmar Rocha

Realização:
NUFOLK

Link e QR CODE para a sala do PAPOFOLK:
<https://m.teamlink.co/1424943936>

Figura 28: Cartaz de divulgação do PapoFolk

Fonte: NUFOLK

A seguir, compartilho e reflito sobre alguns dos principais momentos destas entrevistas. Na entrevista que realizei com Gilmar Rocha, a seguinte pauta foi levantada por ele:

Eu acho que a gente trouxe essa possibilidade das pessoas enxergarem que a dança, que o universo acadêmico pensa dança, nos enxerga, mas tem questionamentos. E que nós podemos ampliar esses questionamentos e levar essas pessoas para dentro das nossas conversas. (...) Existem outras pessoas que pensam a dança. Tá, a Lúcia tá em dois mundos, mas e quem mais? Nós temos mais mentes pensantes no Rio Grande do Sul. (Informação verbal)¹⁴

¹⁴ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

Rocha traz em sua fala a Profa. Lúcia Brunelli, que é uma das maiores referências entre os coreógrafos de entradas e saídas, multicampeã do ENART. Ela atualmente atua como docente universitária e tem uma atividade muito ampla acerca das danças gaúchas. Percebemos o quanto é importante estabelecer espaços para essas relações e pensar sobre as coreografias de Entradas e Saídas de forma mais científica, para, assim, ampliar os conhecimentos, mas sempre pautando o necessário comprometimento com a tradição e o folclore.

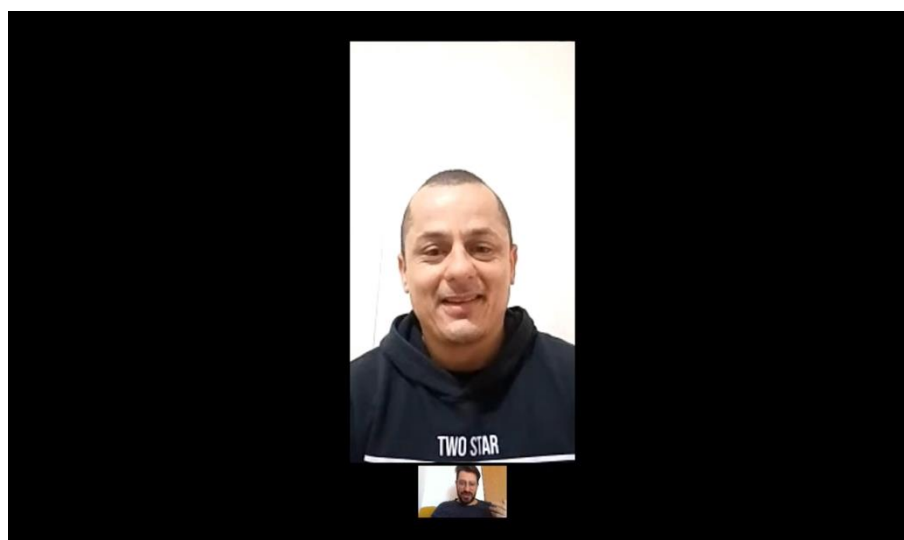


Figura 29: Captura de tela feita durante entrevista com Gilmar Rocha

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador



Figura 30: Captura de tela feita durante entrevista com Rodrigo Guterres

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

O Professor Rodrigo Guterres traz no PapoFolk a importância que essas pessoas poderiam ter ao aproximarem-se do Movimento, diz que seria um grande acréscimo ter a Professores acadêmicos como avaliadores de Entradas e Saídas.

Percebemos, assim, a importância dessa aproximação a qual, humildemente, este trabalho pretende prestar serviço.

Ressalto, aqui, que nas últimas edições do ENART tivemos na avaliação das Entradas e Saídas pessoas que transitam entre o meio acadêmico das danças e o tradicionalismo, inclusive uma egressa do Curso de Dança da UFPel, a Profa. Karen Rodrigues. Acho que se torna mais relevante essa pauta porque ficou nítido o progresso nas percepções e escritas realizadas por eles e elas nas planilhas de avaliação, e não falo somente pela linguagem acadêmica, mas principalmente pela clareza nas palavras carregadas de um conhecimento muito plural e sensível.

Trago nessas minhas opiniões o desejo de que se olhe mais para quem avalia, pois ali naqueles movimentos não tem somente corpos, mas principalmente sonhos, e que somente com conhecimento e sensibilidade no olhar de quem julga, poderemos avançar e evoluir com naturalidade e qualificando o que está posto.

Depois destas primeiras linhas introdutórias vamos expandir as falas dos colegas e abordar pontos específicos e relevantes para a produção de uma coreografia de CTG através do olhar do coreógrafo e de sua atuação.

7.1 Logística para a produção de uma coreografia no âmbito dos CTG's

Proponho, aqui, uma reflexão sobre a montagem de uma coreografia de Entrada e/ou Saída desde os primeiros contatos entre contratante e contratado, passando pelas metodologias de concepção da temática e da obra de dança em si, e chegando na finalização da montagem coreográfica.

Para dar início à composição de novas coreografias, é de suma importância ser elegido um tema antes de qualquer outro passo; eu penso que através do tema escolhido é possível acessar o profissional mais adequado para montar a coreografia e estabelecer as estratégias de composição musical ou escolha de uma música, movimentos, acessórios, figurinos e, sobretudo, sinergia entre tema, entidade, bailarinos e coreógrafo. Essa sinergia será a coesão necessária entre todos e todas as partes envolvidas para um trabalho bem sucedido.

As ideias podem vir de várias frentes, podem ser de livros, de imagens, de contos, lendas, podem ser de músicas, podem vir do cotidiano, de discussões étnicas, religiosas, políticas, enfim, as ideias para um tema podem ser concebidas das mais diversas maneiras.

Mas quem é o responsável por essa concepção? Sobre isso, Rocha nos fala um pouquinho:

Muitas vezes a ideia sai do coreógrafo, outras vezes a ideia sai do instrutor, e outras vezes essa ideia sai de alguém do grupo ou do processo de coordenação, ou ainda alguma outra pessoa que esteja ligado a isso (...) a partir daí começam as conversas, os estudos, porque tu precisa saber o que te norteia e todo o estudo que tem em volta de tudo isso. (Informação verbal)¹⁵

Eu não vejo problema algum em diversificar ou possibilitar a diversidade de pessoas que possam contribuir com a temática do trabalho, o que me deixa desconfortável é o pensamento de “modismos” das temáticas. Muitas vezes um trabalho ganha uma ampla visibilidade no ENART, já tivemos montagens sobre a Revolução Farroupilha, sobre os lanchões de Garibaldi, sobre o cavalo, sobre o indígena, sobre o negro, e muitos outros que se destacaram, todavia, no outro ano, após um trabalho bem sucedido sobre a cultura afro, por exemplo, temos alguns grupos que abordam a mesma temática, tornando o festival um tanto chato e previsível.

Isso reverbera no trabalho do coreógrafo, pois se a coreografia apresentada em um determinado ano ganhar evidência, muito provavelmente este coreógrafo será contatado para montar trabalhos da mesma linha temática no ano seguinte, ou até mesmo outros coreógrafos, que nem ao menos dominam o tema, acabam montando coreografias da “moda”.

Infelizmente essa realidade acontece e o coreógrafo aceita o trabalho porque o pão será posto à mesa da sua família com o dinheiro ganho com essas coreografias. Fica aqui, então, um olhar pessoal sobre essa questão, seria interessante para a definição do tema, uma discussão com o coreógrafo e uma percepção sobre este cenário de “modismos”, pois o trabalho deve ser coletivo desde seu princípio, e nem sempre o tema está adequado para determinado grupo e/ou para determinado coreógrafo.

¹⁵ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

Rocha fala, também, sobre os primeiros passos para a montagem de uma coreografia de Entrada e/ou Saída:

A gente começa nesse processo de estudo, as possibilidades que a gente pode usar, se vai ser usado o corpo como foco principal, ou então, além do corpo enquanto foco principal, se vão ter alguns acessórios (...) como vão ser feitos esses acessórios, se ele é possível ou não, se dá para substituir esse acessório pensado por outro, se vai ter o mesmo efeito, quais são os efeitos que vão ter nessa coreografia, quais são as intenções que vão ser levado a palco. Tudo isso é pensado antes, na maioria das vezes. (Informação verbal)¹⁶

Portanto, não existe uma regra ou um padrão estabelecido de como e de onde vem o tema, mas ele normalmente vem “vazio”, sem conteúdo, é somente o tema em si, no máximo alguma curta pesquisa teórica realizada previamente. Assim começa o trabalho do coreógrafo de CTG, com um tema e contando com a sua criatividade para dar conta da confiança depositada nele. Sobre isso, Guterres diz:

Nós qualificamos os processos de uma forma extremamente importante, nós hoje temos roteiros, nós temos organização, nós temos discussão coletiva, nós buscamos referências em vários lugares, referências musicais, referências coreográficas, referências de elementos de palco, referências de desenhos, referências de impacto visual, a questão cromática, de tu unir cores, de tu unir... nós temos muitas influências hoje, então, nosso trabalho é muito qualificado, olhando para como nós éramos. (Informação verbal)¹⁷

Mesmo com isso, pensando que realmente avançamos em relação ao nosso recente passado, não podemos afirmar, em minha opinião, sobre a segurança de que o tema será ampliado e bem sucedido, pois a demanda nem sempre é simples, ao contrário disso, na maioria das vezes existe uma exigência muito grande quanto ao nosso trabalho.

Rodrigo Guterres traz uma fala muito realista sobre este aspecto, ele diz que a “maioria vê o coreógrafo como o salvador da pátria” (Informação verbal)¹⁸, e conclui esse pensamento comum para todos nós dizendo que para o contratante o coreógrafo “vai trazer a “mirabolancia¹⁹” necessária para chamar atenção do público e do

¹⁶ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

¹⁷ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

¹⁸ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

¹⁹ Mirabolancia. Qualidade de mirabolante, do que é muito extravagante, espalhafatoso, fantasioso. Coisa extraordinária, que causa surpresa, espanto.

avaliador” (Informação verbal)²⁰, e é exatamente assim que percebo o cenário na maioria das vezes.

Talvez isso se aplique como um dos fatores para a rotatividade de coreógrafos em muitas entidades, pois se o trabalho não for premiado ou reconhecido, é possível que no próximo ano outro profissional ocupe o espaço naquela entidade. Eu acredito que o coreógrafo seja um ponto de escape para o grupo alcançar algum sucesso, porque sobre seu trabalho está creditada toda, ou quase toda, a carga criativa de um grupo, são as Entradas e Saídas, juntamente com a indumentária, que, na grande maioria das vezes, está a identidade do elenco naquele ano.

Contudo, existem exceções desse formato errôneo de trabalho, são poucos, mas existem grupos que tem uma organização otimizada onde as estratégias tendem ao sucesso do trabalho. Sobre isso, Guterres diz:

Existem entidades que se organizaram de tal forma, que o coreógrafo é sempre o mesmo e ele tem tempo (...) Mas a gente tá falando aí de uma mínima parte (...) e não é por acaso que essas entidades são sempre as entidades que estão sempre lá em cima brigando por títulos e aparecendo belíssimos trabalhos. (Informação verbal)²¹

Mas por que a maioria dos grupos não segue esses exemplos para evoluir nas construções coreográficas? Em virtude dos bons resultados dos grupos organizados, que estão sempre brigando por títulos e com lindos trabalhos, como bem disse Rodrigo, os bailarinos tendem a procurar essas entidades vencedoras para fazer parte de seus grupos, fortalecendo esses CTG's e enfraquecendo os outros. Devido a esse enfraquecimento, os grupos estão sempre se reformulando e com dificuldades de manutenção financeira, dessa forma, buscam trabalhos mais baratos, com menos exigências e que demandem pouco tempo para sua efetivação.

Então, segue essa mesma constância de grupos que vencem e grupos que sonham com a vitória através de uma permanente reformulação. Rocha traz a reflexão que “sempre que tiver um trabalho contínuo... sempre vai ter uma diferença.” (Informação verbal)²².

Na minha percepção, e considerando a explícita opinião expressa pelos sujeitos dessa pesquisa, o coreógrafo que conhece o elenco e tem possibilidade de construir

²⁰ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

²¹ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

²² Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante o PapoFolk

uma trajetória ao lado desses dançarinos tem maior possibilidade de ser bem sucedido, mas isso só ocorre partindo do contratante, no caso de as entidades entenderem essa leitura.

Considera-se também importante o fator econômico. Sobre isso o Guterres traz que “a média hoje num cálculo que eu consegui fazer, num levantamento, é em torno de R\$800,00 por coreografia” (Informação verbal)²³, podemos considerar, a partir dessa informação, que uma coreografia pode custar R\$200,00 ou R\$2.000,00.

Além do valor da composição, se agregam, a despesa de viagem, alimentação e estadia do coreógrafo, o custo de alimentação do elenco durante o período do ensaio, custos de figurino, custos de acessórios, dependendo do tamanho dos acessórios. Também há custo de transporte dos acessórios para cada apresentação, custo do espaço utilizado para o ensaio (luz, água, limpeza e, às vezes, locação) e custo de composição musical (quando a música é encomendada, e isso ocorre na maior parte dos trabalhos). Portanto, é algo muito caro, por vezes se torna inviável a busca pela melhor qualidade em todos os itens citados.

Poderia ser uma alternativa termos coreógrafos e compositores musicais caseiros, ou seja, que as entidades tivessem uma pessoa qualificada para montar as Entradas e Saídas e outra para compor as músicas dessas coreografias. Mas isso não é tão simples, exigiria uma dedicação por parte dos interessados e também do CTG, e para viabilizar tal sugestão, o MTG teria que propor cursos de formação para novos músicos e coreógrafos. No entanto, não existe nem reconhecimento da atuação de um coreógrafo, o que dirá investimento para a formação de novos. Mas isso será uma discussão que abordaremos mais à frente.

Por outro lado, os elencos e entidades teriam que confiar seus trabalhos a novos profissionais, que teriam mais dedicação e um menor custo, mas será que confiariam seus sonhos a este novo profissional? Essa é uma pergunta ainda sem resposta para mim. Ainda assim seria essa uma hipótese para baixar custos destes trabalhos.

Dando continuidade nas percepções sobre o que é importante para uma boa montagem de uma coreografia de Entrada e/ou Saída, abordemos o item música.

A música é fator preponderante e inicial para uma construção coreográfica, eu, para exemplificar, consigo criar as cenas de uma coreografia e imaginar os movimentos somente com posse da música tema do trabalho. Claro que quando

²³ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

temos acesso ou concebemos a temática, já é possível idealizar a coreografia, mas, na minha opinião e a partir das minhas vivências, tudo se torna mais concreto com o ritmo, frases, quebras melódicas, instrumentos inseridos, vozes, e tudo que a música traz em seu conteúdo, abalizando as ideias iniciais ou conduzindo novas ideias.

Rocha nos fala algo importante sobre as composições musicais:

Antes nós usávamos músicas já gravadas, músicas que nós encontrávamos, porque poucas pessoas faziam, poucos grupos faziam músicas próprias, músicas que eram músicas novas, músicas próprias para o tema (...) eu comecei a trabalhar com músicas próprias, foi a partir de 2007, 2008, eu acho (...) de 2010 pra cá as coisas mudaram bastante! As coisas mudaram bastante! (Informação verbal)²⁴

Esse fato de investimentos em músicas inéditas e próprias para o tema, ou seja, encomendadas para aquele trabalho, elevou consideravelmente a qualidade dos trabalhos temáticos e, também, coreográficos. Eu posso afirmar que a primeira coreografia que dancei com música inédita foi em 2001, mas isso não era comum, somente os grupos mais organizados e que tinham algum poder de investimento conseguiam adquirir essas composições. Como coreógrafo, a exemplo do coreógrafo Gilmar Rocha, somente por volta de 2007 que as entidades começaram a buscar compositores para essas obras, e pude ter acesso amplo a trabalhos com músicas inéditas, e somente após 2010 isso se tornou trivial.

Hoje em dia raramente somos procurados para coreografar uma música gravada por artistas e acessível a todos.

Rocha fala sobre a potência que envolve uma música própria para o tema:

Muito do nosso trabalho está relacionado à questão musical, porque tem muita coisa boa que aconteceu devido a sacada do músico, não só de quem escreve, porque nem sempre quem escreve é quem grava, (...) não só o autor da obra, enquanto quem escreve a obra, mas a pessoa que gravou tem uma sacada muito diferenciada que te possibilita outras viagens, outro olhar para a questão. (Informação verbal)²⁵

E ele segue falando que “Hoje os músicos também fazem parte da composição, isso é muito sério e muito importante, porque eles viajam junto.” (Informação verbal)²⁶, com isso, agregam-se mais fatores para a qualificação da ideia, desde a concepção

²⁴ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

²⁵ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

²⁶ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

da temática, passando pela composição musical, idealização da composição coreográfica com todas as possibilidades cênicas, e chegando na efetivação de uma montagem de Entrada e/ou Saída.

Penso ser pertinente ressaltar que este novo item, a música, possibilitou ampliar a participação e criou um novo nicho de atuação para os músicos de internada. Assim a classe artística ganhou espaço e se reforçou dentro do ambiente tradicionalista. Como sugerido anteriormente, ao mencionar a possibilidade de as entidades terem coreógrafos e músicos caseiros, caso isso ocorresse, mesmo que não totalmente, a classe artística neste ambiente teria ainda mais estofamento para o enriquecimento da arte gaúcha.

Para ir encaminhando este primeiro momento da análise dos dados, trago para o trabalho um item muito abordado pelos sujeitos durante as ações de entrevistas, e que, de fato, é muito relevante para avançarmos qualitativamente nas Entradas e Saídas em um futuro próximo, que é o tempo de trabalho, tempo utilizado para montar uma coreografia.

Já mencionei ao longo do texto, que um fator que dificulta um longo período de tempo para o trabalho é o financeiro. São muitos custos que envolvem a feitura de uma coreografia, assim, os patrões e coordenadores tendem a reduzir estes custos de todos os lados. Desde o valor da música, do coreógrafo, dos acessórios, dos figurinos, até os valores relacionados ao dia do trabalho acontecer, reduzem diárias de hospedagem, alimentação, escolhem um espaço gratuito ou mais barato possível, e isso reflete também no tempo utilizado para a montagem da coreografia. Uma composição que poderia ser feita em dois ou três dias, é feita em um.

Pensemos: se montarmos uma coreografia utilizando um dia inteiro teremos duas ou três refeições coletivas e não é necessário o gasto com hospedagem do coreógrafo, além de não ocupar um final de semana inteiro das pessoas envolvidas e possibilitar um dia para ensaio de Danças Tradicionais, caso seja o desejo do grupo. Isso torna mais atrativo o processo rápido de montagem de uma Entrada ou Saída.

E como funciona o “dia da coreografia”?

Normalmente, conforme as minhas experiências, ao chegar no lugar e hora marcados, independente da distância percorrida na viagem (Fig.31), conheço os bailarinos e as possibilidades que aquele espaço me dá para criação.

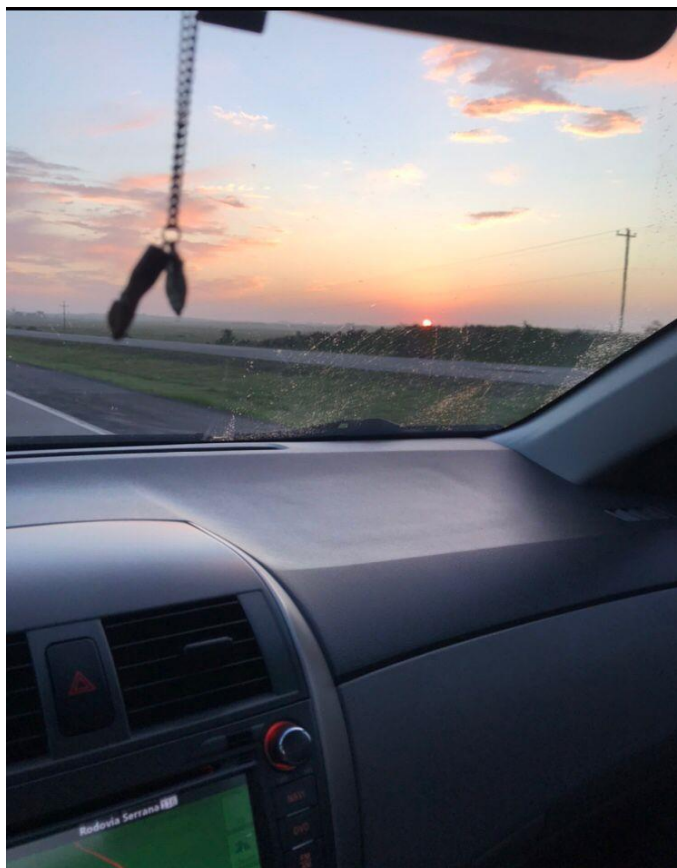


Figura 31: Sol nascendo durante viagem de ida para o trabalho (2018)
Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

O horário de chegada é sempre importante para que não haja desmobilização e desmotivação do grupo que aguarda.

Em seguida, após organizar o material de ensaio (Fig. 32), proponho um aquecimento/alongamento e já começo a inserir movimentos que podem ser utilizados ao longo da composição. Com base nessas primeiras percepções dos corpos e as possibilidades que me dão, vou para a montagem em si. Durante a montagem vou provocando os dançarinos com movimentos que vão se complexificando ao longo dos primeiros momentos da composição, assim consigo estabelecer uma análise sobre as potências e os limites do grupo para além do que já é perceptível inicialmente, como, por exemplo, idade do grupo, biotipo físico e possíveis lesões, que pergunto previamente.



Figura 32: Microfone e mate prontos para começar o trabalho, CTG Mate Amargo, Rio Grande-RS (2019)

Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Sobre esse início de trabalho, Guterres diz que:

Não tem oportunidade de conhecer o material humano (...) laboratórios rápidos para perceber o corpo, o domínio, o processo de construção (...) não tem como levar nada muito pré-estabelecido por que tu não conheces o trabalho. (Informação verbal)²⁷

Através do que Guterres nos traz, é possível perceber a preocupação com o que teremos de material para trabalharmos, sendo abordadas estratégias com um trabalho extremamente superficial para conhecermos o elenco. Rodrigo Guterres percebe que “nós somos contratados com o tema específico, na maioria das vezes, e um tempo para realização. Então, isso é o que mais impacta na limitação do produto final.” (Informação verbal)²⁸.

²⁷ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

²⁸ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

Guterres ainda critica o pouco tempo para a execução do trabalho mencionando que “tu acaba podendo determinadas construções gráficas, ou desenhos, ou movimentos em detrimento do tempo que tu tem para deixar uma estrutura pronta para o instrutor seguir o trabalho dele.” (Informação verbal)²⁹, ampliando essas críticas em outro momento das entrevistas:

O coreógrafo não tem o tempo de entender, perceber, fazer uma imersão dentro daquela temática, ter algumas validações das primeiras ideias, fazer laboratório, laboratório corporal, laboratório visual, laboratório de elementos, experimentos, chegar na validação, colocar à prova essa validação, ter um retorno, reformular se for preciso... não se tem tempo de nada disso. (Informação verbal)³⁰

Considerando essas falas, fica nítido o impacto do pouco tempo para a montagem de uma Entrada e/ou Saída, palavras as quais eu me junto para ressaltar os problemas advindos do curto período.

Existe solução para este problema? Qual seria? Como eu já trouxe, um trabalho meu fica pronto em um dia, cerca de 9h de trabalho, já para o Gilmar Rocha esse tempo é um pouco mais extenso, como ele mesmo diz:

Nós, geralmente, ocupamos três turnos a quatro turnos para fazer uma composição, já fizemos em dois turnos, um pouco mais prolongado o segundo turno, mas já fizemos em dois turnos, quando era algo muito mais simples, mas sempre quatro turnos para cada composição, ou três (...). De 15 a 20 horas de trabalho para cada composição. (Informação verbal)³¹

Certamente, cada profissional tem suas peculiaridades para construir uma obra, e nesse caso nenhuma das metodologias parece estar errada, nem a minha nem a de Rocha, pois nós dois já conseguimos montar trabalhos reconhecidos e premiados ao longo dos anos. Eu penso que meu limite para a montagem de uma coreografia seriam três turnos, cerca de 12h, mais do que isso eu começo a me desgastar e acabo produzindo pouco e com má qualidade. Para mim, a solução seria termos encontros prévios, dois ou três seriam suficientes para trabalhar os corpos dos bailarinos e já ir promovendo oficinas focadas no que pretendemos daquela temática, e mais dois ou três encontros posteriores, estes para uma qualificação da obra, troca de movimentos ou adaptação, inserção dos acessórios, limpeza da coreografia e harmonização.

²⁹ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

³⁰ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

³¹ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

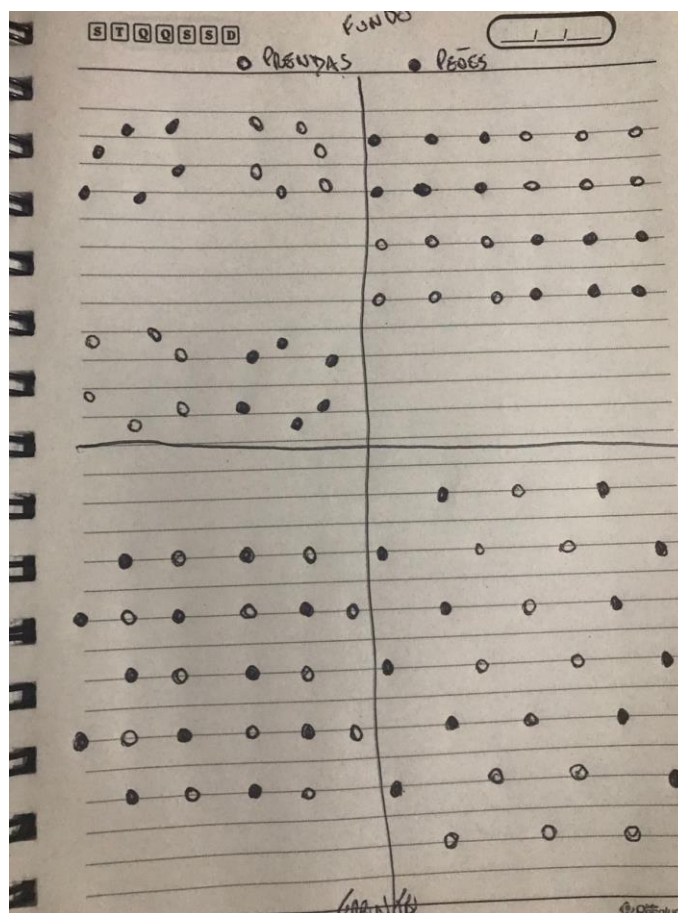


Figura 33: Esquema de formações (2019)
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Os coreógrafos entrevistados têm opiniões semelhantes às minhas, conforme percebemos em Rocha:

Eu acredito demais que todas as vezes que nós retornamos a um trabalho para dar... limpar o trabalho, dar continuidade, ver se ocorre mudança, o trabalho parece que cresce. Porque o que tu sente no momento, e quando tu sai, faz outras coisas, quando tu retorna o teu olhar parece diferente. (Informação verbal)³²

Mais adiante, durante a entrevista, Rocha aborda outro ponto importante, que são as pessoas que ficam responsáveis por ensaiar e dar continuidade à coreografia criada por nós, geralmente os professores das danças tradicionais ou pessoas capacitadas para executar o trabalho.

³² Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

Rocha diz:

Por isso que eu digo que é importantíssimo que se retorne ou que se continue trabalhando, se não, ou as pessoas que estão ali são muito capacitados e melhoram muito, ou fica algo que muitas vezes não te dá possibilidade de tu retornar e olhar com outros olhos, com outro foco. (Informação verbal)³³

Fico tranquilo em dizer que, na imensa maioria das vezes, o trabalho perde qualidade, chegando, por vezes, a ficar muito diferente do proposto por nós durante a montagem. Por muito tempo, esse fato me incomodou, mas aprendi que o que está sendo montado por mim é um produto, onde o comprador faz uso da forma que acha melhor, isso me conforta um pouco, mas não me deixa feliz, pois a cada trabalho criado fica um pouco de nós, e isso muitas vezes o que foi construído é apagado.

São técnicas, propostas visuais, desenhos de formações, ideias de cenas, movimentos criados, entre outros, que se perdem neste espaço de tempo entre a montagem e a apresentação da coreografia. Guterres diz que “a técnica às vezes fica muito comprometida em função do tempo” (Informação verbal)³⁴, e eu me atrevo a completar dizendo que a técnica fica muito comprometida em função do tempo e das pessoas que trabalham o pós-montagem sem o conhecimento ou a qualificação necessária. Isto porque estas pessoas que, diga-se de passagem, se dedicam para dar seu melhor, muitas vezes acabam tornando o movimento mais “fácil” em sua execução e para harmonização, não se preocupam com o efeito imaginado pelo coreógrafo em cada mobilidade do corpo do bailarino ou acessório em cena, e não compreendem a necessidade de detalhes que o coreógrafo empregou na montagem.

Rocha menciona uma possibilidade do coreógrafo continuar atento e contribuindo com o trabalho, ele diz que “muitas vezes a gente acaba dando o feedback via online, assim, eles vão nos mandando os vídeos e a gente diz, aqui não foi legal, aqui tem que melhorar, essa parte tem que acontecer” (informação verbal)³⁵, mas para mim são pouquíssimos os grupos que têm essa preocupação, e muitas vezes solicitamos o vídeo do ensaio e só recebemos da apresentação que antecede a competição, normalmente pouquíssimos dias antes. Desta forma, fica inviável nossa intervenção.

³³ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

³⁴ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

³⁵ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

Contudo, como diz Rocha, “a necessidade do retorno ela é essencial, a questão financeira é que é complicada” (Informação verbal)³⁶, e aí está o que julgo mais preponderante para que os mesmos problemas perdurem por algum tempo.

Conforme o que penso, o ensaio extenso demais para a montagem da coreografia não qualifica o produto final, quanto menos tempo utilizarmos para fazer uma espécie de rascunho, melhor, pois os desgastes serão menores. O que poderia ser revisto é a possibilidade de mais encontros, tanto prévios como posteriores, mas, como já mencionado, isso também encareceria o trabalho.

Retorno, então, na mesma sugestão já referida anteriormente, que é ter pessoas qualificadas para montar as coreografias em casa, ou, no mínimo e partindo do pressuposto que haverá um coreógrafo de fora, que exista esta pessoa qualificada para estar ao lado do coreógrafo do pré-produção, na produção da coreografia e no pós-produção. Entendo que assim o trabalho pode avançar e evoluir em todos os aspectos.

Um último ponto, ainda sobre o tempo, diz respeito ao coreógrafo. Para dar conta do alto número de trabalhos no qual se comprometeu de realizar, o coreógrafo, via de regra, não consegue se dedicar de maneira mais profunda a um trabalho. Claro que a alta demanda acontece por questões de aproveitar oportunidades e ter uma maior captação financeira, pois todos têm famílias e compromissos para cumprir, e a atuação como coreógrafo do ambiente tradicionalista gaúcho, para muitos, é sua única fonte de renda.

Rodrigo Guterres diz que este excesso de trabalho traz um mau resultado para o trabalho, pois ele “vai perdendo qualidade e perdendo espaço” (Informação verbal)³⁷, e completa dizendo que o coreógrafo “começa a ficar repetitivo e começa a utilizar muitas coisas em coreografias parecidas” (Informação verbal)³⁸, ou seja, este é mais um caso onde o excesso atrapalha o sucesso.

Rodrigo Guterres ainda fala sobre a ação que os coreógrafos deveriam ter para reduzir este problema, para ele nós devemos ter “postura em dizer não, em valorizar-se como coreógrafo e valorizar o produto que nós vamos entregar” (Informação verbal)³⁹, já Gilmar Rocha pensa que “o certo seria cobrar um preço um pouco maior

³⁶ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

³⁷ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

³⁸ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

³⁹ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

e disponibilizar para essa pessoa, para esse grupo, um segundo momento em que eu acredito que é o que pode ser feito” (Informação verbal)⁴⁰. Mas, como já vimos, as finanças também são problemas para as entidades contratantes, assim, me parece um círculo sem fim, onde o coreógrafo precisa da melhor condição financeira possível e o CTG precisa investir o mínimo possível, impactando na redução de tempo de trabalho.

Por certo que a solução necessária é que uma das partes ceda e se encontrem novas formas de remunerar o coreógrafo sem onerar a entidade, ou que o MTG reconheça a atividade e qualifique mão de obra para auxiliar os CTG’s e sua manutenção financeira. Rocha traz uma possibilidade muito forte para o futuro, ele pensa que “os grupos vão pedir isso, menos coreografias e mais tempo junto” (Informação verbal)⁴¹, e eu penso que essa atitude deve partir de nós, coreógrafos, também.

7.2 Grupos de danças gaúchas e uma leitura sobre preparação corporal

A partir de agora abordaremos mais um importante aspecto para uma composição coreográfica de Entrada e/ou Saída, a preparação corporal dos bailarinos.

Para o coreógrafo Rodrigo Guterres a “preparação corporal... talvez seja o maior limitador” (Informação verbal)⁴² para a montagem de uma boa coreografia, e eu concordo. Principalmente depois da minha inserção na graduação em Dança-Licenciatura, minhas coreografias passaram a contar mais com o corpo do dançarino, passei a trazer para essas composições alguns movimentos inspirados em outros gêneros de dança, isso chamou a atenção de muitos grupos e consegui, através dessa característica, diversificar meus novos trabalhos dos outros trabalhos anteriores e de trabalhos de colegas.

Porém, os elencos de CTG’s não estão, em sua maioria, prontos para novas possibilidades de coreografias, com versões mais abertas e diversas em relação às coreografias mais tradicionais.

Falaremos, então, sobre os diferentes aspectos que impactam nessas corporeidades e impossibilitam, por vezes, uma criação mais livre.

⁴⁰ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

⁴¹ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

⁴² Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

Assim como na abordagem anterior, o tempo continua sendo um complicador, como Guterres traz em uma de suas falas, que “a técnica às vezes fica muito comprometida em função do tempo” (Informação verbal)⁴³.

Lembremos que as coreografias são geralmente montadas em um ou, no máximo, dois dias, e como diz Guterres “o coreógrafo acaba perdendo muito tempo para desenvolver a técnica corporal no dançarino, para depois ele expressar isso” (Informação verbal)⁴⁴, pois tem que dedicar o início do trabalho para possibilitar algum desenvolvimento, mesmo que muito pequeno. Rocha contribui com esse dificultador dizendo que temos “pouco tempo para todo o processo de transformação corporal” (Informação verbal)⁴⁵.

Fica claro que o pouco tempo de trabalho acaba refletindo em diversos pontos complicadores para um bom resultado em um trabalho de montagem de uma coreografia de Entrada e/ou Saída. Considerando o fator tempo, eu acredito que, tendo mais encontros entre grupo e coreógrafo, como já falado neste trabalho, além da coreografia melhorar, o corpo dos bailarinos também tende a ser aprimorado, refletindo em uma melhor condição física e técnica para a construção das coreografias.

Gilmar Rocha aborda um aspecto interessante para discutirmos:

O que pode se fazer? É pedir um trabalho anterior esse trabalho (...) de preparação, né? De alongamento para que na hora que tu chegue as coisas estejam melhores, mas sou sincero que quase nunca acontece isso, não adianta a gente se iludir que não acontece isso. (Informação verbal)⁴⁶

O que Rocha refere é que o elenco não se compromete com a evolução proposta, na maioria das vezes não pedimos essa preparação prévia porque sabemos que, ou não vai ser realizada, ou não vai ser suficientemente vantajosa para o trabalho. Mas por que o elenco não se compromete? Podemos apontar alguns fatores possíveis, mas não podemos cravar uma resposta porque isso é muito variável.

Uma possibilidade é que não exista uma liderança dentro do grupo capacitada para esta função, outra é que existe uma preocupação muito maior com o trabalho das Danças Tradicionais, e o trabalho prévio para a coreografia acaba sendo negado

⁴³ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

⁴⁴ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

⁴⁵ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante o PapoFolk

⁴⁶ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

ou esquecido, outra é que o grupo não acredite que essa preparação possa impactar no resultado, entendendo que este trabalho seria somente um desgaste a mais, outra possibilidade é que os dançarinos acreditem que o coreógrafo terá uma estratégia que tornará o corpo deles preparado sem preparação alguma, o que é impossível, mas acontece, pois os grupos acreditam que o trabalho de composição da coreografia possa ser o grande diferencial para uma boa ou má coreografia.

Na verdade, o coreógrafo é um dos responsáveis por uma boa coreografia, mas nesse processo vários pontos são preponderantes, e um deles é o bailarino e seu trabalho corporal, tanto físico quanto técnico. Na minha opinião, e para o tipo de trabalho que tenho preferência em montar, o bailarino é de fundamental importância, pois gosto de dar atenção à dança, tenho preferência por coreografias que tenham o corpo como ponto alto. Ainda que muitas vezes eu não consiga desenvolver uma coreografia conforme o planejado por conta desse despreparo do elenco.

Avancemos, agora, em outros aspectos também relevantes.

Devemos levar em consideração que o dançarino de CTG é um dançarino amador, ele paga para ter dois ou três ensaios de Danças Tradicionais na semana, e duas vezes por ano tem longos ensaios para a montagem das Entradas e Saídas. Como bem diz o coreógrafo Gilmar Rocha, muitas vezes são “dançarinos de fim de semana” (Informação verbal)⁴⁷.

Isso quer dizer que são pessoas despreparadas para dançar coreografias que exijam mais condições físicas e técnicas, são pessoas que tem suas atividades cotidianas e habituais de trabalho, estudo, festas, pouco descanso, muito estresse, má alimentação, entre outros, e encontram na dança, por vezes, apenas um lazer ou a possibilidade de uma atividade física.

Rodrigo Guterres, que é educador físico, além de professor de danças gaúchas e coreógrafo, traz um olhar interessante para essa discussão:

A grande maioria dos dançarinos de um grupo de dança, não vou ter condições de mensurar porque não seria científico, mas de forma empírica e até pela experiência que a gente tem, mais de setenta por cento dos integrantes de um grupo de dança hoje, eles não têm aptidão física para realizar os movimentos que a dança tradicional e que, principalmente, as coreografias necessitariam. Partindo desse princípio eu já tenho uma grande influência na limitação da produção final de uma coreografia. (Informação verbal)⁴⁸

⁴⁷ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante o PapoFolk

⁴⁸ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

A partir do meu entendimento e de conversas com colegas, como o próprio Guterres, atribuo essa falta de aptidão física referida por ele, a sobrepeso, falta de flexibilidade, falta de equilíbrio, pouca explosão muscular e dificuldades de coordenação motora para novas mobilidades. Entretanto, alguém pode perguntar: mas eles não são dançarinos? Sim, dançarinos de CTG. Onde as danças são simples em sua execução e o trabalho é muito mais de naturalizar o corpo a realizar os movimentos do que de evolução para além do movimento.

A esse respeito, Rodrigo Guterres contribui:

Como é que se dá a preparação do dançarino no aspecto físico? Pela repetição, pela carga de ensaio que muitas vezes, e na maioria dos grupos, é de uma forma sem um planejamento metodológico, sem uma distribuição de tempo e intervalos, sem uma hidratação correta, sem o respeito à limitação fisiológica, bioquímica, psicológica.

Eu diria que falta uma preocupação com o corpo do bailarino, e quando pensamos em ensaio de nove horas, em um único dia, para a montagem de uma coreografia, maior ainda é o desafio para equilibrar a condição física, o aprimoramento técnico e a saúde. Guterres resume este processo:

Os movimentos que elas são estimuladas a fazer nas danças tradicionais são movimentos extremamente básicos, e quando um coreógrafo vai colocar a sua construção coreográfica, o seu elemento de movimento coreográfico, tem um grande tempo desperdiçado para, primeiro, fazer a compreensão do movimento pelo bailarino, e depois a automação desse movimento, depois a execução perfeita e depois a expressividade artística desse movimento. (Informação verbal)⁴⁹

Acredito que grande parte dos problemas trazidos até aqui, falando sobre a preparação dos elencos, sejam, também, e principalmente, dos profissionais responsáveis pelos grupos. Sei disso porque, por muito tempo, me somei às práticas errôneas no tratamento do grupo e dos corpos do elenco.

Não é comum um alongamento ou aquecimento antes de um ensaio, tampouco um relaxamento pós-ensaio, e isso é sim de responsabilidades do professor ou coreógrafo que lidera o trabalho. Isso é sistêmico. Desde que comecei a dançar, no final dos anos 90, até os dias atuais é da mesma forma. E como a formação dos professores e dos coreógrafos do ambiente tradicionalista se dá de forma empírica,

⁴⁹ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

dentro das próprias entidades, onde os novos vão “copiando” os mais experientes, a metodologia perdura e as aulas são parecidas com o que se fazia há décadas.

Obviamente, existem exceções, e essas exceções vão aos poucos reverberando de profissional em profissional, de grupo em grupo, e elas se dão por conta de pessoas com formação acadêmica na área ou que vem de outros estilos de dança, onde existe uma preocupação com o corpo e o bem estar.

Gilmar Rocha traz exatamente isso:

Antes era muito mais loucura do que entendimento, era muito mais na vontade do que entendimento, os instrutores quase nunca tinham sua formação na área da saúde, educação física, ou ele era, bom, vamos lá, um fisioterapeuta que seja, ou da dança (...) não eram pessoas tão capacitadas na questão. (Informação verbal)⁵⁰

Parece que o professor Rocha entende que existe uma grande evolução quando ele usa o termo “antes era”, mas à frente, em uma de suas falas, ele completa seu raciocínio:

Nós vamos continuar enxergando muita coisa, muita coisa exagerada, e muitas vezes nós participamos disso, e eu vou dizer por que, por que nós participamos? Porque às vezes o tempo é curto (...), tu não consegue fazer a preparação que antecede tudo isso. (Informação verbal)⁵¹

Deste modo, fica mais evidente o motivo de nós, instrutores e coreógrafos, continuarmos errando e insistindo no erro, conforme o olhar de Gilmar Rocha. Mas eu respeitavelmente não concordo, pois em minhas ações específicas priorizo as questões físicas do elenco considerando tudo que foi abordado até aqui, principalmente a partir do meu conhecimento adquirido na universidade.

E sobre pessoas se preparando academicamente, Rocha traz outros aspectos que partem da realidade do próprio grupo:

Enxergo uma diferença de crescimento, em relação a pessoas capacitadas em dança e também muitas pessoas auxiliando na questão física, tanto que às vezes tu chega nos ensaios as pessoas já estão alongando, as pessoas estão se cuidando, já estão “nós precisamos nos preparar, senão depois vai pegar... oh, vai ser um turno pesado!”. (Informação verbal)⁵²

⁵⁰ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

⁵¹ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

⁵² Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

Alguns anos atrás, o acesso às universidades se tornou mais democrático e oportunizou a muitas pessoas uma possibilidade de se graduar, como muitos dançarinos são apaixonados por atividades físicas, em especial por dança, mas Cursos de Dança são poucos, muitos se formaram ou estudam Ed. Física. De fato, ocorre de bailarinos absorverem essa responsabilidade de cuidado do outro e acabam protagonizando os trabalhos de preparação física dentro de seus grupos.

Em suma, os problemas físicos se dão por conta de os bailarinos serem pessoas comuns e com pouca aptidão física, pouco tempo para priorizar as questões físicas do elenco, o baixo nível de conhecimento quanto a importância do corpo, trabalhos direcionados para as Danças Tradicionais e o sistema de ensaio aprendido dentro do CTG e que reverbera entre os praticantes das danças gaúchas. E para que haja solução é preciso perceber que o que está dado até aqui não trouxe bons resultados, então, desconstruir e reconstruir um novo sistema otimizando o olhar sobre o corpo do bailarino se faz necessário. Onde os professores tenham consciência do seu papel e responsabilidade, reformatando metodologias e repensando os excessos de horas de ensaios que se tornam negativos dentro do processo de evolução.

Traremos, a seguir, as questões técnicas dos bailarinos, seus problemas e possíveis soluções. De início, já dou evidência a uma contribuição do professor e coreógrafo Gilmar Rocha que, na minha opinião, aborda um aspecto bem importante sobre as técnicas dos bailarinos do ambiente tradicionalista gaúcho:

Quando tinham algumas pessoas, grupos que às vezes, muitas vezes, trabalhavam técnica, que daí eu lembro muito bem disso, era os grupos parafolclóricos, né? Que eram bastante de pessoas que saiam, que faziam um caminho do clássico ou do próprio contemporâneo, e que adentrava os grupos de dança. Então tu via técnica! (Informação verbal)⁵³

Quando Rocha diz que pessoas de outros gêneros de dança vêm para as danças gaúchas e agregam técnica, na minha percepção, ele quer dizer que as danças ganham uma outra corporeidade e enriquece-se a estética e a condição do movimento, pois os movimentos das danças gaúchas são condicionados ao simples, como diz o Guterres:

⁵³ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

Os professores de dança vão direto ao ponto, eles vão direto a ensinar o Pezinho, então, aqueles movimentos da dança do Pezinho são exaustivamente repetidos. Só que os movimentos da dança do Pezinho eles são limitantes, em termos gerais de movimentação humana, simples para uma compreensão, extremamente simples, e que não desenvolvem tecnicamente o bailarino. (Informação verbal)⁵⁴

E é aí que se encontra o problema para um desenvolvimento técnico de novas gestualidades exigidas pelo coreógrafo. Eu penso que o bailarino está “viciado” em executar movimentos pequenos e simplórios, e é cobrado para que os movimentos de um dançarino sejam exatamente iguais aos movimentos do outro, pois precisam estar em sincronia nas Danças Tradicionais, e quanto mais simples, mais fácil de copiar e replicar. Portanto, a exigência é essa, do menos, do simples, do pequeno e do básico.

Claro que existem algumas exceções, e as exceções são normalmente de algum grupo com uma visão mais ampla sobre dança, que consegue acessar outras técnicas e, com responsabilidade, inserir no seu repertório de movimentos.

Ainda assim, como diz o Guterres, são falhas as “experiências desse corpo em um elenco, que são, em via de regra, moldados para movimentos extremamente tradicionais da dança gaúcha” (Informação verbal)⁵⁵.

Portanto, é com grande dificuldade que o coreógrafo começa a implementar novas possibilidades de movimentos, já que, como propõem Guterres:

Movimentos corporais que passam do habitual, ou da rotina, ou do que é vivido por aquele bailarino ou elenco, e a gente percebe o bloqueio de fazer, a vergonha, ou até mesmo um escudo e eles ficam reprimidos ao realizar determinados movimentos. (Informação verbal)

Lembro bem que poucos anos atrás era muito complexo propor movimentos de solo, principalmente para as prendas, causava muita estranheza e até aversão colocar uma prenda sentada no chão, pois uma prenda deve ser delicada e estar com seu traje impecável, sentar-se ao chão ia contra todas as “regras” de uma prenda.

Mas isso foi mudando naturalmente a partir dos exemplos de grandes grupos que traziam prendas sentadas, movimentos de solo com giros e células coreográficas montadas completamente em plano baixo, por exemplo. Essa evolução também é percebida por Rocha:

⁵⁴ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

⁵⁵ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

Os dançarinos de CTG não estão mais dançando só Pezinho, eu sinto uma evolução corporal individual, mesmo que seja minúscula [...] os dançarinos começaram a se alertar para outras possibilidades corporais e isso está favorecendo, está nos favorecendo. (Informação verbal)⁵⁶

Já Guterres, tem um outro olhar sobre este aspecto, quando concorda que está havendo evolução, e que essa evolução é obtida através de pessoas qualificadas, mas que ainda não é tão representativa:

Nós temos a presença de muitos dançarinos de outras modalidades, ou de pessoas formadas em Dança, ou que fazem outros tipos de dança, que estão nos grupos de danças gaúchas, porém, ainda não é significativo a sua presença e, portanto, não existe, ainda, uma grande influência no elenco, por exemplo, mesmo nos grandes elencos não se tem, ainda, essa presença efetiva de dançarinos com consciência corporal qualificada, com técnica aprimorada. (Informação verbal)⁵⁷

Creio ser importante percebermos que para todos os sujeitos dessa pesquisa a evolução técnica do bailarino se dá de fora para dentro, de dançarinos de outros estilos de dança que se juntam aos grupos de entidades tradicionalistas, enriquecendo e tornando o espaço ocupado pelas danças gaúchas mais plural. Espaço esse que sempre foi restrito e retrógrado, e mesmo ainda sendo, eu acredito na potencialidade dessas ações propostas pelas coreografias e estes aspectos de aceitar as pluralidades da dança. Sobre essa abertura, Gilmar Rocha contribui:

Nos CTG's, não que não houvesse, mas era muito raro, muito raro. Hoje nós já temos muito disso. Muitas pessoas que migram do clássico, do contemporâneo, né, de diferentes técnicas, na verdade, e vão para o CTG, continua no seu mundo e vão para o CTG (...) antigamente, como o nosso universo era meio fechado, nós não aproveitávamos muito essas pessoas. (Informação verbal)⁵⁸

E conclui essa reflexão pensando na atualidade, onde “nós conseguimos fazer com que as pessoas entendam que esse dançarino múltiplo também pode dançar dentro do ENART” (Informação verbal)⁵⁹.

Concluo este assunto dizendo que, conforme minha percepção, os grupos de danças gaúchas, hoje, estão pensando um pouco mais fora do tradicional, existe um

⁵⁶ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante o PapoFolk

⁵⁷ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

⁵⁸ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

⁵⁹ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante o PapoFolk

olhar artístico e contemporâneo sobre o que a arte gaúcha está produzindo, principalmente em relação à dança.

Está havendo uma sensibilidade maior em relação a cursos, oficinas, palestras, enfim, a abranger um pouco mais o conhecimento dos elencos de CTG's. Eu creio que, para o futuro, o repertório de movimentos de dançarinos de danças gaúchas estará ampliado em relação ao que temos hoje. E tenho convicção que o principal responsável por esse olhar são as coreografias de Entradas e Saídas e o trabalho de coreógrafos que estão atentos a estas pautas.

As coreografias e os coreógrafos não estão somente pensando num gaúcho à moda europeia concebido por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, e alguns outros, mas, sim, um gaúcho que hoje vive do nosso lado, no nosso bairro, e que vai até o CTG com sua bombacha rasgada, com sua bota furada, com uma garrafinha de água, faz o seu ensaio, e volta para casa. Nós aceitamos esses corpos dentro das coreografias de Entrada e Saída.

As coreografias de Entrada e Saída, certamente, são o ponto, dentro de uma apresentação, de maior prazer para o dançarino, onde a gente consegue transformar a produção e, também, o produto final, muito mais receptivo, muito mais acolhedor, muito mais atual. Como diz Rodrigo Guterres, a coreografia “cumprir o papel de evolução” (Informação verbal)⁶⁰.

7.3 Inserção, atuação e reconhecimento artístico-profissional do coreógrafo

Ao avançar nesta escrita, recordo do início da minha trajetória como coreógrafo do ambiente tradicionalista. Lembro-me, mais uma vez, que existiam poucos coreógrafos; normalmente era o próprio instrutor de Danças Tradicionais que montava as Entradas e Saídas. Desta forma, o mercado de trabalho era menor, poucos grupos investiam em um trabalho especializado e com mão-de-obra qualificada. Aos poucos, essa realidade foi mudando, os instrutores foram dando maior foco na sua atuação junto às Danças Tradicionais, os trabalhos de coreógrafos começaram a ser mais bem sucedidos, os grupos começaram a solicitar o trabalho do coreógrafo e o campo se expandiu.

⁶⁰ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

Hoje, é possível dizer que a imensa maioria dos grupos de danças gaúchas, não só no RS, mas também do resto do país, procuram um trabalho qualificado. Por conta disso, o número de agentes atuando como coreógrafos de Entradas e Saídas aumentou muito, pois onde há demanda, há possibilidade de trabalho. Rodrigo Guterres enfatiza que “A gente tem cada vez mais coreógrafos, que bom que se tem.” (Informação verbal)⁶¹. E é exatamente assim que penso, que bom podermos contar com mais pessoas atuando e termos mais força dentro do movimento.

O interessante é que o aumento do número de coreógrafos não baixou a qualidade dos trabalhos, pelo contrário, qualificou. Grande parte dos coreógrafos percebeu a necessidade de se aprimorar e agregar mais qualidade em suas montagens, muitos procuraram formações em escolas de danças, outros passaram a pesquisar e estudar mais e alguns buscaram formação acadêmica, mas, em geral, todos se qualificaram.

Além disso, quando comecei, as informações eram de difícil acesso, nós íamos aprendendo na prática, de uma forma quase instintiva. Hoje temos muito mais possibilidades de trocas e aprendizados, os próprios coreógrafos formam um grupo de colegas muito atentos e generosos uns com os outros, isso facilita bastante a inserção de novos coreógrafos da área. O PapoFolk, por exemplo, foi um espaço que utilizamos para este trabalho e estávamos em três coreógrafos refletindo e debatendo, no entanto, haviam vários outros coreógrafos acompanhando/assistindo a ação, e por ter sido uma atividade aberta e gratuita, muitos outros poderiam estar aprendendo também.

E é sobre isso que eu falo, quando comecei, esses espaços não existiam, o contato era difícil, as trocas só aconteciam durante os festivais e nós acabávamos muito afastados uns dos outros. Uma realidade muito distante dos dias atuais, pois grupos em redes sociais e a comunicação que estas redes possibilitam, aproximam os colegas de trabalho. Guterres ainda contribui dizendo que “Nós temos parceria, nós temos respeito, nós construímos coisas juntos.” (Informação verbal)⁶².

Rocha traz um dado dos seus trabalhos que pode ser interessante para avançarmos, ele diz que “há muito trabalho, nós precisamos repensar coisas, eu falo da gente mesmo, tipo, em 2019 a gente fez 79 trabalhos. Nós, pelo certo, devemos

⁶¹ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

⁶² Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

fazer 50, 40” (Informação verbal)⁶³. Partindo da fala de Gilmar Rocha, podemos pensar que, antes de qualquer coisa, se há muito trabalho, tem muito espaço para novos coreógrafos, fica ainda mais claro quando ele fala que precisa reduzir, pois bem, se precisa reduzir, muitos grupos ficarão sem o seu coreógrafo, e aí já tem um espaço pronto para novos coreógrafos e novas coreógrafas.

Estas informações deixam nítida, na minha opinião, o quão vasta é a área de atuação para coreógrafos nas coreografias de Entrada e Saída; portanto, este não é um problema para a “classe” dos coreógrafos de CTG’s. Ao contrário disso, nós, coreógrafos, percebemos a potência que este cenário proporciona como área a ser preenchida e amadurecida por novos coreógrafos e novos saberes acerca da dança.

Mesmo com as características de um grupo muito unido e ativo, Guterres diz que “Nós não somos um grupo organizado” (Informação verbal)⁶⁴. Por que Rodrigo Guterres fala isso? Segundo ele mesmo:

Nós fizemos, fiz parte de uma discussão muito grande, que avançou muito em 2018. Nós até elaboramos estatuto, fizemos uma assembleia, elegemos a ata de abertura, registramos essa ata, que era o ABIDAG, Associação Brasileira de Instrutores de Danças Gaúchas, aonde estava inserido coreógrafos, instrutores de chula, instrutor de dança de salão, todas as classes de professores de dança, sejam quais eram, para que nós pudéssemos organizar isso, para ter um plano de saúde, para ter convênio com postos de gasolina, com restaurante, com hotel, com farmácia, pudesse ter uma parceria com a Unimed ou com qualquer coisa para que tivesse um amparo, para que nós pudéssemos trocar, entre nós tem profissionais liberais, têm advogados, tem dentistas, que aí o próprio colega pode oferecer um serviço mais barato. Nós organizamos tudo isso, e aí chegou dentro do MTG e nós fomos realmente aliados, fomos ameaçados. Fomos ameaçados, na época, pela presidência, de que se nós fossemos adiante com aquilo... porque na cabeça deles acharam que nós iríamos ter contrato de trabalho com CTG’s, íamos botar o CTG na justiça, uma total falta de compreensão e de diálogo, num simples diálogo tu resolve isso. Não era a intenção formar... a gente sabe que CTG não tem condição de pagar uma carteira assinada, não era esse sentido, né? Mas é isso, eu tô contando essa história para dizer que nós tentamos fazer num âmbito maior e que nunca conseguiu. E nós já vamos mais de 40 anos de história de coreógrafos no Rio Grande do Sul. Então, quer dizer, temos culpa disso? Temos! Muita culpa. Porque nós nos deixamos chegar e não saímos dessa situação. Então, nós não temos amparo, nós não temos reconhecimento, nós estamos sozinhos, cada um fazendo por si, nós não temos momentos de aprimoramento técnico, de sentar e dialogar, de reconhecer, nós não temos. (Informação verbal)⁶⁵

Essa fala do Rodrigo Guterres é extremamente potente e importante para entendermos a relação do coreógrafo de Entradas e Saídas com o MTG. O intuito do

⁶³ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

⁶⁴ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

⁶⁵ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

Sindicato que estava sendo articulado e organizado era de dar um pouco mais de segurança para os possíveis profissionais do ambiente tradicionalista, entretanto, não teve a aprovação do movimento e tudo acabou em absolutamente nada. Retornamos à estaca zero, onde continuamos desorganizados, como bem disse Rodrigo.

Eu enxergo que nossa atuação não faça parte daquilo que o movimento pensou desde sua criação, mas é inegável que um avanço ocorreu, na minha opinião, um avanço natural e extremamente positivo.

Em 2021, eu digo sem ter receio de estar errado, o ENART, trazendo para essa reflexão o palco das Danças Tradicionais na Força “A”, não tem mais seu foco maior nas Danças Tradicionais. O festival atrai público e participantes que se encantam com os trajes, as músicas, a qualidade do evento e dos artistas e, em grande parte, com as Entradas e Saídas. Isso se deu naturalmente, as Entradas e Saídas constituíram seu espaço dentro do evento a partir das propostas trazidas pelas entidades e seus coreógrafos, então por que o movimento não abre espaço de reconhecimento e organização para os coreógrafos? Sendo honesto, não sei.

A tradição gaúcha, que se baseia em uma construção da segunda metade dos anos 40, não aceita, nega, negligencia, esquece e rejeita as pessoas que seguem escrevendo as suas páginas. Veja bem, não estou aqui dizendo que as Entradas e Saídas tenham que ser vistas da mesma maneira, obviamente não, porque as Danças Tradicionais trazem a essência do tradicionalismo de Paixão, Lessa e do próprio MTG, enquanto as Entradas e Saídas não têm este interesse, pelo contrário, as coreografias tem o propósito de repensar, revigorar, tornar mais popular, mais plural, mais contemporâneo este ambiente tradicionalista.

Lembro que os coreógrafos, como eu, sempre agem com responsabilidade e respeito sobre as regras que estão postas e as conveniências que devem se ter. Mas ainda assim são personagens apagados dessa história por parte do MTG, mesmo com tanta contribuição.

Retomando as reflexões de Guterres, ele segue, “entendemos que a gente corre o estado, corre o Brasil, não tem uma proteção” (Informação verbal)⁶⁶.

Muitos de nós já tivemos acidentes e problemas mecânicos em nossos automóveis durante o trajeto do trabalho, por vezes longos trajetos de dez ou doze horas de estrada, e vamos contando com a sorte e com a fé para que nada aconteça,

⁶⁶ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

pois, quando acontece, a responsabilidade é toda nossa. Temos que arcar com todos os custos e consequências, inclusive com a falta ou atraso para o trabalho marcado.



Figura 34: Trânsito parado por conta de acidente na estrada durante a madrugada, retorno de um trabalho (2019)

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Guterres segue falando sobre esse anseio por uma organização dos coreógrafos e uma ligação a algum órgão, “não existe uma classe específica de coreógrafos gaúchos dentro de uma organização trabalhista, por exemplo [...] Nós não estamos ligados, por exemplo, ao nosso sindicato de dança, SATED” (Informação verbal)⁶⁷.

O SATED-RS é o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio Grande do Sul, portanto é um sindicato atento à classe artística do RS, mas infelizmente os coreógrafos do ambiente tradicionalista não estão dentro do seu “guarda-chuva”.

E quem regulamenta nossa atuação? Na verdade, ninguém. Todos os parâmetros de valores, obrigações e direitos são de responsabilidade do indivíduo, e, segundo Guterres, esse também era um desejo do sindicato que estavam organizando, “uma das coisas que a gente queria, como todas as outras profissões tem, era regular um pouquinho” (Informação verbal)⁶⁸.

Mas o MTG não regulamenta e organiza este trabalho? Não. Na verdade, ele tem uma certa organização dos instrutores de Danças Tradicionais. Estes precisam

⁶⁷ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

⁶⁸ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

fazer cursos no movimento e, caso aprovados, recebem uma carteirinha, conhecida como cartão de instrutor, que permite que ele acompanhe os seus grupos durante os eventos e passe a ser reconhecido pela função que exerce. Rodrigo Guterres ainda diz, “O nosso órgão maior, que organiza esse movimento no qual nós trabalhamos diretamente, que é o Movimento Tradicionalista Gaúcho, MTG, nem reconhece essa atividade profissional” (Informação verbal)⁶⁹.

Se o instrutor tem o cartão que lhe confere reconhecimento e permite acompanhar seus grupos junto ao palco da apresentação, o coreógrafo, diferente disso, não tem; portanto, não é reconhecido e tampouco pode acompanhar os seus grupos nas apresentações.

Sobre isso Rodrigo Guterres fala:

Qualquer padrão de CTG, qualquer nome de coordenador tem representatividade e o coreógrafo não pode entrar com seu grupo pra dentro da sala, o coreógrafo não pode entrar para acompanhar, e é importante, o coreógrafo não pode se não tá inscrito. (Informação verbal)⁷⁰

Poderíamos pensar que o contratante deveria ter responsabilidade pelo seu prestador de serviço, mas também não, pois, como fala Guterres, “não se tem contrato. O coreógrafo tá na rua, tá na estrada, sem proteção alguma [...] caso aconteça alguma coisa com o coreógrafo, não tem responsabilidade nenhuma.” (Informação verbal)⁷¹. Assim sendo, sem contrato, sem formalidades, sem compromisso, o coreógrafo fica perdido e solitário como uma nau em meio ao oceano.

E Rodrigo Guterres traz mais um aspecto importante sobre este reconhecimento profissional do coreógrafo:

E se quer os coreógrafos têm, a grande maioria não tem, também, uma predisposição individual de se formalizar, em pagar o INSS, de ter uma MEI. Hoje para ti contar com coreógrafo que tem uma MEI, que é o básico, tu conta nos dedos, quem está regularizado, tem o seu CNPJ, que pode participar do financiamento, do projeto, de dinheiro público [...] E por que que não se tem isso? Porque ele não quer? Não, porque as vezes ele não sabe, ele tá sobrevivendo, ele tá correndo atrás da máquina, muito porque não se tem um órgão, ou diretamente ligado ao movimento ou independente, e não se tem porque ninguém puxou a frente ou todos que tentaram puxar a frente nunca conseguiram. (Informação verbal)⁷²

⁶⁹ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

⁷⁰ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante o PapoFolk

⁷¹ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

⁷² Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

Já temos muito evidente que não há, por lado algum, qualquer tipo de reconhecimento profissional do coreógrafo, mas reconhecimento artístico há? Para discutir sobre isso devemos separar em congregações esse reconhecimento. Vamos começar pelo MTG.

A exemplo do reconhecimento profissional, não existe reconhecimento artístico do coreógrafo. Falando de ENART, o evento premia as três melhores coreografias de Entrada e as três melhores coreografias de Saída com troféu na força “A”. Eles anunciam e registram esse prêmio com o nome da entidade que levou o trabalho ao palco, o que, na minha opinião, é justo com quem fez o show, mas não custaria nada dar o devido crédito ao criador da proposta coreográfica.

Eu desejaria receber um troféu também, ou um certificado em meu nome, ou pelo menos o nome falado ao lado da entidade no microfone, mas não, o tradicionalismo gaúcho não dá créditos e reconhecimento ao criador do trabalho. Nenhum evento, com exceção dos eventos direcionados para as coreografias, como o Festival Nacional de Coreografias de Xangri-lá, RS, que não tem o MTG como norteador em seu regulamento, nos proporciona isto.

Guterres fala um pouco sobre regulamento e qualificação do coreógrafo:

Não se tem sequer formação ou qualificação profissional desses profissionais, ou um regulamento para um concurso de coreografias relacionadas a isso, nós não estamos tendo o reconhecimento de quem deveria nos reconhecer. (Informação verbal)⁷³

As críticas ao MTG são duras, mas se justificam diante de tamanho desamparo com agentes de grande importância para o cenário das danças gaúchas. Como diz Rodrigo Guterres:

Eu, particularmente, entendo que as coreografias, elas são, dizer que elas são o que tem de mais rico hoje no concurso é chover no molhado, isso todo mundo sabe. Agora, o que me incomoda é não ter o reconhecimento do papel das coreografias na evolução e na disseminação, ou socialização, da participação de pessoas dentro dos concursos de dança, e por consequência do movimento tradicionalista. Parece que a coreografia ela é um apêndice desse processo, e no meu ver, no meu ver, Rodrigo, eu acho que ela é a que puxa o processo. (Informação verbal)⁷⁴

⁷³ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

⁷⁴ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

Seguindo para uma nova congregação de quem pode ou não reconhecer o trabalho artístico dos coreógrafos, vamos falar das entidades.

Cada vez menos, vejo entidades que rejeitem o trabalho do coreógrafo, pelo contrário, a maior parte dos CTG's organizam seu ano pensando no trabalho de coreografias das invernadas e nos profissionais que serão responsáveis por estes trabalhos.

Gilmar Rocha fala um pouco sobre como as entidades pensam e reconhecem nossa atuação, “eles respeitam esse nosso espaço, e eles entendem que o instrutor muitas vezes, na maioria das vezes, nem faz o nosso trabalho” (Informação verbal)⁷⁵.

Por vezes, eu percebo que as entidades mais do que respeitar, admiram o serviço que prestamos, pois não é só movimento; nós damos vida às histórias e sonhos, e é por isso que os galpões têm cada vez mais aberto suas portas para o coreógrafo.

Isso não ocorre somente no Rio Grande do Sul, nós já temos o reconhecimento em grande parte do Brasil.

Rodrigo Guterres acrescenta mais uma percepção que vem de quem nos contrata, no caso as entidades: “o trabalho do coreógrafo é essencial, não só pelas coreografias, mas para qualificar o elenco que se tem” (Informação verbal)⁷⁶. Assim, podemos concluir que o coreógrafo traz benefícios que vão além da composição coreográfica, mas que refletem na evolução do grupo de dançarinos, conforme trouxe o professor Rodrigo Guterres, e eu concordo.

E os bailarinos reconhecem o nosso trabalho artístico? Guterres, mais uma vez, sintetiza muito bem o sentimento e, por consequência, o reconhecimento por parte dos dançarinos:

Chega para um dançarino e diz assim, “aqui ó, esse ano não vai ter coreografia”, “olha aqui, esse ano nós vamos repetir a do ano passado”, “ó nós vamos ensaiar só o Balaio” pode ser a melhor dança, Anu, Balaio, que eu sei que gostam de dançar essas danças, não sustenta grupo de dança! (...) mas se tu chegasse e “ó, a partir de agora o ENART não tem Entrada e Saída”, cara, eu tinha certeza que ia ter uma desvalorização técnica, porque os bailarinos muitos não gostariam, iria ter uma desvalorização do público, e iria ter uma desvalorização da evolução que a dança vem contribuindo para nossa cultura gaúcha. (Informação verbal)⁷⁷

⁷⁵ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

⁷⁶ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

⁷⁷ Informação verbal fornecida por Rodrigo Guterres durante entrevista

Se não para todos os bailarinos, tenho convicção de que para a maioria, o que mantém os grupos de danças firmes e fortes são as coreografias de Entrada e Saída. Se existisse a possibilidade, como sugeriu Guterres, de não mais haver apresentações com as coreografias de Entrada e Saída, os grupos esvaziariam, os eventos esvaziariam e os CTG's esvaziariam, pois o jovem iria se afastar, e pouco a pouco o tradicionalismo enfraqueceria, falando sobre aspectos artísticos e da dança.

O que quero dizer é que o dançarino tanto reconhece a coreografia e o papel do coreógrafo que, caso terminassem com as coreografias de Entrada e Saída, possivelmente, não estaria mais em um grupo de danças gaúchas.

Outra congregação importante no tradicionalismo e no ENART é o público. Gilmar Rocha diz que “nós fazemos um trabalho muito diferenciado, muito importante e ele é necessário para o nosso cenário, ele é necessário, nós somos os que fazem o povo sorrir!” (Informação verbal)⁷⁸.

Só quem esteve em um ENART e sentiu a arquibancada vibrando ao final de uma coreografia sabe o que é este sentimento que o professor Rocha se refere, e sobre o qual eu complemento: fazemos o povo sorrir, chorar, arrepiar, se assustar, se emocionar, gritar; enfim, nós trazemos as sensações e emoções ao festival. Certamente o ENART não seria o mesmo sem o nosso trabalho.

Rocha ainda destaca: “o que eu gosto é da reação do público, é se eu causei um sentimento diferente no público” (Informação verbal)⁷⁹. E é exatamente assim: nosso combustível é o público. Incontáveis foram as vezes em que o aplauso e a energia do público foram para nós o mais valioso prêmio...

Sobre o aspecto de reconhecimento financeiro, o professor Rodrigo Guterres já trouxe uma média levantada por ele de R\$800,00 de custo para a montagem de coreografia, mas o fato é que cada coreógrafo cobra um valor diferente do outro coreógrafo, não existe teto, piso ou um padrão básico. Cada um, cobra o que julga justo e suficiente. Por outro lado, as entidades pagam por esses profissionais um valor que consideram justo e possível de arcar. Assim, o reconhecimento financeiro ocorre de maneira honesta e bom para todas as partes. Porém, desorganizado.

Para finalizar, mais uma etapa de escritas, dessa vez sobre reconhecimento do coreógrafo do ambiente tradicionalista gaúcho, trago um trecho do depoimento de

⁷⁸ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

⁷⁹ Informação verbal fornecida por Gilmar Rocha durante entrevista

Rodrigo Guterres, onde ele ressalta que é necessário que nos organizemos para reconhecer as pessoas do nosso meio:

Até hoje nós não temos, por qualquer órgão, o reconhecimento público de tantos coreógrafos que contribuíram muito para dança, como um prêmio, um prêmio, cara. Que chegasse no final do ano e nós premiássemos os melhores coreógrafos, os inovadores, os que fizeram história, para nós poder homenagear um Pedro Pedroso, uma Lúcia Brunelli, homenagear gente que já não tá mais coreografando (...). Nós nos reunimos num lugar para receber um prêmio, para ver os trabalhos de todo mundo, ter uma homenagem, ter um grupo dançando as coreografias icônicas do nosso festival, nós não temos isso no Rio Grande do Sul, e nós não temos uma memória, nós não temos um livro, só não temos algo que esteja escrito isso.

Talvez seja realmente necessário pensar sobre isso, porque os trabalhos ficam na história; nós passamos, os ciclos acabam e nada do que fizemos vai nos deixar com uma lembrança material. É possível que isso tenha que partir de nós mesmos para que se efetive como um momento importante para todos, pois as homenagens sempre são justas.

Após toda essa profunda e também dolorosa reflexão, percebo o quanto somos marginalizados no ambiente tradicionalista gaúcho, ou seja, ficamos às margens do que está estabelecido dentro deste ambiente. Não formamos uma classe profissional, não temos um órgão que nos represente ou organize, não estamos vinculados a órgão algum e não temos organização de indivíduo para indivíduo.

O que mais me preocupa, após essa escrita reflexiva, é que realmente estamos “soltos”, como disse Gilmar Rocha. Trabalhamos com nossos corpos, pegamos longas estradas, nos doamos para ter condição de vida e seguirmos trabalhando com e por amor. Ainda assim, não temos um plano de saúde que nos dê alguma tranquilidade, caso haja uma lesão e precisemos de ajuda médica, e isso só piora se pensarmos em uma lesão grave, que nos afaste do trabalho por um longo período de tempo, nos largando à beira da estrada esperando que tudo passe e tenhamos condições de retorno. Além de tudo isso, não temos um plano de saúde ou seguro de vida, algo que nos dê segurança daqui uns anos, quando não tivermos mais condições de exercer nossas funções.

Talvez o sindicato sonhado por muitos, fosse um espaço para essas discussões e avanços, mas nem isso conseguimos formar. Por que não queríamos? Não. Porque é interessante nos manter longe de qualquer direito, assim, por outro lado, não existem deveres.

Pessoalmente, estou acostumado a trabalhar por conta, a buscar meu dinheiro e melhores condições de vida para minha família através do meu suor, e para isso nenhuma entidade serviu de trampolim; nunca precisei colocar na justiça ou exigir nada além daquilo que era meu direito pelo trabalho prestado. Mas seria maravilhoso trabalhar minimamente segurado e com alguma tranquilidade.

Deixo essa reflexão para tentar fazer com que todos percebam o quanto difícil é nos dedicarmos a algo tão incerto, mas que tanto aprendemos a amar.

Não queremos nada de ninguém, só o direito a reconhecimento profissional que nos garanta um futuro melhor. A pandemia já deixou claro para todos coreógrafos que a fome e a miséria andam lado a lado com o descaso; precisamos de um olhar que se estenda sobre nós; necessitamos de atenção e apoio, pois essa realidade não pode permanecer; precisamos evoluir, seja com um sindicato ou com o movimento nos dando o suporte para o avanço.

8 É O FINAL, FEITO!

Chegando ao trecho final que a trajetória desta pesquisa me proporcionou, percebo que tudo implicado ao longo dessas linhas é borrado por algumas contradições e transformações.



Imagem 35: ENART 2012

Fonte: Estampa da Tradição Fotografia (Deivis Bueno)

Sou um coreógrafo, um artista, um prestador de serviços no ambiente tradicionalista gaúcho e que desenvolve sua arte e seu trabalho nas entidades tradicionalistas, e estas apresentam os trabalhos no maior evento do tradicionalismo organizado pelo MTG, mas não sou devidamente reconhecido pelo MTG. Contraditório, não? E se pensarmos em como chegou ao ponto de as coreografias de Entrada e Saída terem tamanha importância no ENART, percebemos que a tradição proposta por Paixão, Lessa e o próprio MTG, se transformou, não?

Eu mudei ao longo da pesquisa, eu ouvi, eu refleti, eu amadureci, eu tive dúvidas, eu aprendi... e continuarei aprendendo, continuarei mudando. Assim sou eu, assim somos todos e todas; assim foi essa pesquisa e toda a construção aqui apresentada.

Quando idealizei este trabalho, pensava em encontrar muitos coreógrafos em um grande grupo focal, trazer olhares mais ampliados, de mais artistas, traçar um estudo de trabalhos pessoais de diversos coreógrafos, porém, a pandemia nos afastou enquanto pessoas e afastou a possibilidade de efetivar o que foi inicialmente pensado. A internet e os dispositivos eletrônicos, por outro lado, me deram outras

possibilidades, e agora me parecia, lá no início do processo de pesquisa, mais importante e potente traçar uma leitura sobre a atuação dos coreógrafos como um todo.

Essa transformação não foi tão simples, pois tenho a característica pessoal de me apegar aos projetos que me envolvo, portanto, houve uma frustração inicial, mas que logo foi superada ao conversar com meu orientador e acionar os professores Gilmar Rocha e Rodrigo Guterres, que, com tanta generosidade e conteúdo para somar, trouxeram-me mais uma transformação e me fizeram perceber o quão importante é tratar sobre esta pauta tão pouco abordada no cenário da dança, do tradicionalismo e da academia.

Relembro que no início deste trabalho eu trouxe alguns objetivos a serem atingidos. O objetivo geral era problematizar e analisar a atuação artística e profissional de coreógrafos de Entradas e Saídas de grupos de danças tradicionais gaúchas na última década (2011-2021). Quanto a isso, me sinto plenamente contemplado, pois ao longo dos meses de trabalho, das pesquisas realizadas e do estudo proposto nestas páginas escritas, a atuação do coreógrafo foi vastamente problematizada e discutida. Seja com críticas quanto à atuação em si, com visões específicas de como é o processo de coreografar, ou com as evidências de dificuldades e desejos de melhorias para a realidade da atuação como artistas das danças gaúchas.

Como objetivos específicos, eu trouxe: identificar e refletir aspectos sobre logística e organização para a efetivação de uma coreografia de Entrada e/ou Saída; discutir sobre a preparação corporal e técnica dos grupos de danças gaúchas; e, refletir e debater sobre condições de atuação e reconhecimento profissional destes coreógrafos. Creio, honestamente, que todos os objetivos inicialmente traçados foram totalmente alcançados.

Com isso, para aqueles que não são coreógrafos ou não conhecem esse grupo de pessoas atuantes no meio tradicionalista, este trabalho possibilita uma imersão de conhecimento e aproximação acerca da atuação dos coreógrafos. É possível entender como é montada uma coreografia de Entrada e/ou Saída, como se dá o processo do início ao fim, desde sua concepção até sua finalização, e refletindo sobre as dificuldades encontradas em meio a tudo isso.

Sobre as características físicas e técnicas dos dançarinos de inverno, certamente não existiu a intenção de tornar esse olhar individualizado, pois sabemos

que são corpos diversos, mas de forma geral é possível entender como são as preparações e as condições que encontramos desses e nesses corpos. Deste modo, todos podem imaginar ou perceber as dificuldades para avançar em mobilidades, em técnicas, novos repertórios, ampliação de conhecimentos e quebras de paradigmas que os corpos de dançarinos de invernadas repercutem.

Sobre reconhecimento, essa para mim a parte mais cara, pois não depende somente do coreógrafo e a barreira existente é difícil de ser quebrada.

Onde o coreógrafo pode alcançar, que são as entidades, os bailarinos, o público e as questões financeiras, esse reconhecimento é concreto e gratificante. As falhas se dão quando pensamos em reconhecimento profissional e organização, que deveriam vir de um órgão que se responsabilizasse por uma “classe” tão importante para o cenário das danças gaúchas, ou que minimamente apoiasse a organização dos coreógrafos, mas esse trabalho também torna notório este grande obstáculo improvável de ultrapassar.

Rememoro que o pouco tempo para execução do trabalho artístico é um dos grandes problemas para um bom resultado. Na minha opinião, o número maior de encontros entre elenco e coreógrafo seria o ideal para a resolução deste obstáculo.

Outro ponto alto que devo trazer para este momento de finalização deste estudo é o fator reconhecimento. Para isso abordamos vários pontos específicos de reconhecimento, os principais ficam por conta do MTG, em possibilitar que possamos estar mais ativos e seguros em nossas atividades. Um cartão de coreógrafo, o nome do artista reconhecido na apresentação e premiação dos trabalhos, e a possibilidade de uma organização de uma possível classe através de um sindicato ou algo parecido, que nos assegurasse e desse a tranquilidade necessária para seguir em frente, seriam de imensa valia para todos nós.

Creio que não seriam tão complexos esses avanços, mas seria imprescindível entender a realidade que vivemos e entender a importância destes tópicos.

Prefiro pensar que nada está acabado, sempre são possíveis novos avanços, mas o que eu me propus a trazer aqui, me recompensa muito ao finalizar essa escrita. Me sinto feliz com todo o conteúdo criado e imerso ao longo do processo da pesquisa, trazendo toda a leitura sobre a atuação do coreógrafo de Entradas e Saídas.

Acredito que os colegas coreógrafos se identifiquem com as falas de Rodrigo Guterres, Gilmar Rocha e minhas, pois a realidade está aqui, tomando as questões individuais como exemplos do que acontece, pois isso só seria possível se entrevistas

e coletas fossem realizadas com todos, mas em suma, sim, está aqui uma leitura, um recorte sobre nossa atuação.

Lembro, ainda, que trouxe a hipótese de que os coreógrafos de entidades tradicionalistas gaúchas teriam uma forma de atuação muito singular. Que seriam produções com pouco tempo de organização, pouca verba, pouco tempo de trabalho, com grupos muito diversos, com dançarinos e corpos desconhecidos para o coreógrafo e sem continuidade de trabalho/encontros. Essa hipótese partiu do interesse de abordagem para o trabalho e das minhas experiências. Sinto-me premiado ao perceber que a hipótese faz sentido para todos os agentes que esta pesquisa trouxe, e pude, com o amparo deles, desenvolver sobre estes aspectos e torná-los mais evidentes.



Imagem 36: ENART 2016

Fonte: Estampa da Tradição Fotografia (Deivis Bueno)

Penso que a soma dos interesses que eu tinha nessa pesquisa e o que foi construído com a ajuda dos envolvidos seja o ponto alto do estudo, que eu posso chamar de parte mais importante deste trabalho. O resultado final, após as contribuições dos sujeitos, evidencia as peculiaridades, características, dificuldades, anseios e desejos dos coreógrafos e de como ele atua, desde o início isto, para mim, era o mais importante.

Eu gostaria muito de tornar público o que foi aqui produzido, fazer com que o conteúdo pudesse ser acessado por tradicionalistas, bailarinos de CTG, outros coreógrafos, pessoas que se interessem no assunto aqui desenvolvido e até mesmo

aquelas que criticam nossa atuação. Talvez, assim, possamos ser melhor compreendidos, ouvidos, enxergados e, quem sabe, reconhecidos. São poucas as pesquisas que trazem os interesses que essa se propôs, e acredito muito na potência que ela tem para contribuir com o trabalho do coreógrafo do ambiente tradicionalista gaúcho.

Enfim, ao finalizar este processo, afirmo veementemente que saio mais completo para o meu futuro profissional. As dificuldades que a pandemia impôs, somadas às minhas limitações pessoais, preenchem-me de alegria neste momento. Os encontros presenciais foram inviabilizados, as aulas e as orientações se tornaram remotas em seu formato, a produção se deu somente por telas e internet (coisas que sempre tive dificuldade de lidar, devido à minha distância com tecnologias, pois venho de uma realidade muito humilde e meu primeiro computador só foi comprado por mim na fase adulta), a minha atuação como coreógrafo foi impossibilitada, o que impactou diretamente na minha renda, tornando-a quase zero, e que fez surgirem problemas de saúde em mim, isso sem falar nas doenças e perdas próximas que a COVID-19 me trouxe.

Portanto, o processo não foi nada fácil, foi doloroso, foi custoso, foi lento e foi cheio de inseguranças, pois foi impossível desligar o trabalho de pesquisa e escrita do que o dia-dia me proporcionava. Mas ao reassistir as entrevistas, ao buscar as anotações feitas ao longo desse período e ao reler tudo o que foi produzido neste trabalho, deparo-me com uma imensa felicidade, considerando que realmente me transformei em uma melhor versão de mim; aprendi, me renovei e vislumbro um futuro diferente do que um dia eu vi para mim.

Continuo refletindo sobre as contradições que me formam e me cercam, e, a partir daí, me transformando, em uma permanente metamorfose de mim mesmo.

Tenho consciência de que este trabalho e as possibilidades que ele tem não se esgotam aqui, e sempre soube que não se esgotariam, este nunca foi um propósito dessa pesquisa. Assim, se faz necessário pensar em seguir, buscar mais e diferentes possibilidades de seguir, de eu seguir, da pesquisa seguir, do meu processo acadêmico seguir...

Os possíveis caminhos que essa pesquisa abre para mim são diversos. Quem sabe discutir mais profundamente as possibilidades artísticas dessas coreografias em um Mestrado em Artes Cênicas? Quem sabe olhar para as questões pedagógicas do ensino e criação das Entradas e Saídas como potência para um trabalho educacional,

adentrando uma Pós-graduação em Educação? Ou ainda, mergulhar nas criações coreográficas através dos anos, e promover uma leitura histórica acerca do que foi produzido através das Entradas e Saídas em um Mestrado em História? Talvez eu tenha muitas dúvidas e muitos anseios, mas, sobretudo, não tenho dúvidas do desejo de avançar e evoluir esse trabalho.



Imagem 37: Estreia de pilchas do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, Pelotas-RS (2015)
Fonte: A la pucha fotografias

Reforço, também, que seria um privilégio saber que este estudo foi, no futuro, desdobrado e enriquecido através de outros olhares, outros pesquisadores, porque tenho convicção que os coreógrafos e as coreógrafas, as coreografias e os estudos que estes possibilitam são extremamente amplos, e, certamente, nem com todo esforço meu ao seguir buscando o crescimento da pesquisa, daria conta de esgotá-la ou mesmo findar este debate.

Não quero e não vou parar de estudar e buscar mais aprendizados; o Trabalho de Conclusão de Curso foi duríssimo, foi um grande desafio, mas o que ele me proporciona ao final é impagável. Às vezes, duvido de minha capacidade de chegar ao próximo ponto, mas sempre dou um jeito de chegar.

Pretendo dar seguimento à uma nova carreira, não vou jamais abandonar a criação de coreografias, porque nas Entradas e Saídas fica sempre um pedaço de mim e de meu amor, mas desenvolvi afeto pela carreira acadêmica, e juntando meus desejos artísticos com a possibilidade de seguir ensinando até os últimos dias da minha vida, vejo-me em busca da carreira no ambiente universitário.

Foi lindo o período que estive cursando Dança-Licenciatura na UFPel, vi pessoas ensinando por amor e com amor, como sempre fiz em minha curta e humilde trajetória, e pretendo seguir fazendo. Espero que este trabalho me dê base suficiente para os próximos passos.

Sempre digo para todos que me cercam que a vida é feita de escolhas, eu escolhi trabalhar com o que trabalho, eu escolhi ser professor, eu escolhi ser coreógrafo, eu escolhi voltar a estudar e fazer Dança, eu escolhi chegar ao final do Curso, eu escolhi o tema deste trabalho, eu escolhi seguir em meio a um período tão difícil para mim, e eu escolho persistir, resistir e ir em frente. Nunca foi fácil e nem vai ser, mas se a vida é feita de escolhas, e a minha está feita!

Viva à Dança! Viva à Arte! Viva à Docência!

Eu sigo, e logo chegarei mais longe...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Thiago. *Projeto de Pesquisa em Dança*. Disponível em: <<https://sites.google.com/view/projetodepesquisaemdancaufpel/tarefas>>. Acesso em: 2 dez. 2019.

BRASIL. PL. 4768, de 21 mar. 2016. Dispõe sobre o exercício da profissão da dança. *Câmara dos Deputados*, Brasília, DF, 21 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2079783>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

BRASIL. PLS. 644, de 2015. Dispõe sobre o exercício da profissão da dança. *Senado Federal*, Brasília, DF, 21 mar. 2016. Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/123302>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

CAMILLO, Jefferson; PEREIRA, Toni. *Danças Folclóricas e Tradicionais Gaúchas: uma proposta pedagógica*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2013.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995. *Carta do Folclore Brasileiro*. Salvador: CNF.

CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. *Manual de danças gaúchas*. Google acadêmico. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-PT&lr=&id=TYb39ILcgTwC&oi=fnd&pg=PA17&dq=dan%C3%A7as+ga%C3%BAs*s*&ots=qFbVPWgtgB&sig=4Fh-8EZ6umP71g6WVMTBlhMi-wU#v=onepage&q=dan%C3%A7as%20ga%C3%BAs*&f=false>. Acesso em: 21 out. 2019.

CÔRTEZ, J. C. Paixão. *Danças gauchescas e a carta de Vacaria*. Canoas: Gráfica Linck, 1991.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. Cena. Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GOLIN, Tau. *Por Baixo do Poncho*. RS: Tchê, 1987.

GOMES, M. E. S.; BARBOSA, E. F. *A técnica educativa de grupos focais para obtenção de dados qualitativos*. Educativa, 1999. Disponível em: <www.dppg.cefetmg.br/mtp/TecnicadeGruposFocaisdoc>. Acesso: 2 dez. 2019.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

LESSA, Barbosa. *O sentido e o valor do Tradicionalismo*. Porto Alegre: Samrig, 1979.

LESSA, Barbosa. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

MANZINI, E. J. *A entrevista na pesquisa social*. Didática, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

MANZKE, Sabrina Marques; GONZALES, Beliza; JESUS, Thiago Silva de Amorim. *Folclore de Margem: um olhar sobre as manifestações populares do Rio Grande do Sul e sua (in)visibilidade*. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.165-187, ano 18, nº 36, julho/dezembro. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>

MAPEAMENTO DA DANÇA NO RS. [Site institucional]. Disponível em: <<https://sites.google.com/view/mapeamentodancars/o-que-%C3%A9?authuser=0>>. Acesso em: 25 set. 2020.

MARQUES, Sabrina de Matos. *Festivais Nativistas: Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul?* 2012. 101f. Trabalho Acadêmico (Especialização) – Programa de Pós-Graduação Artes Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

MAY, Tim. *Pesquisa social: questões, métodos e processos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 2006.

OURIQUE, Alexandre (Org). *Danças Tradicionais Gaúchas*. 3a ed. Porto Alegre: Gráfica Calábria, 2010.

POLIVANOV, Beatriz. *Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos*. Rio de Janeiro: Esferas, 2013.

RODRIGUES, Karen D. *Danças tradicionais gaúchas: (de) compondo sua movimentação*. Universidade Federal de Pelotas, 2017.

ROCHA, Beliza Gonzales; MANZKE, Sabrina Marques; JESUS, Thiago Silva de Amorim. *Folguedos no Rio Grande do Sul: estudos iniciais sobre folclore de margem*. Visualidades, [S.l.], v. 16, n. 1, jun. 2018. ISSN 2317-6784. Disponível em: Acesso em: 22 ago. 2018. doi: <https://doi.org/10.5216/vis.v16i1.47193>.

ROCHA, Clóvis. *O ABC das Danças Gaúchas de Salão*. Porto Alegre, Martins Livreiro, 2009.

SANTOS, Lisiane; ISSE, Silvana Fensterseifer. *COREOGRAFIAS DE ENTRADA E SEUS CRUZAMENTOS*. Google acadêmico. Disponível em: <<http://www.univates.br/revistas/index.php/destaques/article/view/406>>. Acesso em: 21 out. 2019.

ANEXOS

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DO PAPOFOLK 002

Processos criativos em Danças Tradicionais no RS:

Percepções sobre coreografias de Entrada e Saída

Ederson – Bom, gente... Então, bom fim de tarde para todo mundo aí, é um prazer pra gente tá recebendo a todos nessa sala virtual, né? Que é o máximo que a gente consegue ter de contato atualmente. Nós estamos aqui hoje com esse espaço aberto pelo Thiago através do NUFOLK, né? Do Núcleo de Folclore da UFPel, pra gente falar um pouquinho sobre processos criativos em danças tradicionais do Rio Grande do Sul, percepções sobre coreografias de entrada e saída. Para isso nós convidamos o Gilmar Rocha, conhecido de todos, Rodrigo Guterres, Bolinha, também conhecido de todos, e o Thiago me convidou para fazer a mediação dessa ação do NUFOLK, falando sobre esse assunto que tanto nós gostamos, né? Que nos une de alguma forma.

Bom, o Núcleo de Folclore existe já há 10 anos, coordenado agora pelo Thiago, eu estou como bolsista do NUFOLK, e o PapoFolk, então, foi uma ideia para que nós conseguíssemos aproximar e realmente bater um papo com pessoas sobre os mais diversos... como posso dizer?... poderes de folclore da nossa região.

Nós tivemos a nossa primeira edição, foi protagonizado pela Carminha, linda, que tá aí com a gente, e com a professora Eleonora Gabriel, da UFRJ, e agora estamos nós.

Meu nome é Ederson Vergara, para quem não me conhece, então, eu sou aluno de Dança Licenciatura da UFPel, bolsista do NUFOLK, estou também como secretário do Centro Acadêmico de Dança, sou professor de Danças Tradicionais Gaúchas desde 1998, comecei bem novo, e coreógrafo desde 2007, e estamos aí na luta, né? Agora todo mundo parado, mas ainda assim na luta pela nossa arte, pelo nosso folclore, por aquilo que nós amamos.

Queria apresentar, então, para vocês aqui, antes qualquer coisa, o nosso amigo Gilmar, e eu preciso dizer, antes de apresentar os dois, que quando eu comecei eu olhava lá para frente e dizia “um dia eu quero ser assim”, era como esses dois caras aí, entre outros que estão no nosso mundo, e hoje eu tenho o privilégio de estar aqui do lado deles, eu tenho a honra de poder abraçá-los, de trocar ideia e trabalhar junto. Enfim, é um prazer estar com vocês! Gilmar, né? Que tem Formação em Educação Física pela UNIJUÍ, especialização pela PUC, é isso né Gilmar?

Gilmar – Sim!

Ederson – E chuleador, coreógrafo, tudo isso que a gente sabe. Te apresenta um pouquinho pra nós aí Gilmar, por favor?!

Bem-vindo!

Gilmar – Bom, meu nome é Gilmar Caetano Rocha, tenho 42 anos, sou licenciado em Educação Física pela UNIJUÍ, fui da primeira turma em Dança da Unicruz e daí parei com o curso, né? E logo após eu iniciei, até tentei retornar tem pouco tempo, e daí comecei a licenciatura em Educação Física, e logo após fiz uma especialização em dança na PUC, em Porto Alegre. Eu estou no universo, né? Do Movimento Tradicionalista Gaúcho desde 2000, antes eu dançava no CTG sim, mas dançávamos parafolclore, então eu já tenho essa experiência do parafolclore antes, né? Então a minha vida em dança artística, ela começou com o parafolclore, ela

começou com a projeção folclórica, e logo após, então, sai da Universidade, da Unicruz, e Recebi uma proposta para Santiago, e comecei a trabalhar dentro das entidades com Danças Tradicionais Gaúchas. Aí sim comecei a estudar um pouco mais sobre as Danças Tradicionais, e manual, e em 2004 fiz a minha primeira coreografia juntamente com o Gabriel, porque eu não desvinculo esse meu processo de composição coreográfica dentro das entidades sem ter o Gabriel ao meu lado, porque desde o primeiro momento, nós fizemos a nossa primeira coreografia para o CTG, para o Piquete Tradicionalista Irmãos Sagrilo e o Gabriel já fez essa parceria comigo, né? Então nós tivemos o privilégio, né? O Gabriel está hoje, a Carminha tá me perguntando, está hoje em Santiago, estava aqui em casa até agora, estávamos aí, estamos numa lida aí, num outro processo de trabalho juntos, e daí nós tivemos a sorte e o privilégio de na primeira vez que nós participamos do ENART e levamos uma coreografia, nós fomos vitoriosos com a Entrada, coreografia de

Entrada, e ficamos em segundo lugar na Saída e... só um minutinho eu... quem tem filho você sabe, né? Tem que tá junto. Então... já tá ele aqui do meu lado, aqui. Dá um oi, filho, um oi...

Bento (filho do Gilmar) – oooooiiii...

Ederson e Bolinha – oooooiiii...

Gilmar – Então... e aí nós seguimos o nosso trabalho, né? Esse aí é o Bento Gonçalves. E daí nós seguimos o nosso trabalho e construímos o nosso trabalho passo a passo recebendo oportunidades logo após esse momento, né? Recebendo oportunidade em outros lugares, né? Dancei, também, quando nós estivemos lá na Unicruz, dancei na ABAMBAÉ, que foi uma experiência única e a universidade também nos proporcionou alguns cursos, alguns encontros, e com pessoas qualificadas, né? E aí fui cada dia mais buscando as minhas, os meus os meus anseios, como diz, né? E daí comecei a andar aí nesse Brasil afora, fomos para outros lugares que nos oportunizaram a saída do Rio Grande do Sul, então no ano passado nós tivemos a sorte, né? E também o trabalho de andar em sete estados diferentes, né? E estamos muito, sempre muito felizes em fazer parte de toda essa história, juntamente com o Gabriel, e também agradeço a todas as pessoas que me ajudaram, por que assim ó, na universidade, na Unicruz, e também nos CTG's eu sempre encontrei muitas pessoas que nos auxiliaram. E antes de eu passar a bola para o Bolinha eu quero agradecer a Carminha, porque ela me ajudou muito, e uma pessoa chamada Rubiane, que me colocou para dentro da casa dela e me oportunizou tudo que pode me oportunizar em relação a ajuda de um amigo, tá? Então é isso. Daí minha história seguiu e hoje nos conhecemos todos. É por aí...

Ederson – Massa!

Bolinha, então... se quiser falar um pouquinho de ti antes da gente começar a problematizar algumas questões, fica à vontade!

Bolinha – Ok, vou ser breve, vou procurar ser breve, tá?

Uma honra poder estar aqui!

Eu sou, a minha área de graduação não é a dança, então me sinto um pouco deslocado, né? Porque eu tô aqui no meio de pessoas extremamente capacitadas, qualificadas, com uma história enorme, e eu como educador físico, no início da minha formação acadêmica, fiz mestrado, estou concluindo o doutorado agora no final do ano em Educação e Ciências lá na UFRGS, e estou coordenador e pro-reitor do campus da Urcamp, aqui em São Gabriel. Já trabalho desde 2003 com a questão acadêmica, né? Com docência acadêmica, pesquisa, extensão... e a minha vida artística ela começou muito cedo, comecei com 10 anos como dançarino, ingressei no CTG com 10 anos, eu já vou aí para os meus 44, então eu tenho algum tempinho de

estrada, mas eu sou bem assim, eu tinha uma época que eu fazia dança, todo tipo de dança, então acho que meu repertório desenvolveu muito a partir das experiências que eu tive, balé folclórico, eu fiz balé clássico, fiz flamenco, eu fiz jazz, tudo que é tipo de dança que eu pude fazer enquanto bailarino, eu fiz. E ingressei como coreógrafo em 97, a primeira coreografia que eu fiz foi em 97, e de lá pra cá intensifiquei um pouco mais até 2010, né? 2010, quando a gente conseguiu o título do ENART ali, eu meio que eu “Bom, agora eu cumpri, né? A minha passagem pelo festival que eu queria muito premiar com título, então parece que ali eu deixei um pouquinho de lado as questões da composição coreográfica e fiquei mais na instrução do grupo apenas, né? Mas tive experiência também fora do país, como bailarino fui em 7 países diferentes, representei o Rio Grande do Sul, como bailarino, na feira de Ranovia, no ano de 2000, pude fazer uma turnê, também, com alguns outros artistas, sempre dançando, né? Então eu tive muita... bebi muito da fonte de diferentes tipos de arte para poder me construir enquanto coreógrafo. Tenho muito trabalho de carnaval, comissão de frente, tenho alas coreografadas, carros coreografados, fiz espetáculos também, ajudei a fazer espetáculos de teatro com composição coreográfica e com expressão corporal, então tenho inúmeras bagagens mesmo não sendo da área da dança e por gostar e amar o que eu faço, eu sempre tive oportunidade de tá no meio. Então, eu me sinto muito privilegiado de poder conviver com essa gurizada aí, eu, Gilmar e o Vergara são dois meninos maravilhosos assim, o Gilmar um pouquinho mais novo que eu, e nessa nova geração que está aqui presente, o Elder é um puta de um coreógrafo, vai, assim, vai escrever obras lindíssimas, o Lucca que eu não sei porque que ele tem essa resistência de começar a fazer coisas para nós vermos no meio do tradicionalismo, porque ele tá deixando de contribuir muito, e a Priscila também aqui, que é uma exímia coreógrafa. Então eu fico feliz de poder tá aqui representando um monte de amigos que não estão aqui, mas que estão lindíssimos nos trabalhos que fazem, e poder falar um pouquinho, abertamente, com o coração aberto, não é pontuar, não é definir nada, apenas contar como se fez e como se faz, né? Da maneira com que se sabe, da maneira com que conseguir fazer, com o coração aberto, é isso aí que a gente tá querendo fazer aqui hoje.

Valeu!

Ederson - Show de bola!

Você tá me ouvindo bem aí? Tranquilo? Guris? Bueno, antes da gente começar, então aqui, que eu vou começar a provocar os guris com algumas questões, é importante a gente deixar bem certo que o nosso interesse aqui não é falar sobre a diversidade dentro do nosso folclore, da nossa tradição ou da nossa arte, é falar sobre a questão artística e sobre as percepções quando a coreografia de entrada e saída, só, tá? Até porque, como eu já conversei com o Thiago sobre isso, também com os guris, três homens brancos aqui não tem muito lugar de fala para falar sobre muitas outras coisas, né? Então nós vamos nos limitar as questões artísticas das entradas e saídas certo?

E para começar eu vou pedir para o Gilmar falar um pouquinho, vamos tentar ser breve por que o nosso tempo não é tão longo, falar um pouquinho sobre, até para que todo mundo aqui se situe de início, sobre o que são essas coreografias de entrada e saída dentro do ambiente tradicional das danças do Rio Grande do Sul?

Gilmar – Bom, esse processo de composição coreográfica, eles, como quase todos vocês já sabem, eles vêm antes, a entrada vem antes e a saída vem após as tradicionais, né? Nós temos 3 danças aí, ou 4 danças, dependendo do local onde nós estamos nesse Brasil, que entremeiam esse processo de composição. Então, esse

processo ele tem que estar pautado, de composição, ele tem que ter pautado dentro de algumas normas, né? Que, digamos, que o MTG, o movimento desse Brasil, ele nos coloca, então nós temos que ter um comprometimento com o Folclore Gaúcho, né? Com a história do Rio Grande do Sul, nós temos que ter esse comprometimento! Nós temos que trazer nuances características do contexto que nós vamos trabalhar, o que nós vamos mostrar enquanto história, e é mais ou menos essa construção. Nós temos um estudo de corpo, um estudo de construção dessas composições e elas estão, elas são estudadas antes, o contexto estudado antes para logo após ser levado à palco, né? Então existem alguns critérios que são avaliados e essas composições são levadas dessa forma, a partir desses critérios e a partir, também, desses contextos, né? Da verdade que tu quer contar. É mais ou menos por aí!

Ederson – Show! Bola...

Bolinha – Acho que é bom, para complementar o que o Gilmar já colocou, situar um pouquinho no tempo no espaço, né? Acho que é bem interessante! O ENART que hoje nós conhecermos ele vem lá do Femobral, que foi um movimento brasileiro de literatura, e o oriundo desse movimento surgiu a valorização das culturas regionais, e evidenciou os primeiros concursos de danças tradicionais. Então, até uma boa parte do movimento tradicionalista organizado, o FEGART, ele não tinha coreografia de entrada e saída, então começou aqui no final dos anos 80, 88, 87, por aí... alguns grupos começavam a colocar músicas para entrar de mão com a sua prenda, para os pares entrarem de mão para o salão, para poder executar as danças tradicionais, então começaram a colocar músicas para entrar com essas músicas, e para sair do palco também. Aí, então, em um determinado ano lá, alguém entrou e fez duas fileiras opostas e se encontraram no meio do salão, aí todo mundo achou lindo maravilhoso naquele ano. No outro ano alguém veio e colocou um pouquinho mais de algum movimento, já tirava o chapéu, passeando... então as coisas foram se construindo à medida que alguém foi criando algo, né? E eu preciso pontuar aqui que esse alguém tem nome, sobrenome, e mora num lugar legal, que se chama Pedro Pedroso e hoje é o prefeito de Farroupilha. Foi ele o cara que sempre teve esses *insights*, o Pedro sempre teve a frente do tempo dele. Então ele ia num ano e fazia uma coisa, aí todo mundo copiava, no outro ele fazia outra e as coisas foram evoluindo até chegar no que nós conhecemos hoje como coreografias de Entrada e Saída, mas até início dos anos 90 não se tinha isso, não se tinha essa construção coreográfica, não existia coreografia de Entrada e Saída, tá? E à medida que isso foi evoluindo, os passos foram evoluindo, a forma de avaliar se foi evoluindo também, o uso de ritmos e gêneros, e também, como como tudo o que acontece na evolução humana, a gente deturpou muita coisa, eu deturpei, o Gilmar deturpou, o Vergara deturpou, e por essa deturpação, por essa... não é nem deturpação, nessa livre criação que a gente sempre teve, a gente as vezes saiu um pouquinho, então é necessário todos os anos regular de alguma forma essas questões que vão para dentro do palco, como bem pontuou o Gilmar.

Eu só queria deixar esse histórico aí, que é algo novo, nós estamos falando aí em coisa de 25 ou 30 anos no máximo que a composição coreográfica é efetiva, mais com o ENART, a partir de Santa Cruz, no início dos anos 2000, e sim, se tornou algo, talvez na minha opinião, o que mantém o festival hoje em pé são as coreografias Entrada e Saída dentro do ENART que a gente conhece.

Ederson - Então a gente pode dizer que, vamos ver se vocês concordam comigo, que é parte criativa de uma apresentação de invernadas do CTG? São as Entradas e Saídas. Onde a gente tem liberdade de tá explorando a criatividade, isso?

Gilmar - Eu acho que dá para dizer que existem pequenos momentos nas danças tradicionais onde tu podes ser criativo também, né? Onde tu podes ser criativo também. Mas o grande momento sim, são as Entradas e Saídas.

Bolinha – E digo mais, Vergara. Nós já conversamos sobre isso, né? Mas eu penso que, eu tenho batido muito nessa tecla, nós todos aqui temos batido muito, eu entendo, e nós entendemos enquanto coreógrafos, porque nós temos essa, como balizador essa fala, de que é necessário uma reformulação nas Entradas e Saídas, porque é o grande ápice do festival, e o festival é tão grande e pouco de valorizar, talvez seja nossa próxima pauta, e está caindo de maduro que haja, sinceramente, uma grande reformulação, e que nós possamos tornar isso vendável, isso para o público fora do Rio Grande do Sul, algo atrativo, nos moldes do que é hoje, por que não? Parintins, por exemplo. Porque o que nós fazemos enquanto história, enquanto tradição, folclore, beleza artística, evolução de corpo, de expressividade que se faz no ENART, isso tem que ser vendido para o mundo inteiro, só que com as condições atuais é inviável, onde a desvalorização do dançarino, desvalorização do coreógrafo e desvalorização do próprio evento é o que mais tem acontecido nos últimos anos, infelizmente!

Ederson – Show!

Eu queria saber de vocês... vou continuar com o Bolinha já que ele estava falando... como é, de que forma é a atuação do coreógrafo no CTG? Qual é a realidade do coreógrafo dentro desse espaço? Tendo em vista que coreógrafos de outros gêneros de dança conseguem produzir o trabalho ao longo do tempo, o nosso, eu já digo aqui que é uma opinião minha, é bem mais curto, é em um ou dois dias. Como tu vê essa atuação? Como ela se dá? Como deveria ser? Enfim...

Bolinha – É, eu preciso pontuar, antes do coreógrafo, eu preciso pontuar a questão da organização das entidades.

Por que eu digo isso? Porque existem entidades que se organizaram de tal forma, que o coreógrafo é sempre o mesmo e ele tem tempo, ele faz parte da construção do todo. Mas a gente tá falando aí de uma mínima parte, de uma mínima parte de entidades que tem essa postura, e não é por acaso que essas entidades são sempre as entidades que estão sempre lá em cima brigando por títulos e aparecendo belíssimos trabalhos, mas a grande maioria, a grande maioria vê o coreógrafo como o salvador da pátria, é a pessoa que vai chegar na no grupo de dança e vai salvar o trabalho do instrutor, que vai trazer a beleza e vai desenvolver o bailarino, e vai trazer a “mirabolancia” necessária para chamar atenção do público e do avaliador, e aí o instrutor e o grupo de dança dá para o coreógrafo o seguinte: “Olha só, a gente tem o sábado de tarde e o domingo de manhã, tá aqui a música pronta, é tudo contigo vai lá e faz o teu trabalho!”. Então 98% funciona assim, a gente não faz parte da construção do tema ou da construção musical, que é muito importante nós sabemos, nos dão em cima da hora, quando nos dão a música, e se eu estiver falando alguma besteira aqui por favor me interrompam, certo? O coreógrafo, ele não tem oportunidade de conhecer o material humano na maioria das vezes, então a gente chega lá no escuro.

Acontece que muitos de nós acabam fazendo alguns laboratórios rápidos para perceber o corpo, o domínio, o processo de construção, porque não tem como levar nada muito pré-estabelecido por que tu não conheces o trabalho.

Então existe muita cobrança de ser o salvador da pátria, depositam muito no coreógrafo as respostas para um bom resultado, porque a coreografia vai salvar. E ao mesmo tempo, como é dessa forma, eu vejo que a gente aprende muito, é uma oportunidade muito da gente se desenvolver. Eu tenho trabalhado muito na universidade aqui, eu tenho uma eletiva que é criatividade e inovação, e como eu

tenho falado muito sobre criatividade eu vejo que esse ponto da versatilidade, do encima da hora do que nos apresentam para a gente construir algo nos torna seres humanos fantásticos de criação, porque a gente consegue desenvolver criatividade do nada, de uma hora para outra, não é bom? Não é bom! Mas tem esse ponto, a gente consegue se desenvolver enquanto coreógrafo, muito, e a gente faz uma gestão do tempo incrível, porque tem que começar no sábado e terminar no domingo, e se tu não deixa pronto ou pelo menos limpo, tu... “ah o Bolinha não é bom, não conseguiu fazer p**** nenhuma, desculpa não pode falar p****, né? Não conseguiu fazer m**** nenhuma, veio aqui papapá” porque ele tem que montar, organizar, deixar limpo como se fosse dançar na segunda-feira, então é muito complicado!

Mas a gente tá aí, tem melhorado muito! Os grupos estão percebendo que tempo é fundamental e a organização também.

Eu iria falar dos elementos de palco mas depois a gente fala, porque às vezes é assim: “Tem que botar algo”, tem que botar algo, não, não tem que botar algo...

Gilmar...

Gilmar – Eu acredito que o Bolinha falou tudo, né cara? Isso é o que nós todos vivemos dentro das entidades, dentro dos CTG's, e não é nada diferente do que o Bolinha falou, então não temos muito o que somar em relação a isso, né?

O que eu posso dizer é que às vezes a gente é até psicólogo, né? Porque às vezes tu pega o grupo lá, já meio que destruído e tu tem que, até isso mesmo, tem que reconstruir a mente deles e mostrar para eles o quanto eles têm essa condição de se sobressair, de se reconstruir. As vezes tu chega no local, quando eu digo psicólogo, é que às vezes as questões extras, por isso que o Rodrigo fala essa questão da organização, porque as questões extras muitas vezes respingam na gente, né? Respingam por que? Porque não está organizado, já tem problema anterior, aquela questão toda. Então tu tem que ser psicólogo, tem que ser... tu tem que usar toda a experiência que tu já tem dentro das entidades, porque nós fomos criados dentro das entidades, então tu se beneficia disso e também auxilia as pessoas, por que o nosso objetivo também levar arte, e levar que essa arte continue, porque nós estamos para isso, né? Então muitas vezes tu pega pela mão e diz: “ó tu só saiu do trilho aqui, se tu colocar aqui nós vamos continuar e daí é muito mais que dança, né?”

Em relação ao que o Rodrigo também falou, que provavelmente nós vamos dar continuidade, é que muitas vezes nós temos vários empecilhos, e um deles é a questão de pouco tempo para todo o processo de transformação corporal, né? Então daqui a pouco a gente começa a falar sobre isso e daí eu tenho um pouco para falar sobre...

Bolinha – Deixa eu responder a pergunta do Thiago ali. O Thiago perguntou o seguinte: Como é que a gente se sente, o coreógrafo se sente, quando chega nos lugares e tá tudo mais ou menos encaminhado? Isso acontece muito, Thiago. Por que? Porque muitos grupos, porque todo o processo de ENART, como a gente tá falando de coreografia não só ENART, tá aqui o Lucca que é o nosso representante maior do JuvENART, que é tão grande quanto o ENART, né? Então todas as competições que envolvem coreografia têm uma tendência, qual é a tendência? Ah no anterior ganhou o fulano de tal, e o fulano de tal botou uma cuia gigante no palco, no outro ano a maioria quer botar uma coisa, uma coisa grande no palco ou a térmica grande no palco, tá? Então a gente sofre muito disso e quando a gente chegar lá a organização, o instrutor, realmente eles têm tudo pronto. Mas o que que eles querem do coreógrafo? Às vezes o nome do coreógrafo, às vezes movimentos corporais e/ou desenhos coreográficos... porque acontece muito, com certeza, da receita do bolo, eles querem a receita, muitos grupos poderiam fazer os trabalhos, inclusive, trabalhos

maravilhosos, mas daí eles vão lá e buscam um coreógrafo para cancelar o que eles querem fazer, isso as vezes, eu vou ser bem sincero, nos deixa um pouco amargurado, porque muitos de nós precisa da questão financeira e limita muito a criatividade. Tu vai para um trabalho sem tesão, a pior coisa é tu ir para um trabalho sem tesão! Isso as vezes acontece, né? Não sei se o Gilmar quer complementar...

Nesta pauta eu ainda quero falar da questão financeira dos coreógrafos que eu acho que é uma coisa bem interessante, mas complementa aí, Gilmar, essa parte da pergunta do Thiago.

Gilmar – Não e... na verdade tem muitos grupos que já tem essa condição, né, Thiago? Já tem a condição de fazer as coisas sozinhos, com certeza eles tem essa condição, e eu acredito que todos nós, nós conversamos muito sobre isso, o Bolinha e os guris, nós estamos em um trabalho de que futuramente os CTG's tenham seus próprios coreógrafos, a partir deles mesmos, ah mas vai jogar contra vocês? Não, ao contrário! Ao contrário! Porque cada um deles, olha, o Lucca e o Elder, Sentinela da Querência, não há necessidade de ir outra pessoa porque eles já estão prontos para fazer seu próprio trabalho, e quanto mais verdadeiro vai ficar? Ali vai bater bandeira, vai bater vontade de fazer, vai bater uma construção que vem de anos, e as vezes essas pessoas, eles acabam por "ah não, eu vou fazer, mas eu vou colocar", vamos supor, eu trabalho em Pelotas, no grupo do Carreiros, mas eu tenho convicção que vai se fazer cada vez menos necessário que a gente vá, porque o Thiago e a Priscila estão cada dia buscando mais e mais, e isso é o que a gente deseja! Eu acredito que é mais ou menos por aí, né, Rodrigo?

Ederson – Deixa eu só falar uma coisa, só um aparte. É que assim, quando eu comecei a montar coreografias o número de coreógrafos era muito menor do que é hoje, e isso é muito bom, isso é muito legal!

Rodrigo – Maravilhoso!

Ederson – Tem uma grande diferença que é a seguinte, lá naquele tempo, mesmo eu não sendo um dos iniciais, como vocês, ainda se tinha muita dificuldade de acesso à informação de como deveria se trabalhar. Como tu deves chegar no grupo? O que tu deves fazer? Eu, particularmente, fui meio que a facção abrindo o mato até aprende como seria a melhor forma do meu trabalho. Hoje nós temos uma possibilidade muito maior, estamos aqui hoje em uma *live* falando sobre isso, se alguém tem interesse em aprender pode estar aqui nos ouvindo e aprendendo alguma coisa, e eu acho que os coreógrafos, de certa forma, também estão mais abertos a contribuir com quem tá começando, e essa fala do Gilmar tem muito disso, né? De contribuir, de dizer "olha, vai por aqui, vai por ali, assim é melhor", vamos fazer, fazer, fazer, que uma hora esse repertório vai pertencer a outra pessoa, e essa pessoa vai conseguir, também, fazer coreografia.

Enfim, só pra dar uma contribuição aqui na fala.

Bolinha – Não, perfeito, Vergara!

Ederson – Bolinha, segue aí.

Bolinha – Eu não posso deixar passar, porque acho que o momento é esse, tá?

Assim, o que que acontece, cara? Tem os dois lados da moeda. A gente tem cada vez mais coreógrafos, que bom que se tem, quanto mais tiver melhor, por que é bom para todo mundo, cara. É bom pra quem já tá, é bom pra quem tá começando, existe o acesso, e tem uma coisa legal dos coreógrafos, que eu sempre pego os instrutores de danças; para o pessoal que não é da nossa área entender um pouquinho, coreógrafo é quem constrói coreografia de Entrada e Saída e instrutor é o professor das danças tradicionais, do manual, Pezinho, Tatu, a Tirana, aquelas danças... Então, eu sou mais instrutor hoje e menos coreógrafo, tá? Então eu gravito

nas duas, eu vou ter o grupo dos coreógrafos estou no grupo dos instrutores, então percebo uma diferença linda que tem a favor do grupo dos coreógrafos, e eu preciso pontuar isso. Nós temos parceria, nós temos respeito, nós construímos coisas juntos, muitas vezes chamei o Gilmar, aqui tá o exemplo, ano passado chamei o Vergara para trabalhar comigo, comigo não, ele fez o trabalho, mas a gente trocou figurinha no processo de construção, dei para ele o final de semana também (risos), foi só um, né? O Gilmar, quantas vezes veio trabalhar aqui no nosso grupo e quantas vezes virá ainda, como o Vergara, então a gente tem uma proximidade que é muito legal, e que não tem nos instrutores, nos instrutores é comer a cabeça um do outro, né? E por incrível que pareça esse lado bom transfere um lado ruim, sabe qual é o lado ruim que eu tenho percebido? Que a galera não tá querendo muito estudar, a galera não tá muito preocupada em... Por exemplo: Essa *live* de hoje era para estar, nós colocamos em todos os grupos de coreógrafos que nós temos, todos, todos, e mais pessoalmente que a gente mandou, era para estar cheio de coreógrafo aqui. Eu, Gilmar, Robson e o Balaka, fizemos um curso por uma plataforma chamada fala aí professor, fizemos um curso com valor irrisório, o valor era para ajudar os meninos que estão aí precisando, e nós construímos um curso do bê-á-bá de como tu definir o tema até tu usar o elemento cênico, tudo esmiuçado, um monte de horas de curso, nós abrimos tudo como nós fizemos ao longo do nosso tempo. Era obrigado a fazer? Não, não era obrigado, ninguém é obrigado a nada. Mas, cara, as oportunidades estão aí, e o que que a gente vê, infelizmente? Ainda o poder do *YouTube*, ainda o poder do copiar e colar e adaptar um pouquinho muito forte, muito forte, e nós temos ainda muita coisa para fazer. Nós vamos copiar? Óbvio! Eu copio, o Vergara copia, o Elder, todo mundo copia, porque na vida a gente não cria nada, todo mundo copia, só que a gente tem que ter a sensibilidade do que usar, quando usar e de que forma usar, e se for copiar “o Elder, beleza? Eu gostei de um passo que tu tá fazendo, posso utilizar na coreografia?” a gente faz citação em texto científico e tudo bem, dá referência e vamos embora, cara! Por que que eu não posso dar referência para alguém também? Eu usei uma coreografia no ENART do Gilmar, eu pedi por escrito, liguei para o Gilmar e fiz uma homenagem ao Piquete Sagrilo de uma coreografia que eu quis fazer, porque eu amava a coreografia e o Juventude dançou uma coreografia que outro grupo já tinha dançado. Mas eu fui lá, eu pedi autorização, né? Então eu acho que a gente precisa ter um pouquinho mais de vontade de se desenvolver.

Acho que a Priscila falou alguma coisa aí, Vergara, que eu não consegui pegar.

Ederson – Eu também, pra mim passou aqui, mas depois a gente abre pra conversa com todo mundo, tá?

Bolinha – Beleza!

Ederson – Gilmar, tu queres falar mais alguma coisa nesse sentido, ou não? Podemos seguir?

Tu querias falar sobre a questão financeira...

Bolinha – Ah beleza!

Ederson – Vai lá!

Bolinha – Assim, Só para o pessoal entender. Nós não somos um grupo organizado, né? Nós tentamos um movimento no ano de 2017, um movimento que unisse todos os professores, coreógrafos, de todas as modalidades do MTG, prof. de chula, prof. de dança, coreógrafo, músico, e fazer um departamento de professores dentro do MTG. Por que? Porque nós entendemos que a gente corre o estado, corre o Brasil, não tem uma proteção, não tem um plano de saúde, não tem nada, não tem desconto em posto de gasolina, não tem em farmácia, não tem p**** nenhuma! E a gente avançou muito, muito. A ideia não era fazer, olha a preocupação das cabeças

que fazem a gestão, que tinham medo que a gente se organizasse e colocasse o CTG na justiça, tu entendes? E não era esse o intuito, no estatuto e no regimento que a gente criou, a primeira frase era deixar bem claro isso, que a gente só queria organizar, saber quem eram os coreógrafos, onde estão, se estão comendo. Agora na pandemia a gente não sabia onde estava essa galera, cara! Entende? Então a gente foi até o final e não deu certo. Porque uma das coisas que a gente queria, como todas as outras profissões tem, era regular um pouquinho. É óbvio que vai ter o coreógrafo que vai cobrar 100 pila e alguém vai pagar 100 pila, e é óbvio que vai ter o coreógrafo que vai cobrar 10.000 e alguém vai pagar 10.000. Isso faz parte do livre mercado. Nós estamos no capitalismo, não vamos esquecer isso, tá? Mas seria importante nós balizarmos alguma coisa, porque hoje, por exemplo, o valor de uma coreografia hoje em torno de R\$800,00 o preço médio de uma coreografia, então, se ele é médio, nós temos coreógrafos que por coreografia vai até 2000/2500 reais, e tem coreógrafos que fazem coreografia por 400/300 reais, tá? Essa é a realidade, a média hoje num cálculo que eu consegui fazer, num levantamento, é em torno de R\$800,00 por coreografia, agora o tempo que vai ser investidos a coreografia, se vai ser feita no final de semana, se vai ser feita em várias vidas, isso aí eu não consegui medir. Mas eu tive o interesse de saber para ter uma ideia de o que tá rolando. Eu acho que isso é muito importante, deveria ser mais... deveríamos lutar para que fosse o mais qualificado essas questões, e que o coreógrafo também tivesse a sensibilidade dele fazer menos coreografia ao longo do ano e cobrar um pouquinho mais, porque senão ele começa a ficar repetitivo e começa a utilizar muitas coisas em coreografias parecidas, e vai perdendo qualidade e perdendo espaço. Eu só queria dar esse norte financeiro para não achar que o coreógrafo ganha muito dinheiro ou ganha pouco dinheiro, acho que a gente tá numa construção que ainda não tem a valorização que eu acredito que deveria ter.

Ederson - Na verdade, né, bolinha? Para profissionais, como eu, eu me coloco nessa situação, o Gilmar também acredito que sim, para nós, nós precisamos valorizar um pouco mais o trabalho porque a gente vive de fato disso, isso é o que pagar nossas contas no final do mês, né? Eu falo tranquilamente, não sei o Gilmar, deve ser até mais, mas eu faço uma média de 50 coreografias por ano, é um número bem alto também de coreografias, né? E tenho que cobrar o suficiente para me manter durante todo mês com aquele trabalho que eu tô fazendo, né, Gilmar? Mas eu queria, Gilmar, não sei se tu vais seguir falando sobre isso, mas eu vou te provocar a ir um pouquinho mais adiante, ou voltando um pouquinho atrás, também, que é a questão da preparação...

Gilmar - Não estamos escutando, eu não tô te escutando, Vergara.

Ederson – E agora, vai? Me ouve?

Bolinha – Eu tô ouvindo, eu tô ouvindo, Vergara!

Ederson – Eu queria saber sobre preparação corporal, que não é preparação física... eu queria saber sobre tu pegar aquele elenco que nunca dançou os movimentos que tu tá fazendo e tu ter que fazer eles de alguma forma executarem...

Gilmar - Fiquei sem áudio, eu não tô te escutando, Vergara!

Bolinha – Gilmar, tu me escutas? Gilmar, tu me escutas?

Ederson – Bolinha, tenta passar para ele aí, para ver...

Bolinha – Gilmar? Acho que ele não tá nos ouvindo, o problema é com ele lá!

Ederson – Então tu segues sobre isso para mim, por favor?

Bolinha – Vamos lá!

Acho isso aí mesmo... Gilmar, lê o chat lá, Gilmar...

Tu falou sobre preparação corporal, né? Esse talvez, talvez não, eu tenho a absoluta certeza e a vivência nisso, talvez seja o maior limitador, que é a questão das experiências corporais... Veja bem, a gente não tá falando das questões físicas, quando a gente fala disso a gente tá falando do repertório corporal, né? Das experiências desse corpo em um elenco, que são, em via de regra, moldados para movimentos extremamente tradicionais da dança gaúcha, com limitações de amplitude, de movimentos novos, movimentos não característicos... e isso às vezes causa até uma estranheza e um bloqueio do dançarino. Quando a gente vai dependendo do tema, dependendo das características históricas que a gente tá fazendo uma determinada coreografia, necessita de alguns elementos de movimentos corporais que passam do habitual, ou da rotina, ou do que é vivido por aquele bailarino ou elenco, e a gente percebe o bloqueio de fazer, a vergonha, ou até mesmo um escudo e eles ficam reprimidos ao realizar determinados movimentos. Então, por exemplo, o que eu tento fazer as vezes, né? Eu tento, quando eu inicio dentro de uma coreografia, no primeiro contato com o grupo, embora eu faça uma pesquisa antes, né? Eu vejo vídeos de coreografias anteriores, eu vejo o grupo no palco, procuro acompanhar a história do grupo quando eu tenho alguma coreografia para fazer, para mim não chegar tão solto, né? O primeiro passo eu faço uma grande oficina corporal, entre aspas, um laboratório. Então, começo a explorar movimentos de membros superiores e membros inferiores, movimentos de solo, movimentos aéreos, movimentos sem música, sem coreografia, sem eles terem nem ideia do que eu vou coreografar, para mim perceber nível de linguagem corporal que aquele grupo ou que aquelas pessoas daquele grupo conseguem me dar de retorno, e a partir disso eu consigo colocar um balizador para mim não tá, também, não perdendo tempo, tá? Não atrasando o trabalho, e daí a gente volta no que a gente falou lá atrás, tem sempre o limitador de tempo. Então, a técnica às vezes fica muito comprometida em função do tempo, porque tu tem que finalizar o trabalho ou tu tem que encaminhar ao trabalho e às vezes, tu acaba podando determinadas construções gráficas, ou desenhos, ou movimentos em detrimento do tempo que tu tem para deixar uma estrutura pronta para o instrutor seguir o trabalho dele, então, não existe a preparação com a maioria dos grupos. Agora, essa preparação é nítida nos grandes grupos, os grandes grupos projetam no início do ano já com a pesquisa pronta, já com tema definido, e eles fazem construções corporais, aumento de repertório corporal, eles fazem muito laboratório acerca do tema, vou dar um exemplo para vocês, quando a gente fez o tema do cavalo, a gente ficou praticamente um mês, eu desenvolvi... a gente... Alegrete facilita isso, né? A gente foi para uma chácara e começou a observar como o cavalo caminhava, e começou a fazer dentro das cocheiras, a tentar imitar o movimento corporal... eu trouxe isso da Educação Física, da ginástica natural, da imitação dos bichos, Álvaro Romano, um cara que teve da década de 80, aí... e comecei a desenvolver o movimento da pata dianteira, da pata traseira, da respiração do cavalo, isso antes de começar a desenvolver a coreografia, por que? Porque o grupo era meu, a coreografia era nossa, e isso facilitou. O produto final, o resultado disso, é só olhar os vídeos! A gente imergiu dentro do tema, isso faz toda a diferença! Mas digo para ti, Vergara, 95% não faz isso. O que é uma pena!

Voltou, Gilmar?

Gilmar – Voltou!

Eu acho que tu tá falando sobre o que eu queria falar, mas acho que só vou complementar... em relação a essa questão de preparação corporal, em relação a tempo, né? Eu acredito que era por aí, porque eu não escutei, né? É... e que isso se dá, deve ser isso, porque tu estavas próximo ao teu grupo, isso a gente passa todas

as vezes. Então, eu acredito que essa questão da valorização profissional, nós fizemos 79 coreografias ano passado, né? Eu acho isso absurdo, mas em estados diferentes, não somente no RS. Mas, se nós fizéssemos menos, se nós pudéssemos ir nesses grupos antes e conseguisse fazer um trabalho de laboratório primeiro, um trabalho de improvisação onde nós conseguíssemos tirar um pouco do dançarino, um pouco da característica deles que não seja mais repetição, e sim ele passe a fazer parte da composição... estão me escutando?

Ederson – Pode tocar!

Gilmar – Sim! Que ele faça parte, que ele já faz parte do processo de decomposição, ele já tá no coletivo da composição, nós vamos descobrir... nós não vamos nos tornar tanto repetitivo primeiro porque que nós vamos conseguir extrair algumas coisas deles nesses laboratórios de improvisação, processo criativo, nós vamos conseguir trazer algumas coisas deles, a verdade dele, do corpo dele, ele vai nos responder, né? Nós vamos conseguir caçar algumas coisas, nós vamos conseguir trabalhar tudo que a gente precisa para o momento, para o contexto, para aquele corpo que a gente estudou e com certeza o resultado vai ser outro, porque às vezes a gente consegue esse resultado porque dentro do grupo, como o Bolinha disse, já tem essa pessoa que tem essa capacidade, né? Tipo, nós trabalhamos no final de semana com a Priscila e com o Thiago, mas o trabalho deles continua todos os dias, eles já têm essa capacidade, esse olhar, mas às vezes nós chegamos em um lugar que ele não tem essa peça, e aí o problema é muito grande. E para além disso, às vezes tem essa peça, mas o corpo ainda não está preparado. Vamos pensar... bom vamos trabalhar algumas características, ou algum contexto... vamos falar do índio em si, que às vezes trabalha em flexão dos membros inferiores, cara, se tu não tem um trabalho de membro inferior tu vai te lesionar! Porque tu és dançarino de fim de semana, porque tu gostas de jogar bola, tu gostas de uma cervejinha quarta quinta, sexta e sábado, então, até isso mesmo temos que pensar, em relação a essa preparação anterior, antecipada.

Então, eu não sei, Bola, se eu conseguir conectar a conversa porque eu caí ali na... tá bem?

Bolinha - Com certeza! Com certeza! Perfeito, Gilmar! Gilmar, tu mereces estar num mestrado, viu? Porque teu nível de conhecimento é tão grande que merece produzir coisas na área acadêmica, então tá na hora de entrar no mestrado!

Gilmar – Tô tentando... Tô quase conseguindo...

Ederson – Isso aí! Perfeito!

Para não alongar muito, nós temos questões que o pessoal tá fazendo pelo chat e eu estou anotando aqui para depois.

Uma última pauta, tá? Para a gente falar depois, que é o seguinte:

A percepção de vocês sobre coreografia, esteticamente falando, tá? Como ela era, vamos botar aí anos 2000, como ela foi até o ano passado, 2019, que é a última referência que a gente tem, que tá lá passando, e o que vocês veem pós pandemia? Daí vocês podem falar sobre o dançarino, sobre elenco, sobre coreógrafo, sobre investimentos, enfim, fiquem à vontade! Eu vou pedir para o Gilmar começar, pode ser?

Gilmar - Eu posso passar a bola para o Bolinha? Por que? Por que o Bolinha, porque no início falei sobre as coreografias, agora, porque o Bolinha tem um conhecimento e ele tem um contato com Pedro enorme, eles são amicíssimos, e o Pedro muitas vezes nos relata, mas o Bolinha tem essa proximidade, e o Bolinha sabe muito sobre isso porque também começou Antes de nós, né? E daí eu quero falar sim, sobre esse pós-pandemia, pode deixar que eu tô querendo falar.

Ederson – Vai lá Bola!

Bolinha – Beleza!

O que acontece, a gente sempre quando olha pra frente... a gente olha pra trás pra ver o que aconteceu e estabelece um ponto de, um laço pra pensar pra frente, né? Eu inclusive, o Diogo, quero mandar um abraço para o Diogo, meu amigo do peito que tá aqui com a gente. Ele colocou uma questão lá que, mais ou menos, é uma dependência do que ele falou lá no chat, de ver como vai andar daqui para frente, que é a questão de quem está à frente do processo... que infelizmente, ou felizmente, as coreografias de entrada e saída do ENART, do JuvENART e do FESTMirim, elas devem, elas respeitam umas normativas, elas respeitam um regulamento, e esse regulamento é totalmente dependente de quem está sentado ou com a caneta na mão. O que a gente tem visto, por mais que tenha evoluído muito, a gente pode perceber, se pegar dos anos 2000 pra cá evoluiu muito a qualidade técnica dos dançarinos, evoluiu muito a estética musical, cenográfica e coreográfica, melhorou muito, a gente percebe hoje muito presente a técnica nisso, que antigamente era de, era muito empírico, de tentativa e erro, tentativa e erro, hoje não, hoje tu consegues preparar antes do produto final, isso é técnica, isso é evolução. Então, eu não vejo dança daqui os próximos cinco anos muito diferente do que nós estamos vivendo nesse momento aqui, por que que eu digo? Porque não se tem liberdade para fazer isso, e quem é que não dá liberdade? Não se tem Fórum de discussão para isso. Não se tem uma evolução nas próprias rupturas dos regulamentos. Quem mais hoje tem liberdade pra isso tá aqui, tá aqui ouvindo nós, que é o Lucca. O JuvENART hoje em termos de estética, em termos de possibilidades coreográficas, ele dá um banho no ENART, não tem comparação, e mesmo assim eu tenho a absoluta certeza, e depois eu queria ouvir o Lucca, ele vai dizer que ele gostaria de ser mais aberta ainda, de possibilitar mais ainda as coisas, mas que como é um evento atrelado ao tradicionalismo, ao MTG, eles sofrem muito engessamento em algumas coisas, mas mesmo assim o fato de ele colocar pessoas fora do meio para avaliar é algo fantástico, é algo que eu defendo... mas daí, sabe o que acontece quando a gente convida uma Carminha? A Carminha vai sem pilcha, e não tem nem o cartão tradicionalista, e nem tem que ter mesmo! Aí não deixam ela avaliar, “não porque ela tem que tá de vestido de prenda”, aí vamos convencer, a Carminha que tinha muito para contribuir, para sentar na mesa lá, ela colocar vestido de prenda? Aqui, né, cara?! “Ah, mas ela não tem cartão”, ah... enfia o cartão no, sabe? Então esse tipo de coisa de quem comanda vai limitando a evolução do que nós poderíamos chegar. Eu sonho, e o dia que eu tiver, eu vou, eu vou estar, ainda tô queimando lenha aqui, como dançarino, como coreógrafo, como instrutor, mas vai chegar o momento que eu vou cansar, e eu desejo, é um dos objetivos meus, estar lá comandando alguma coisa dentro do MTG, e o dia que eu tiver sentado lá é porque eu vou ter desconstruído essas impossibilidades, senão eu nunca vou tá lá! Quando eu recebi o convite eu disse assim, “Eu vou ter carta branca? Eu posso fazer o que eu penso e chamar as pessoas pra ficar comigo? Não. Então, muito obrigado, eu não aceito!”. Aceitar para ter nome lá? Não preciso e não vivo disso. Agora, no dia que eu sentar lá e comandar alguma coisa, e eu vou chegar lá! Eu vou chegar lá e pode me cobrar, gravem essa *live* aí, eu vou trocar o que eu penso em trocar, eu vou dar estrutura para o bailarino que fica lá, quando chove, na chuva e que não tem uma água para tomar, é quem faz o espetáculo e não é tratado se quer, se quer com respeito, tá? Paga o ano inteiro e não tem reconhecimento, certo? Qualquer patrão de CTG, qualquer nome de coordenador tem representatividade e o coreógrafo não pode entrar com seu grupo pra dentro da sala, o coreógrafo não pode entrar para acompanhar, e é importante, o coreógrafo não pode se não tá inscrito.

Então, tem coisas que atrasam nossa evolução. Eu acho que só podemos pensar pra frente se nós desconstruirmos agora isso, a gente tá tentando, né, Vergara e Gilmar? O Hélder sabe, a Priscila sabe... a gente fez alguns encontros, a gente mandou uma carta de intenção, a gente tem batido muito com quem tá lá, só que agora a desculpa é a pandemia, não vai ter ENART, não vai mudar nada, e aí não vai ter... né, Diogo? A gente pensou em fevereiro de 2021 um congresso, porque a convenção tradicionalista, quando se altera o regulamento já não vai existir. Então a gente tá na mão de um presidente novo que vai assumir, que coloque sei lá quem, que tenha sei lá que visão, pra daí nós discutirmos e quando a gente vê já estamos em julho de 2021, e não dá pra mudar mais. E daí, Vergara, respondendo a tua pergunta, a gente evoluiu muito, se olhar para trás, mas a gente poderia ter evoluído muito mais. Capacidade, conhecimento e comprometimento com o folclore do RS a gente tem, tá faltando espaço pra que a gente evolua, na minha opinião.

Ederson – Gilmar, queres completar alguma coisa?

Gilmar – Cara, assim... do Bolinha eu queria completar que na verdade, assim... O Lucca é mais aberto a esse quesito, assim como a Karen quando esteve, eu estava, também, lá, ela também tinha a visão dela, a mente dela aberta, e outras pessoas que vieram também, inclusive estes que estavam ano passado também tiveram, tá cada dia mais uma evolução! Mas é que a questão do Lucca, também, existe toda a questão de experiência dele dentro da entidade, a experiência dele em outros estudo e, também, o menino que continuou o estudo da dança, entendeu? Então, a hora que o fulano fez um contraste de níveis ele vai ter entendimento, o fulano trabalhou na multifocalidade e não no trabalho unifocal, que é um trabalho que o JuvENART já tem essa visão, né? Ele tem esse entendimento. Então, são pessoas que acabam saindo um pouco da caixa, digo caixa do que já se viu, e hoje nós estamos vivendo isso, nós não podemos sair das nossas raízes, nós temos que manter, com certeza! Como se diz... Os dançarinos do CTG, eu já falei esses dias para o Vergara e para o Bolinha, o que a gente encontrou na nossa estrada nos nossos últimos dois anos, os dançarinos de CTG não estão mais dançando só Pezinho, eu sinto uma evolução corporal individual, mesmo que seja minúscula, eu falei isso, né? Falei para o Bolinha. Eu sinto, eu sei que não é somente Pezinho mais, nós encontramos, nos locais, pessoas que estão tornando seu, poucos não são todos sim, mas já há mais, hoje mais um pouco, buscando outras fontes. Isso está favorecendo, sim as composições e está favorecendo, também, talvez, até as danças tradicionais. Por que? Porque ele tá trabalhando sempre memorização, trabalho de fluência em movimento, e isso aí vai auxiliar de alguma forma, ele vai ter entendimento de diferentes movimentos também. Então, acho que os dançarinos começaram a se alertar para outras possibilidades corporais e isso está favorecendo, está nos favorecendo. Eu fui trabalhar em um grupo, lá, vou citar, não é muito de a gente citar... encontrei, ano passado, em um grupo de Caxias, uma menina, cara ela dança muito clássico, e a gente olhou e disse, “cara, como não vou usar essa menina? Ela é muito boa!”, e ela também dançava na internada. “Vamos trabalhar! Vamos instigar!”, entendeu? Não só esse dançarino, “ah, eu sou do circo, eu sou circense”, cara, vamos ocupar. Porque a gente consegue mostrar que nós podemos trabalhar de uma forma organizada e responsável, e mesmo assim nós conseguimos fazer com que as pessoas entendam que esse dançarino múltiplo também pode dançar dentro do ENART, ele também pode dançar dentro do ENART, com responsabilidade, mas ele pode dançar dentro do ENART, do ENART não, dos festivais! Porque o JuvENART, como o Bolinha já disse, é um festival, meu Deus, imenso, né?

Era mais ou menos isso, para complementar...

Ederson – Ótimo!

Guris, acho que só o que pode ter ficado faltando na fala de vocês, pode, não que tenha ficado, é a questão de como vai ficar, então eu vou falar o que eu vejo.

Eu acho que hoje os grupos, agora na pandemia talvez mais ainda, eles estão pensando um pouco mais fora do “tradicional”. Tá tendo uma sensibilidade à oficinas, palestras, enfim, a abranger um pouco mais o conhecimento dos seus elencos dentro do CTG. Então, acredito que pós-pandemia, para os próximos anos, esse repertório dos nossos elencos vai estar um pouco mais amplo.

Então, eu vou abrir, depois disso, para as perguntas aqui do pessoal, alguns já botaram ali no chat e tem até pergunta que tem a ver com isso que eu tô falando.

Eu não sei se vocês querem falar um pouco sobre isso também, o nosso tempo já tá meio curto, mas se vocês quiserem falar aí, vai lá.

Bolinha – Finalizou bem, finalizou bem.

Gilmar - Eu acho que vai ser bem tranquilo, isso aí... acho que a pandemia veio para auxiliar, as coisas vão estar mais lindas! Eu acredito... já são lindas e vão estar mais lindas ainda, eu acho que é por aí.

Ederson – Então, vamos lá...

Bolinha - Eu tenho muito claro que é isso, também. Acho que não cabe mais nada.

Ederson – Beleza! Gurizada, pessoal que tá aqui nos acompanhando, os que colocaram perguntas ali...

Bom, nós estamos gravando esse encontro, ele vai ser disponibilizado no nosso canal do YouTube, lá do NUFOLK. Nós vamos, depois, estar divulgando para que todo mundo possa acessar.

Quem quiser abrir o seu microfone, abrir sua câmera e fazer a pergunta aqui, direto para os guris, para nós, show de bola!

O primeiro que botou uma pergunta aí para nós foi o Felipi Santos, que é um dos nossos companheiros, também, um dos bolsistas do Thiago, lá no, acho que o Felipe é do Ômega, que é de pesquisa, mas também tá com a gente aqui no NUFOLK, é tudo meio que uma coisa só. Então, Felipi, se tu quiseres, tu pode abrir tua câmera, teu microfone e fazer a tua pergunta... era algo ligado ao protagonismo das coreografias, era isso Felipe? Tá, então vou eu aqui. A pergunta dele era mais ou menos assim: A partir de tudo que vocês falaram, a gente pode dizer que hoje as coreografias ganham um protagonismo em relação as danças tradicionais nos festivais?

Bolinha – Cem por cento, cem por cento! Por mais que o título, o título do campeão do ENART ou do JuvENART é algo que todo o grupo busca, acima de qualquer coisa, tá? Só que, tá dizendo aqui alguém que já foi campeão do ENART, tá? Ajudei em alguns momentos o Cláudio a ser campeão do JuvENART, fui coreógrafo do Farroupilhas, o Lucca sabe bem... Um grupo para ganhar o ENART, ele precisa ter um pacote, ele precisa ter um todo que passa ou começa pelas coreografias de entrada e saída, e isso não é o que eu acho, isso é só pegar os últimos 3,4 anos, o campeão foi o que teve melhor pacote, foi o que vendeu o melhor todo, e o todo é uma entrada e uma saída que dialoga com as danças, dialoga com uma cena e que dialoga com uma história bem construída. Isso é fundamental! Dificilmente um grupo vai ser campeão do ENART não tendo um início, meio e fim de uma história.

O avaliador é ser humano, o avaliador quando tá avaliando os grupos nas danças tradicionais ele sente a força, a beleza e a história bem contadas na entrada, e isso ele leva para a nota, para a caneta para dar nota das danças tradicionais, e depois,

quando termina a saída que o ginásio levantou, e grita é campeão ou bate palma, a nota, ele vai pensar 10 vezes para fechar a nota. Então, influencia sim!

No FEGADAN, que é um concurso que nós temos de um outro estilo de dança não tem entrada e saída. Alguém já foi ver e acompanhar? Eu nunca fui, não sei como é que é, fui só em Vacaria, mas assim, parece uma música uníssona, uníssona, a cena não quebra, a energia não muda, a energia é linear e eu não gosto de energia linear, eu sou Geminiano, eu gosto de 8 ou 80 no mesmo segundo.

Ederson – Gilmar?

Gilmar - Eu acho que não tenho nem o que pontuar mais... (risos)

Perfeito, por mim foi perfeito!

Ederson – Tá... a Karen, se quiser abrir o microfone e a câmera... a Karen fez uma provocaçãozinha ali no chat que eu achei interessante: “Cria ou copia?”

É isso, Karen? Não sei se tu queres perguntar...

Bolinha – É para responder ou vamos esperar a Carminha?

Karen - Oi Ederson, tudo bom?

Ederson – Fica à vontade, se quiseres perguntar, vai lá...

Karen – Não, não foi... foi uma fala assim, que a gente teve bastante nas aulas de estética, com o Thiago, né? Eu acho que isso é bem comum e é uma...

Ederson – Mas tem tudo a ver, né?

Karen - Tem tudo a ver! Acho que é uma coisa que a gente discute muito até hoje, essa forma de criação de muitos. Eu não tô falando muito porque eu tô de babá aqui hoje, tá? Mas fica aí... vamos abrir essa essa discussão assim, né? Essa forma da gente entender, né? A gente que assisti, a gente que participa, a gente que tá ali avaliando, a gente tá ali criando, né? Como isso é visto por muitos de nós? Tá bom? Tá muito legal! Eu tô aqui de olho em vocês, aqui.

Ederson – Valeu!

Vocês querem falar alguma coisa?

Bolinha – Vai aí Gilmar?

Gilmar - Eu quero falar sim. Eu venho num início de estudo já faz um tempo em relação ao processo de improvisação, porque eu acredito muito que as atividades de improviso, elas te aproximam do processo criativo, entendeu? E elas te distanciam do dito copiar, mas não... Eu, para mim, muitas e muitas, e a nossa porcentagem, muitas e muitas vezes as nossas criações, elas são provenientes das nossas experiências corporais anteriores, isso é indiscutível! Mas eu acho que o processo de improvisação, ele fica instigando a buscar um novo dentro do que tu já tinha, entendeu? Então, com certeza do ENART eu acredito que eu crio e que eu copio. E que o meu colega cria e copia. E acredito que em todos os lugares no processo de composição existe, eu não acredito em criação 100% de qualquer coreografia que já tenha existido, porque ele, em algum momento ele teve outras experiências, e ele se valeu daquelas experiências para poder chegar até o dele. Agora, eu acredito que se tu correr atrás e se tu buscar a cada dia, né? Esse trabalho diário, tu vai se aproximar mais da criação do que do que da cópia em si. Mas nós copiamos sempre. O que o Bolinha diz, que nós copiamos, nós buscamos, nós enxergamos informações diárias, mas temos que saber, com responsabilidade, o que fazer com elas.

Isso é o que eu penso!

Bolinha – Perfeito!

O que é criatividade? Criatividade é encontrar soluções para problemas estabelecidos. Eu tenho duas formas de resolver problemas, ou eu uso soluções já feitas, soluções já utilizadas, eu trilho o caminho já foi trilhado, ou eu crio possibilidades novas. Quando eu aplico essa possibilidade nova eu estou inovando,

certo? Eu acredito que todos nós somos inovadores nesse sentido. A gente utiliza o que já foi feito por outros coreógrafos, por a gente mesmo, por vídeos do YouTube, por livros que a gente leu, por figuras que a gente percebeu em algum lugar, pelo cotidiano, eu utilizo muito o cotidiano, tá? No jeito de falar de alguém, no jeito de cruzar uma perna, então, a gente utiliza muito essas referências, e acho que cabe a sensibilidade do coreógrafo, veja bem, eu não tenho linguagem nem construção acadêmica para falar em nível acadêmico, jamais vou estar no nível acadêmico do Thiago, por exemplo, mas na minha prática eu acredito que a gente se utiliza de tudo que tá aí, que já foi feito, ou que não foi feito para que a gente possa estabelecer algo adaptado, novo, e daí eu acho que a gente cria em cima do que tá posto. Eu não vejo a gente criar do zero nada, mas a gente também tem que ter a sensibilidade de que o copiar diretamente sem passar pela minha análise e pelo meu contexto de cognição, meu contexto de memória, meu contexto de artística, meu contexto artístico eu não vou conseguir fazer nada que vai ter meu carimbo, porque a gente também quer nossa carimbada do nosso jeito, da nossa forma. Acredito muito nisso, a gente bebe de tudo que a gente já viu, fez e internaliza, processa e cria de uma forma empacotada diferente. Eu acredito nisso! Não sei se a nível acadêmico as discussões, lá, vão de encontro a isso ou ao encontro a isso, mas é o meu ponto de vista.

Ederson – Show! Eu vou seguir aqui, então, porque a gente já tá terminando, nosso tempo não pode se alongar muito...

Carminha - Posso dar um comentário, Ederson? Ou tem gente na frente?

Ederson – Claro!

Carminha – O Bolinha foi muito sábio agora, na última fala dele! Eu acho que ele conseguiu sintetizar, assim, o que é um coreógrafo, né? Um coreógrafo, ele acumula o seu repertório com múltiplas influências, né? E também com uma visão de mundo, então, e muito do contexto onde vai ser composto o trabalho. Então, eu acho que tu conseguisses nessa tua última fala, Bolinha, assim, dar uma conceituação do coreógrafo. A gente não copia, tu não consegue copiar quando tu é chamado para fazer um trabalho desses de entrada ou saída, é difícil. Principalmente vocês que já estão nessa ciranda, cada um já tem, a gente consegue, já, perceber, “ah isso é coreografia da Lúcia Brunelli, ah isso é do Bolinha, ah isso é do Gilmar”, porque é isso, que daí tu coloca aí o carimbo, né? Então, talvez vocês tenham influências muito semelhantes, mas na hora de colocar a sua marca, de colocar a sua percepção estética, de colocar a sua sensibilidade sobre o tema, então, é incrível, assim, como esse ambiente, como essas entradas e saídas são um potencial para todos os profissionais da dança, especialmente os coreógrafos. Achei bárbara a tua colocação, a última, Bolinha. Parabéns aí!

Bolinha – Ganhei o dia, ganhei a semana, ganhei o ano, cara! Que baita ano, foda-se a pandemia, a Carminha me deu um elogio, cara...

Carminha – Olha, tu pega e escreve isso depois, Bolinha, viu? Escreve! (risos)

Vem se construindo esse conceito com a fala do Gilmar antes, né? Então, vocês podem fazer um texto, vocês dois, falando o que é ser um coreógrafo de entrada e saída, e daí vocês podem colocar tudo isso e virem aqui nos ensinar. Tá bem?

Karen – Bolinha, entra na fila aí no fã-clubes da Carminha, tá? Só para te deixar uma dica! (risos)

Bolinha – Tá bom, tá bom! Hashtag fica a dica... (risos)

Gilmar – Deixar claro que chegamos antes!

Karen – É, tu um pouquinho antes, né amigo? (risos)

Ederson – Gente, então, assim...

Tem algumas pessoas que se manifestaram, eu vou ver se essas pessoas querem aqui, então, entrar, tá?

Primeiro que entrou eu não sei quem é porque não tem foto e nem nome, é o MOTO-E 6 PLUS que falou algumas coisas ali e eu não sei quem é...

Bolinha – E coisas bem legais!

Lucca – Sou eu! (riso)

Ederson – É o Lucca! (risos)

Vai lá, Lucca! Queres falar alguma coisa? Fazer alguma pergunta?

Lucca - Na verdade eu fiquei aqui anotando algumas coisas e, assim, viajando com tanta coisa de extrema relevância para todos nós... e eu fico muito, como vou dizer?... Nem tinha que falar nada aqui, né? No meio desses grandes, enfim, e eu sempre fico nervoso com a Carminha por perto... mas o que me ficou, assim, por último, de todas essas movimentações, de todas essas transformações durante esse mais ou menos 30 anos, o que me pega, é que vocês falam, né? Há uma evolução nas propostas coreográficas, aí a gente repara, também, uma evolução técnica desses corpos que dançam essas coreografias, e eu fico me perguntando que caminho será possível, o que vocês pensam sobre um caminho possível de transformação do pensamento no mercado? Por que a gente tem um mercado coreográfico dentro do movimento tradicionalista, e a grande questão que me parece aqui não é mais os processos, a criatividade, a qualidade, buscar beber de outras fontes, me parece que tudo isso já tá mais compreendido por todos. A questão é criar possibilidade para desenvolver isso. Então, como que eu, o que vocês pensam que possa ser um caminho para transformar o pensamento dos gestores, neste caso os patrões, os coordenadores e os instrutores de dança, que na minha opinião são, talvez, o ponto mais complexo disso, mas que se faça entender a necessidade de tempo estendido desses processos, de preparação do grupo para uma proposta coreográfica, enfim, que exige uma alteração do mercado, do que pensam sobre o mercado, né? Que não é ir lá, chama o Bolinha, “vem cá, Bolinha, tu tem sábado e domingo para fazer a minha coreografia campeã do estado”.

Acho que era isso...

Bolinha – Vai lá...

Ederson – Vai Gilmar?

Bolinha – Se vocês não falarem, se vocês dois não abrirem a boca eu vou falar...

Ederson – É que o Bolinha vai falar muito, Gilmar...

Gilmar – Pode falar, eu também tenho que falar, mas vai lá Bolinha!

Bolinha – Eu acho que o Lucca tocou em um ponto... o Lucca é de outra “vibe”, né? A “vibe” do Lucca é sempre mais evoluída que a gente, ainda mais em questão de idade, ele é muito novinho ainda. Assim, eu acho que o Lucca tocou num ponto que é exatamente o ponto! Eu vejo já evolução, viu Lucca, por que assim, a gente já tá sendo procurado por característica de coreografia, por estilo de coreografia. Já começou a escolha na prateleira de um produto raro, entende? Quando tu entra no supermercado e vai lá pegar alguma bebida, tem uns que vão pegar Coca-Cola, e vão pagar mais caro, e outros vão pegar lá na gondola de baixo o Fruki, o Guaraná Fruki, tem gosto pra todo mundo! Acho que nós já estamos em uma prateleira, essa prateleira tá dividida por características coreográficas, isso pra mim tá muito claro! E dentre, nessa prateleira alguns de nós, que é o caso do Vergara e que é o caso do Gilmar, para citar os que estão aqui, talvez o Helder também, já não estão mais indo em qualquer furada, eu acho que cabe a nós, essa mudança, essa ruptura no que está aí vai depender, também, da nossa postura em dizer não, em valorizar-se como coreógrafo e valorizar o produto que nós vamos entregar, de talvez fazer menos e

capitalizar mais pra agregar valor ao que nós estamos oferecendo, pra não ir na onda de fazer em quantidade, porque a quantidade não vai gerar qualidade. Eu acho que o principal, antes do instrutor, do gestor, tem que passar por nós em discussão, fóruns, em troca de ideia mesmo, de nós mesmo dar um “não, nesse trabalho eu não vou ir, vou dizer não”, a gente vai perder trabalho, os guris que vivem disso vão perder trabalho, vão perder grana, vão ter que se readaptar, mas daí eu pergunto o que para os dois: Vocês estão fazendo o que nesse período? Não tão tendo que se adaptar? Não tão tendo que fazer outras coisas para gerar renda? Então vamos aproveitar esse momento para no dia em que vierem nos contratar, a gente também “olha a partir de agora é o seguinte, a gente vai fazer dessa forma se não quiser tudo bem, quando quiser a gente trabalha junto”. Eu penso que tem que ter uma autorreformulação enquanto pensamento do coreógrafo, Lucca, como tu falou.

Não sei se eu respondi...

Gilmar - Eu penso que cada dia, só complementando... Lucca, acho que ainda tá longe, tá evoluindo, mas eu acho que ainda tá longe, que ainda se tem o pensamento de que a nossa necessidade é menor do que ela realmente é, tá? Eu sei que daqui a pouco tu também pensa dessa forma, e o Bola também, acho que todos nós estamos comungando do mesmo pensamento. Por que? Porque nós estamos, nós precisamos construir esse corpo o ano inteiro e nos dão um final de semana. Só que para o patrão é caro, só que para o pai é caro, para o aluno é caro, tu mora longe, digamos, o Gilmar mora no interior, para ele ir a Porto Alegre quatro vezes o cara vai ter que te dar o dinheiro! Né? Então, o Gilmar fica 15 dias longe da família, que também complica, então, há uma situação bem complexa! O que eu acredito que os grupos poderiam fazer, é buscar perto, “ah o Gilmar vai fazer coreografia, o Vergara, vai fazer coreografia no Piá do Sul”, mas até o Vergara chegar nós temos tantas pessoas, por uma escolha deles, tantas pessoas que poderiam colaborar, ou daqui a pouco em Santa Maria já tem essas pessoas e não precisa, daí tu ganha com que? Já tem qualidade e pode fazer um trabalho contínuo. Sempre, uma coisa certa, o Bolinha já disse antes, sempre que tiver um trabalho contínuo, que é um trabalho, sempre vai ter uma diferença, “ah o, tu ganhou coreografia em 2004 pela primeira vez”, mas eu estava com o Sagrilo, eu ensaiava todos os dias até as 4 horas da manhã, eu era louco, entendeu? O Bolinha quando chegou, chegou por que? Porque ele deu uma continuidade para o grupo dele. Então, esses grupos precisam... Eu acredito que existe padrões, eu já tenho essa experiência de alguns padrões com a mente para frente. O que que o dançarino precisa? Existem instrutores com a mente para frente, porque também é dançarino, porque também já foi ou se arriscou como coreógrafo, ou está buscando ser, daí a mente é mais aberta, se não, eu ainda acredito que vai complicar um pouco mais para essa entidade, ela vai demorar ainda. Mas, não acho cabível mais, eu acredito que eu começo a fazer, ano que vem, menos coreografias, eu acredito que os grupos vão pedir isso, menos coreografias e mais tempo junto, entendeu?

Nós sempre fazemos em um fim de semana, então tá, entrada e saída agora, provavelmente, nós vamos fazer entrada e vamos estar, tipo, de quinta a domingo, no mínimo. Para trabalhar esse corpo, para transformar, para ir, para acertar, para buscar algo a mais no dançarino. Acho que é mais ou menos por aí, tá? Tomara que tenha ajudado.

Ederson – Show!

Guris, aqui, já são 19h30, esse era o horário combinado para gente estourar, né? Porque se não fica muito espaço e nós também temos outros eventos da UFPel acontecendo ao mesmo tempo, mas eu preciso saber se o Thiago, que botou um

monte de pergunta no chat, quer fazer alguma pergunta, quer salientar alguma coisa aqui para gente? Eu peço desculpas aos outros que não puderam porque não vai ter espaço, quem sabe no próximo encontro, e vão ter outros, né? Mas hoje...

Thiago?!

Thiago – Não. Diz que o coordenador do Núcleo de Folclore autorizou estender um pouco o horário. Me falaram aqui no ponto eletrônico, viu?

Ederson – Bom... Então tá! (risos)

Thiago - Ai não... na verdade eu sou suspeito... que é um tema que na verdade a gente fica aqui querendo, e vem brotando 500 coisas e, enfim...

Mas eu vou apontar duas questões que são importantes para mim, ainda dentro do processo artístico de criação, e que daí os guris veem, se os dois querem falar sobre as duas coisas, se cada um quer falar sobre uma, enfim, é uma provocaçãozinha, duas, né?

Uma delas, as duas eu fiz do chat, uma delas é o seguinte, a gente tá falando, e tomando a fala desse último colega menciono, é um debate que os dois vêm fazendo, o Gilmar e o Rodrigo, que é a questão da profissionalização, né? Então, acho que assim, quando a gente tá falando da profissionalização na dança a gente tem que pensar em termos macro, em tudo que envolve isso, né? A gente sabe que a figura do bailarino, do dançarino é das mais ingratas dentro desse cenário, que aquele que muitas vezes paga e não recebe nada, então, não tem um reconhecimento profissional, as vezes, como para dançar, enfim. Então, tem uma série de questões que dá para pensar nesse contexto de profissionalização. Mas eu queria pensar, é uma coisa que já venho refletindo há muito tempo, e queria perguntar qual a opinião de vocês, se vocês acreditam que tem espaço para uma figura de dramaturgo ou de dramaturgista de dança? Pensando na questão da composição e de tudo que envolve um trabalho artístico das internadas. Então a gente já faz, tem a questão da preparação corporal, das preparações técnicas, tem gente que chama até o professor de teatro para trabalhar com expressividade, então assim, ao mesmo tempo essa linha da narrativa, desde a entrada até a saída, ela conta uma história, né? Então, a função do dramaturgo ou do dramaturgista na dança é justamente olhar e problematizar esse processo na história contada, digamos assim, né? E talvez seria até um outro papel, um outro profissional para somar dentro dessa cadeia e ao mesmo tempo alguém, pensando no que o Gilmar tá falando, alguém que possa auxiliar o coreógrafo, como o coreógrafo atuar como dramaturgo de outros coreógrafos, então, poderia ser um papel há mais dentro dessa cadeia de profissionalização. Porque se a gente tá pensando assim, tem cenografia, tem figurino, tem música, tem 500 papéis ali, e a dança mesmo? O que a gente tá pensando na profissionalização da dança? Não só nos componentes complementares, posso assim dizer. Então essa é a primeira questão. O que vocês acham, existe espaço, é possível pensar na dramaturgia da dança e no profissional dramaturgo da dança nesse contexto? E daí o que vocês pensam como vocês acham isso...

E a segunda questão é ainda sobre corpo ou corpos, né? Sempre no plural. Porque me interessa muito discutir isso, a questão, por exemplo, da pluralidade, da diversidade. Vocês disseram agora há pouco que “ah, a gente recebeu lá na internada uma pessoa que tinha história no Ballet clássico, uma pessoa que tinha história no circo, uma pessoa que tinha história em outra poética”, como é que converge isso? Então, assim, existe um corpo para dançar as danças tradicionais? Se a gente for pensar, a passista do Rio de Janeiro, do samba lá da avenida, tem um corpo ali! Ele é muitos corpos, mas tem um etos, tem um modo de olhar para aquele corpo que tem algumas coisas que combinam e tem outras coisas que não combinam tanto, então,

como pensar nesse corpo diverso? Porque nós estamos falando das danças tradicionais, CTG's, mas nós estamos falando mais do urbano, já. Nós não estamos falando daquele povo que dançava lá, antigamente, no galpão, na fazenda, entende? Então, como lidar com esse viés, com a urbanidade e tradicionalidade ao mesmo tempo que urbano também tá afetado por muitas outras poéticas, como essas que vocês mencionaram e outras tantas. Então, como a gente pensa a preparação técnica dentro das danças tradicionais, que não é só alongamento, aquecimento e relaxamento, que não é sobre preparação física, mas que, sobretudo, pensa um modo de preparar aquele corpo para que ele esteja minimamente disponível para dançar aquelas danças de entradas e saídas e danças tradicionais como um todo?

Então, é pra lançar aí, eu não tenho nenhuma resposta ou uma opinião formada sobre essas duas questões. Mas para trocar uma ideia com vocês, agradecer vocês a companhia, mas, enfim... fiquem à vontade para comentar se quiserem, tá? Um abraço, gurizada!

Ederson – Bola...

Bolinha – Eu vou na primeira e tu vai na segunda.

Gilmar – Isso!

Bolinha – Porque quando o Thiago tava falando eu lembrei de ti, que tu levantou e disse assim no meio de uma reunião de danças tradicionais, “vocês querem que a menina que ensaiou todo o sábado, ensaiou, foi pra casa, botou o... um no lábio ali, dançou funk toda a noite, voltou domingo para ensaiar e vocês não querem que ela use o quadril pra dançar?”, porque tavam falando do rebolado nas danças de fandango, então, eu vou deixar a segunda fala do Thiago porque eu acho que tu é o cara pra falar isso aí.

Da primeira, Thiago, eu... maravilhosa... como é bom quem sabe botar os termos no lugar, falar, né? E a gente ouvir. Como a gente é ignorante em algumas coisas, graças a Deus!

Thiago, inclusive, tanto há espaço que está acontecendo nesse momento, no ano passado, nos últimos dois anos no ENART e no JuvENART, o trabalho coletivo. Hoje nós já agregamos mais coisas nessa composição cênica, inclusive um diretor, o que faz a limpeza dos movimentos, o que faz a cenografia. Nós temos aqui o Gilmar que participou ano passado do grupo campeão do ENART, o CTG Tiaraju, ele teve um coreógrafo da casa que é o Duda, teve um cara do Tholl, que é aí de Pelotas, o Gaiola, foi fazer os aéreos, o Grilo, que é de Farroupilha, pensou em todos os elementos cenográficos, o Gilmar e o Gabriel coreografaram uma das duas coreografias, foram os coreógrafos, e tinha o diretor geral de tudo isso. Então, eles eram multiprofissionais da composição, do todo, que trabalharam em conjunto. Vários grupos estão fazendo isso! Então, eu acho que vai caminhar por aí sim! Papéis definidos, uma abrangência maior de identificação mesmo. Daqui um pouquinho, eu, Bolinha, não quero mais estar compondo nada, construindo nada, mas eu gosto de olhar de fora, mas eu gosto de olhar de fora, de sentir o desenho, de ir para cima, de um plano mais alto para enxergar de cima para sentir a movimentação, em que momento pode ser o ápice de uma coreografia, e o outro lá tá construindo a música. Então, eu acho que tem novos campos de trabalho que começou embrionariamente, mas a tua fala foi perfeita porque eu enxerguei o que aconteceu ano passado. E eu acho que esse é o caminho, esse é o caminho! Talvez a gente vai ganhar tempo, e aí resposta à pergunta lá do Lucca, a gente vai ganhar tempo da composição coreográfica, do movimento em si, ser feita pelo da casa, pelo coreógrafo da casa, por algum dançarino e a gente vai fazer o trabalho do diretor de palco, ou do diretor geral,

ou do cenógrafo, seja lá qual nome, porque eu não sei muita nomenclatura, mas eu acho que foi pertinente a tua observação, maravilhosa!

Gilmar, a segunda questão eu teria para falar, mas eu acho que tu és mais indicado.

Ederson – Para aí, para aí, para aí! Só deixa eu contribuir aqui... só tem uma situação que eu acho que é complicadora para esse novo profissional, que é a questão financeira. Porque mais um profissional é mais grana que se investe, e a tendência das identidades, por não ter nenhuma ligação, daqui a pouco com a prefeitura, estado, ou então alguma indústria, comércio, enfim, patrocínios, apoios, é promover eventos e tirar do próprio bolso, e esse profissional, com certeza ele enriqueceria demais o trabalho de coreografia, mas ele vai de encontro a situação financeira dos grupos de dança. Só para tentar contribuir um pouquinho.

Gilmar...

Bolinha - Esse é o desafio, esse é o desafio!

Gilmar – Tá... Thiago, muito breve aí. Primeiro, nós temos vários problemas em relação a isso que tu falou, em relação aos corpos de agora confrontando com o personagem que ele está propondo no momento, né? Então, dentro do manual de danças existem algumas características e alguns ciclos, e a briga maior deles, em cima disso, é que se respeite essas características e esses ciclos dentro das suas movimentações, das suas ações e das expressões. Eu discordo com várias questões, tanto que eu estou cada dia mais... eu tento conversar sobre, né? Mas eu acho que está tudo caminhando para uma evolução. Mas primeiro, vamos lá, o ciclo do fandango, para chegar ao ciclo do fandango nós vamos buscar lá antes, na península ibérica... lá era uma dança, um corpo, uma época, quando ele chegou no Brasil ele já chegou de outra época, quando ele chegou no Rio Grande do Sul, nosso sapateio antes não era dessa forma, era bate-pés no fandango, nós que criamos muita coisa. Então, definindo, uma outra época! O que eu quero dizer é que eu incomodo às vezes, é que existe uma... eles querem que se anule a minha característica, do meu eu, do meu eu do cotidiano, ele não muitas vezes tem que deixar de aparecer ou eu não danço a dança. Eu não danço a dança. Muitas vezes não posso trazer nada... muitas coisas da minha experiência cotidiana porque eu estou ferindo as expressões da característica do ciclo.

Vamos lá, Bolinha me ajuda, Vergara me ajuda...

Então, assim, o Bolinha falou na questão da cintura, nós vivemos no cotidiano que as pessoas tem outras experiências, que elas dançam e aquela questão toda, na hora que tu chega nas danças tradicionais existem alguns empecilhos, e vou te dizer mais, em questão de ballet clássico, alguma menina ou menino que tenha dançado somente ballet clássico, quando entra na dança tradicional as características e as intenções do movimento são outras, é muito certo que ele é banco dois anos, ou ela é muito boa, ele é muito bom, ou ele é banco. Mas ela dança lindamente, mas é banco, entendeu? Porque para ele não tem nem tempo para trabalhar a diferença de flexão que ela tem em uma valsa quando ela tá no ballet clássico para ela chegar dentro de um CTG, entendeu? Então, para ele é mais fácil excluir ela do que ter trabalho de incluir e de fazer um estudo do movimento, de fazer ela trocar as intenções, tudo isso. Então, assim ó, é uma briga muito grande, é uma luta muito grande. Daí se tu, “não, mas tu tem que respeitar a individualidade”, se tu fala de individualidade ele sai de característica, ele diz que a pessoa destoou. Então, essa tua briga aí é algo muito interessante que a gente conversa sobre, mas isso é existente nos CTG's e sem ilusões, assim.

Eu acho que o próprio Lucca, o Helder, o Vergara e o Bolinha, todos aí que estiverem em CTG's, devem ter visto isso ou passado por isso, a Karen também, né?

É mais ou menos por aí. Sendo breve!

Ederson - É que isso é uma celeuma tão grande, né? A gente vai ter que, daqui a pouco, entrar... falar sobre gênero, sobre raça... as diferenças no sentido de corporeidade, também.

Gilmar – Hmmm... Pior ainda! Pior ainda!

Para dança tradicional... ó, quem balançou a cabeça são pessoas que enxergam isso no dia-dia, são coreógrafos que estão nos CTG's.

Ederson – Pois é!

Bolinha – Deixa eu levantar uma questão aqui? Deixa eu levantar uma questão que tá picando, tá picando a bola, eu acho que o NUFOLK pode chutar essa bola aí e fazer um golaço, tá?

Carminha, me escuta, Carminha...

Há muito tempo a gente discute que nós não temos dentro do nosso meio nem nomenclatura. Nós não temos nomenclatura, nós não temos passos, gêneros, nada que nos identifique enquanto cultura coreográfica gaúcha. Tá mais do que na hora de entrar a academia e nós, juntos, definirmos isso, não com a intenção de tornar isso uma verdade, mas que pelo menos eu vá, que eu utilize uma nomenclatura que eu diga o que que é... cara, tem coreógrafos que utilizam diferentes definições para coisas que eles querem falar, porque nós não temos no RS nada escrito em relação à composição coreográfica, não tem um artigo, talvez, publicado em lugar nenhum que fale sobre composição coreográfica de entradas e saídas para os festivais. E nós estamos falando em 30 anos e não tem, talvez o Lucca levantou o dedo, talvez tenha lá, mas o que eu estou tentando dizer é assim, que tem um campo fértil para escrevermos a nossa nomenclatura da dança coreográfica do RS. Alguns TCC's, ótimo! Eu tenho alguns artigos relacionados às questões físicas, mas eu acho que se tem alguma coisa que possamos avançar e definir juntos, se tem um manual, não é que eu queira um manual de coreografia, mas podemos ter uma nomenclatura nossa, aqui, Rio-Grandense.

Thiago – Acho, Bolinha... Desculpa eu me meter, mas acho que, assim, um passo poderia ser articular um espaço para circular essas produções, entendeu? As pessoas que estão pensando sobre isso, escrevendo sobre isso, que tivessem um repositório virtual comum que todo mundo pudesse colocar. Porque as vezes é isso, a produção acontece e fica localizada em algum lugar, não circula, né? Então, o importante é circular esse pensamento para que as pessoas também se sintam contaminadas sobre as diferentes produções. Acho que é algo que a gente pode pensar, eu me coloco, tenho certeza que a Carminha também tá a disposição aqui no Núcleo de Folclore para estar junto, não é um movimento somente acadêmico, é sobretudo daqueles agentes envolvidos no campo específico para a produção, é acadêmico e extra-acadêmico, né? É a Universidade e a comunidade pensando isso junto. Eu me coloco à disposição!

Gilmar – Ótimo!

Ederson – Show de bola!

E como eu disse, só para terminar aqui. Eu acho que isso é uma celeuma tão grande que a gente precisaria de outro encontro para a gente conseguir falar, só para abordar isso, né? Porque daí a gente vai entrar na tradicionalidade que o movimento nos pede e a gente vai tá, daqui a pouco, cortando, a gente vai tá falando de corpos individuais, sobre individualidades, e é complexo. A gente vai precisar falar muito pra gente chegar a algum ponto específico.

Sobre um espaço de armazenamento, eu acho muito legal, Thiago. Apoio cem por cento! Acho massa! (risos)

Tá gente, eu não sei se mais alguém quer falar alguma coisa...

Bolinha – O Lucca, o Lucca levantou a mão ali, Vergara.

Ederson – Ele só fez assim porque ele tem algum material já feito nesse sentido da escrita. (risos)

Thiago – O Ederson, tem umas questões ali... não sei se alguém do chat, tem outras perguntas que foram feitas, não sei se alguém quer se manifestar. O Thiago Ávila falou, Catiane, a Cíntia, Diogo, Felipe, Carminha, Isabel... Se alguém mais quer aproveitar antes da gente concluir, antes de passar para os guris fazerem suas considerações finais, se alguém mais quer entrar aí e fazer uma última questão?

Mario – Eu não sei se tenho espaço, se poderia aproveitar a oportunidade...

Bolinha – Com certeza!

Ederson – Fica a vontade!

Abre tua câmera aí para a gente...

Mario – Então tá, vou abria a câmera aqui. Tô chegando em casa agora, tava na rua.

Boa noite, tudo bem?

Ederson – Grande Mario...

Mario – Tô acompanhando vocês, tava na universidade, tava trabalhando, e aí saí de lá e vim todo o caminho acompanhando a discussão, toda a conversa. Eu tô com a minha esposa e a gente gosta muito disso!

Eu já trabalhei muito tempo com internada, desde muito jovem, já fui instrutor tanto da parte técnica quanto da parte coreográfica, isso não aqui no RS, mas no Paraná, sou oriundo de lá. Mas o que eu vejo hoje e que me chama um pouco atenção é um pouco da limitação que existe para a criatividade dentro das internadas, né? Para a criatividade dos coreógrafos para poder desenvolver trabalhos. Eu vejo que o movimento hoje trabalha muito contra a liberdade de criatividade, algumas coisas eu até compreendo e entendo porque precisamos manter alguns parâmetros, alguns limites para que a gente não se desvirtue completamente de qual é o propósito real de o porquê do festivais. Mas além disso eu acho que existe uma falha que é cada vez impor mais regras e mais limitações que impedem que sejam construídos trabalhos mais elaborados ainda, né? Eu vejo, por exemplo, algumas coisas, o Bolinha comentou agora a pouco a respeito de contextualização, entrada, danças e saída, eu não consigo entender grupos que trocam completamente a indumentária, e se a indumentária foi pesquisada e comprovada que pode ser utilizada, por que o grupo não pode seguir dançando com aquela indumentária? Por que tem q trocar para dançar as danças tradicionais? Não faz muito sentido pra mim, sabe? Então, eu acho que a construção toda do festival, e quando você fala de festival você fala do espetáculo dado pelas internadas dentro do tablado é o que venderia esse festival para além do tradicionalismo, para além de nós que consumimos tradicionalismo, mas para pessoas que consomem tradicionalismo de uma forma mais ampla, né? Ou que consumiriam o próprio trabalho, e daí eu tô falando do trabalho coreográfico, do trabalho artístico, Defendo muito isso que foi dito agora a pouco, de que nós precisamos de mais teatralidade, que nós precisamos trazer mais teatralidade para as danças, mas respeitando muito isso que foi muito bem colocado agora, também, que a gente tá em um outro mundo, a gente não vive mais aquela época, a gente precisa respeitar aquela época mas ela precisa respeitar a gente também, né? Como indivíduo, como ser humano, como experiências, homogeneizar essas pessoas com as experiências atuais e tentar fazer com que elas representem em algo tão fiel ao

que era naquela época é muito difícil, mas as gerações coreográficas também poderiam ser muito bem-vindas e muito bem trabalhadas dentro de uma contextualização de referência, onde entrada, saída e danças tradicionais, com gerações coreográficas poderiam, também, construir trabalhos muito interessantes. Isso acaba se perdendo um pouco porque você vai lá, sorteia três danças, cada uma de uma linhagem completamente diferente, e aí você não tem como construir muita coisa fora disso. Então, eu vejo hoje que os festivais precisavam evoluir mais na profissionalização do festival, valorizar mais o dançarino e valorizar uma coisa que é muito curiosa, que eu acho que vocês como coreógrafos de longa data e profissionais da área, porque eu considero vocês profissionais da área, acabam não tendo é, o que se faz com o trabalho que foi feito no ENART 2019, as danças que foram apresentadas, entrada e saída, lindos trabalhos, trabalhos incríveis, o único registro que tem é um vídeo que tá lá na internet, mais nada. Por que? Porque não existe um trabalho de arquivo, não existe um trabalho de pesquisa, de construção de história, de evolução, de como se pensava entrada e saída há dez anos atrás e como se pensa entrada e saída hoje, e o que evoluiu e por que evoluiu, isso eu acho que é uma coisa que tá se perdendo, está deixando de valorizar coisas tão bem construídas, e coisas antigas que foram muito bem construídas... eu não me esqueço de uma entrada do Aldeia dos Anjos que eles ficavam de mãos dadas rodando no meio da sala, falando sobre o mar, eu não me lembro agora bem a temática da música, mas um trabalho lindíssimos simples, e até muito simples. Eu acho que muita coisa acabou se perdendo, nem era ENART, era FEGART ainda, na verdade, né? Na época... Então, eu queria provocar essa discussão com vocês aí, para que a gente pudesse aguentar, nem sei se cabe tudo hoje, né, Vergara? Talvez fique para outros espaços, outras reuniões, ainda.

Obrigado! Parabéns aí, pela iniciativa, pelo trabalho e pela oportunidade de poder ouvir pessoas tão incríveis, como vocês!

Ederson – Obrigado, Mario! Eu acho que tudo isso que o Mario falou, aí, é fundamental para a gente poder refletir.

Bolinha – Ele fez a ata, o Mario fez a ata da reunião, na fala dele foi a ata da reunião.

Ederson – Mas para isso tem que ter outro PapoFolk. (risos)

Gilmar – Eu não sei se tem tempo para falar ainda ou não...

Ederson – Mas é importante! Nó entraríamos lá onde o tradicionalismo foi criado pelo Paixão Côrtes e Barbosa Lessa.

Bolinha – Mas, cara, eu acho que nós precisamos falar só de uma partezinha, eu sei que a gente não tem tempo. Mas eu converso muito com o Diogo, e o Diogo é um cara que bate muito nessa tecla. Diogo que tá aqui no nosso grupo é um cara fundamental para isso. Nós não temos memória de nada dentro do ENART, de nada dentro do MTG, nada! Nada, nada! Vou pegar um exemplo assim, tem pessoas que não conhecem mais Lúcia Brunelli, não sabem quem é Pedro Pedroso, se bobear essa gurizada da nova geração daqui a pouco não vai saber quem foi o Gilmar e o Bolinha. Não que a gente precise ter reconhecimento, não é isso. É que não se tem dentro do próprio MTG alguém ou um núcleo que pense a memória do festival, nós não temos um museu do ENART, um museu do festival, que tu entre dentro do parque de Santa Cruz e primeiro tu tenhas que passar dentro de um galpão que conte a história e a evolução. Eu fui em Três Coroas em um negócio budista e tu só começa a ver as coisas de budista se tu for em uma salinha e ver um vídeo de trinta minutos, que conta toda a história do budismo, aí tu “ah, é assim?” agora eu vou ver como é que é. Então, chega um baiano lá, e vai para dentro do ginásio, e começa a ver aquele

monte de informação, e não sabe nada, entendeu? E nós não valorizamos aquilo que foi feito lá atrás, só se preocupam com quem está sentado nos postos e dando as regras, e ficam brigando por uma vaidade que é ridícula, e nós, artistas, vivemos da nossa própria memória e da valorização da memória dos outros colegas, e quando a gente sair desse movimento, porque o movimento mais nos afasta do que nos aproxima a gente vai perdendo as memórias e perdendo as lembranças que tinha.

Gilmar - Preciso falar duas coisas muito rápido, pode ser? Que eu anotei do seu... do último senhor que falou... posso falar?

Ederson – Vai lá!

Gilmar – Então, assim... Primeiro em relação ao que ele falou da questão de teatralidade, eu lembro muito bem que o Luis Marinoni, que é um coreógrafo da Argentina, a hora que ele foi perguntado, acho que a Priscila estava na reunião e acho e o Bolinha também, a hora que ele foi perguntado de como se dançar o chamamé? Qual a expressão facial? E ele parecia não ter entendido, ele diz, "da forma que o dançarino sentir", se ele quer fechar os olhos, ele pode, se ele quer sorrir, ele pode, então, ali já há um respeito à individualidade e ao sentimento de cada um, entendeu? Ah, como eu vou me comportar? De acordo com meu sentimento, de acordo com o meu momento no espaço, o que eu estou sentindo no momento e quem sou eu no momento, entendeu? E segundo, acho que o Thiago vai entender, o senhor falou, agora esqueci o nome, perdão!

Ederson – Mario.

Gilmar - Como o seu Mario falou, em relação a simplicidade. Nós enquanto tradicionais, que permeamos por isso, e folclore, também, nós temos muita coisa linda dentro da simplicidade. Por que? Porque tem veracidade! Tem verdade em tudo isso! É algo que vem com verdade daí não precisa ser algo mirabolante, não precisa vir com dez mortais e vir lá de cima, preciso falar e expressar isso com a maior verdade possível. Por isso que muitas coisas simples acabam mostrando muita qualidade e chegam no coração, porque precisamos passar, ultrapassar o muro e chegar no coração das pessoas, e muitas coisas simples do folclore e das nossas danças às vezes vale muito mais que uma composição coreográfica.

Eu acredito que é por aí.

Ederson – Show!

Bolinha – Marca a data do PapoFolk 2.

Ederson – É... (risos)

Gente, então, assim... quero agradecer a presença de todo mundo, né? Principalmente Rodrigo Guterres, meu amigo Bolinha, Gilmar Rocha, vocês que estiveram aqui com a gente durante duas horas falando sobre as nossas experiências e vivências, né? Muito obrigado pelas contribuições, muito obrigado por tudo que vocês dividiram com a gente, que ocês nos compartilharam, né? Enfim, e fiquem à vontade para falar, para sua manifestação final, encaminhamentos, enfim...

Bolinha.

Bolinha - Eu vou primeiro, Gilmar, eu sou mais velho... eu queria, assim... quando nós fizemos o movimento, lá, quando nós organizamos, eu e o Robson Cavalheiro, nós organizamos um grande evento, que o Vergara participou e o Gilmar também, surgiu muitas ideias de lá. E a gente levou para tentar organizar departamento dos coreógrafos e dos instrutores, alguém falou lá em cima, o pessoal da SATED e levamos pessoal da ASGADAN, também, para esse encontro, discutimos, eles trouxeram toda parte legal do que que nos amparava enquanto categoria profissional. Só para responder, que ficou lá em cima uma pergunta, tá Vergara? A SATED e a ASGADAN estava dentro desse processo aí.

Cara, eu quero agradecer muito o convite do Vergara, muito o espaço dado para nós, não sou merecedor de tá aqui no meio de pessoas tão qualificadas, ou academicamente ou artisticamente, mas como eu sou um cara muito metido, eu sempre fui metido, eu vou, não me interessa como eu vou indo, eu me senti à vontade! Quero agradecer muito, muito o convite! Dizer que foi maravilhoso eu me ouvir, porque eu gosto quando eu quando eu ouço para reafirmar o que eu penso ou até discordar do que eu tô falando, por isso que eu tenho esse processo de falar, que eu desenvolvi como geminiano, eu cresço muito, porque eu vou terminar aqui e vou ficar, “Porque eu falei tal coisa? Por que eu não falei tal coisa?”. Então, obrigado por me dar espaço para falar! Obrigado por compartilhar meus pensamentos de hoje, porque amanhã vão ser outros, e ter tanta gente carinhosa, bondosa que aqui está, tá? Não vou nominar, mas na figura do Thiago, que conheci por meio do Vergara, agora, e na figura da Carminha, eu nem a conheço, mas eu já sou apaixonado por ela, e a todos que aqui estão, todos, todos os meus colegas, Priscila, Helder, Lucca que nunca quis dançar comigo, sempre convidei para dançar no Juventude, talvez ele faça alguma participação em algum momento, tá? E a todos os outros acadêmicos que aqui estão, os outros profissionais, obrigado pelo espaço! Desculpa alguma coisa! Conta comigo para o que precisar! Sou um parceiro, eu e os meus amigos dos Backyardigans e as Baby Alive aqui encima, ficamos muito felizes de ter participado dessa tarde vespertina com vocês, ouvindo coisas maravilhosas e falando coisas interessantes. Beijo no coração de todos!

Ederson – Obrigado, cara! Muito obrigado!

Gilmar...

Gilmar – Bom, te agradecer primeiramente, Vergara, porque a gente sabe que tu és um irmão nosso. Eu já te disse várias vezes que eu tô muito feliz de ver todo o teu crescimento. Já disse para o Thiago que a gente acredita em todo o teu potencial, e a gente sabe até onde tu vai chegar, e a gente é muito feliz com tudo isso, a gente tá sempre aí na tua luta. Agradecer ao Thiago, que é um irmãozão, né? Eu sei de todo o carinho que ele tem por mim, pela minha família e pela minha irmã. À Carminha, agradecer por tudo o que ela representa na minha continuidade, né? Ela sabe disso! E todo o tempo que ela abraçou e que ela puxou nossas orelhas, aí. E dizer para vocês assim... agradecer a todos que aqui estão, porque os guris são nossos colegas de trabalho, e o Bolinha, e o próprio Vergara, nós estamos representando uma turma muito grande, uma turma muito grande. Uns estão aqui, outros não podem, não puderam estar no momento, né? Então, hoje nós estamos representando uma galera muito grande, são nossos irmãos de causa e nós estamos de mãos dadas. Eu acho que isso é o mais importante, sabe? Muito feliz pela oportunidade! E, bah, um prazerzão ver todos vocês! Um beijão a todos vocês, galera! Muito obrigado, mesmo, por estarmos juntos e ouvir todos vocês aí! Grande abraço!

Ederson – Então... Agradeço a todos que aqui estiveram conosco!

Daqui duas semanas nós teremos uma nova edição do PapoFolk, com uma nova abordagem, mas tenho certeza que do interesse de todos, então já convido, de antemão, para daqui duas semanas tá com a gente aqui, também nesse espaço.

Certo?

Mais uma vez, Bolinha, muito obrigado! Gilmar, muito obrigado! Thiago, muito obrigado por nos dar esse espaço, para nós tão valioso! Muito obrigado a todos que nos ouviram! Boa noite! Se cuidem! E que em breve a gente possa tá aí se abraçando e comemorando a vida e a saúde.

Feito?

Boa noite pra todo mundo!

Obrigado!

ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM RODRIGO GUTERRES

Ederson - Rodrigo Guterres, Bolinha, tudo bem?

Bolinha - Tudo bem, meu querido!

Ederson - Preciso te agradecer, antes de qualquer coisa, por aceitar tá aqui comigo, pela tua generosidade de sempre em me estender a mão quando eu preciso, e dizer o quanto é importante para o meu trabalho a tua presença aqui, também. Tô muito feliz e para mim um privilégio que ter ao meu lado nesse momento, tá?

00:30

Eu vou começar aqui te fazendo, então, algumas perguntas. E antes de qualquer coisa eu queria que tu te apresentasse, dizendo de onde fala, a tua formação, a tua área de atuação, enfim, fica à vontade!

Bolinha - Primeiro obrigado mais uma vez, agora gravado, né? Para ficar para a posteridade, para os nossos netos já que filhos nós já temos. Obrigado por ser convidado por ti!

Nós temos uma relação de amizade relativamente com pouco tempo,

01:00

mas ela tem uma intensidade que talvez ocupe o tempo que a gente não conviveu, né? E a verdade que nós temos na nossa relação nos faz acreditarmos e confiarmos um no outro, e é por isso que eu estou aqui fazendo parte hoje. Poderiam ter sido várias outras pessoas, mas eu fui um dos escolhidos, e me sinto muito feliz, por isso, desse grande momento, que é o teu momento de escrever um trabalho de conclusão de curso, que eu sei muito bem o que envolve e o que significa para a gente, né?

01:30

Só nós, que estamos na escrita, sabemos o quanto são importantes esses momentos, e fazer para dele é uma grande honra pela pessoa que tu é e pelo quanto significa esse tema dentro da minha vida e das nossas vidas como coreógrafos.

Então, sou o Rodrigo Guterres, conhecido como Bolinha, esse apelido me acompanha desde os 11 anos de idade, justamente quando eu ingresso no Movimento Tradicionalista Gaúcho.

02:00

Que, na época que ingressei, lá em 1987, que eu entro no CTG Aconchego dos Caranchos, aqui do Alegrete, com 11 anos de idade, começa a me acompanhar em função de apelido de gurizada. Eu começo na internada juvenil, embora tivesse idade mirim, mas eu começo juvenil porque na entidade não tinha mirim, e eu fui morar ao lado do CTG, e brincando na rua a coordenadora um dia meio que me convidou, “o gurizinho, não quer vir aqui?”, e o gurizinho foi lá e está aí há 33 anos dentro do movimento.

02:30

Eu, logo que eu ingressei, eu já de cara tive muitas... minhas habilidades natas da dança logo apareceram, muito em função do esporte, sempre fui esportista, desde meus 6 anos de idade eu lutava karatê, fui campeão gaúcho de karatê e também jogava tênis,

03:00

cheguei a ser ranqueado pela Federação Gaúcha de tênis, também. Então, sempre fui esportista. E o domínio corporal, minha consciência corporal através dos movimentos múltiplos que eu já realizava na minha faixa etária, me contribuiu muito

para chegar no ambiente que não era meu, mas que eu dominasse o movimento humano. E aí a questão de atrelar o meu movimento humano aos ritmos e as habilidades específicas da dança foi muito natural para mim,

03:30

foi tão natural, que com dois meses de grupo de danças eu já era posteiro e eu estava ensinando o sapateio, por exemplo, para os outros que já estavam há muito tempo ali, né? Claro que tem um componente genético, não genético, mas, assim, o fenótipo de que... meu pai, ele é músico, o meu pai já participava de festivais musicais, eu cresci num ambiente musical, indo nos festivais, indo em Califórnia, Tertúlia, Musicanto, Tafona, nesses festivais que o pai tocava.

04:00

Então, a minha veia artística e a minha sensibilidade sempre foi diferente para faixa etária que ocupava naquela época, quando eu estava com os meus pares.

Então, a partir daí, fui me desenvolvendo. Passei de juvenil para adulta, fui participando de outros grupos, fui começando a experimentar outros tipos de dança pela necessidade de aprimoramento, pela necessidade de querer algo mais e eu não sabia o que era.

04:30

Naquela época, com 17, 18 anos, eu tava dentro de uma escola de ballet clássico fazendo barra, com sapatilha de balé e fazendo 1ª posição, 2ª posição, com 17, 18 anos de idade. E dali eu experimentei jazz, contemporâneo, dança do ventre, dança cigana, sapateado irlandês, sapateado americano, e de certa forma, naquela época, eu fazia as outras danças porque eu participava de

05:00

composições de escolas de dança que precisavam de homens, as escolas precisavam de homens porque na minha época de guri, eu tô falando, aí, 92, 93... 1992/93/94, naquela época um homem dançar era muito incomum, existia um preconceito e uma discriminação muito grande para aquele momento sócio-cultural do nosso tempo. E eu, de certa forma,

05:30

eu juntamente com outros colegas, que nós fazíamos parte do grupo de dança, a gente meio que rompeu isso, porque para nós, guris, a gente tava rodeado do gênero feminino, né? Que naquele momento era, talvez, era a prioridade nossa enquanto jovens aprendendo a vida pré-adulta, ali, na adolescência. Então, para nós era mais fácil, nós tínhamos uma convivência maior, e nós viajávamos sem ter dinheiro, entende?

06:00

A gente viajava para fazer espetáculos, para participar do Porto Alegre em Dança, do Bemto em Dança, em Santa Maria, tive a oportunidade de ir no maior festival de dança do Brasil, que é Joinville, tudo dançando Ballet Carmen, Rua dos Cataventos, Dom Quixote, O Circo, todas essas peças de balé tradicionais, todas eu dancei, ou fico fazendo figurino, ou sendo, no Ballet Carmen, sendo touro, fazendo todas as manifestações. E isso foi me desenvolvendo enquanto pessoa, enquanto ser humano e enquanto artista.

06:30

E, como eu disse antes, eu não sabia o que iria me levar e onde iria me levar isso, eu sabia que eu, a cada momento que eu vivenciar essas experiências, eu me tornava muito diferente, muito diferente, era perceptível como dançarino dentro do grupo do CTG, ou como pessoa para me relacionar com outras pessoas, ou como sensibilidade para ler um livro, para ouvir uma música e sentir de uma forma diferente.

07:00

Então, tudo isso, cara, eu tinha certeza que o que eu estava era em processo de transformação, e a dança, e essas experiências me ajudaram muito.

No final de 97 eu tive o primeiro convite para assumir alguns chuleadores como professor, e essa experiência de professor, aí sim tudo foi sentido! Aí tudo fez sentido na minha vida! Quando eu comecei a passar para os outros aquilo pouco que eu sabia,

07:30

mas que no meu cotidiano e no meu contexto era muito, ali descobri por que que eu nasci, eu nasci para ser professor, eu nasci para ensinar.

E aí eu comecei a minha trajetória, já em 97, como professor de chula, e em 98 eu fui convidado para ser o instrutor do DTG Clube Juventude no qual eu sou instrutor até hoje e tenho muito orgulho de toda a história que a gente construiu, e que eu comecei lá, o primeiro professor, em 1998.

08:00

E a partir dessas experiências da dança, me levou a optar por fazer a graduação em Educação Física, porque era o que era mais perto da dança. Para mim eu faria faculdade de dança, mas eu não tinha condições de sair da minha cidade, e quando veio Educação Física, em 1997, aqui para Alegrete, eu não tive dúvidas, prestei vestibular, passei, e ingressei na primeira turma de Educação Física da URCAMP, aqui em Alegrete, em 97.

08:32

E aí, em 2001, eu conclui a graduação, virei professor de Educação Física atuando como professor de educação física e professor de dança, e aí, eu inicio, o Vergara, uma vida acadêmica, que veio, também, vida profissional e acadêmica, e aí eu fui da graduação para uma pós-graduação em nível de especialização, depois vieram os concursos públicos, eu ingressei como professor desta instituição que eu estudei, em 2003,

09:00

depois eu fiz uma segunda especialização em fisiologia do exercício, em 2007 eu prestei concurso para professor da rede municipal e fui aprovado, eu sou professor da rede municipal, de educação física, aqui de Alegrete, em 2009 eu ingresso numa outra instituição de ensino privado superior para dar aula, como docente, que foi a PUC, trabalhei durante 3 anos na Pontifícia Universidade Católica, lá tive oportunidade de fazer o meu mestrado em Educação.

09:30

Passado essa experiência na PUC, trabalhei em outra instituição, comecei a dar aula de pós-graduação em psicomotricidade, em educação física e saúde, em educação física escolar, em saúde coletiva, em várias universidades, e em 2016 eu passei na seleção do edital de doutorado da UFRGS, na qual eu terminei o curso em 2020, no ano passado.

10:00

Hoje tenho título de Doutor em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e, paralelo a isso, isso eu digo sempre quando eu sou convidado a palestrar em grupo de dança, ou em CTG's, ou em seminários tradicionalistas, que muitas vezes na minha trajetória de professor ouvi dos meus alunos assim, "ah, professor, eu vou ter que parar de dançar porque eu vou ter que estudar", e aí eu sempre disse, "tá bem, eu respeito a tua a tua decisão, compreendo, entendo, deixa só eu te contar um pouquinho, então, da minha história",

10:30

e aí eu digo tudo isso, eu tenho 44 anos, eu terminei meu doutorado agora, no ano passado, já estou engatilhado e já me preparando para o meu pós-doc, vou fazer uma pós-doc, já estou analisando em que a área, em que instituição, em que país vou ter que dar uma banda, tenho dois filhos, tenho um casamento de 21 anos,

11:00

uma relação de casamento de 21 anos com dois filhos, sou professor 60 horas, porque eu tenho 40 horas na universidade de 20 horas no município, tenho um grupo de danças do qual eu sou gestor principal, e mesmo assim nunca abandonei a dança! Por quê que nunca abandonei a dança? Porque eu coloquei a dança numa caixinha e numa pizza organizacional da minha vida como algo que é fundamental para a plenitude da minha felicidade

11:30

e para a plenitude do meu ser. Então, não ter a dança dentro da minha vida, ela não faz lógica, não tem lógica, não posso punir algo que me traz felicidade, que me traz contemplação, que me traz possibilidade de expressar os meus sentimentos, que me traz a possibilidade de eu conhecer o mundo e pessoas, então, o que eu não posso, e eu nunca fiz, é abrir mão de tudo em função de uma coisa, eu não posso abrir mão de tudo em função da dança

12:00

e eu não posso abrir mão de nada e função da dança, mas eu tenho que colocar ela dentro de uma organização de tempo e de vontade.

Então, quando eu explico tudo isso nas palestras e coisas, muitos pais dizem assim, “eu sempre puni o meu filho tirando das internadas porque eles não iam bem na escola, mas eu não posso punir uma coisa em detrimento a outra”, então, eu tenho certeza que eu contribuí muito com esse meu posicionamento para muitas pessoas, né?

12:30

Então, esse é o Bolinha! Esse é o Bolinha!

Dentro da dança tive inúmeras oportunidades, principalmente em danças tradicionais, em concursos de danças tradicionais, com chula e com dança tradicional, e como coreógrafo. Então, eu consigo... eu gravito, hoje, tanto no meio dos instrutores, tenho meu espaço, constitui o meu espaço, sou uma pessoa reconhecida e respeitada no meio dos instrutores, ocupo esse mesmo

13:00

respeito, esse mesmo reconhecimento com os chuleadores, tenho uma parcela muito importante na evolução da chula, fui um dos primeiros que trouxe alguns elementos de ritmos, de contratempos, de sincopados, pelas minhas experiências fora da do sapateado gaúcho, então, quando eu apareci 98/99, com os contratempos, meio que eu dei uma tendência naquele período, que hoje ainda é uma grande tendência o contratempo dentro da chula,

13:30

então, essa contribuição foi muito forte, tenho reconhecimento até hoje, ainda, os grandes chuladores da atualidade ainda me reconhecem como um dos pioneiros nessa trajetória, e nos grupos de coreógrafos, embora eu nunca tenha me dedicado como poderia, eu também tive inúmeros prêmios, já fui vencedor de nacional, dos estaduais, já premiei no próprio ENART, já premiei no próprio JuvENART, no Festmirim fui campeão como coreógrafo,

14:00

e não avancei mais porquê... pelo turbilhão que é a minha vida e pelos focos, eu sempre priorizei mais a dança tradicional, como instrutor. Mas tive a oportunidade de

coreografar, também, espetáculos gaúchos, fui convidado pela Cadica para fazer o espetáculo dela, a gente apresentou no teatro São Pedro o espetáculo comemorativo aos 30 anos dela, fui um dos organizadores do espetáculo da despedida do Brasil para a Copa do Mundo de 2006, a despedida foi no beira-rio, em 2005,

14:30

e na época eu era coreógrafo do Lenço Colorado, e eu coreografei toda a despedida do Brasil. O Brasil jogou contra o Paraguai, ganhou de 4x1, eu pude ver em campo Robinho, Adriano, Ronaldinho e Ronaldo, né? Então, eu vi uma geração fantástica que foi para a Copa 2006, infelizmente não foi bem lá, mas eu fiz o coreógrafo.

Como coreógrafo de carnaval tive muitas experiências, principalmente no carnaval de Porto Alegre e Uruguaiana

15:00

ou com comissão de frente, ou com ala coreografada, ou com carro coreografado, ou como carnavalesco, né? Fiz parte do grupo de carnavalescos da escola de samba Bambas da Alegria, de Uruguaiana, que é o maior carnaval do Rio Grande do Sul. Tive oportunidade, também, de coreografar alguns espetáculos musicais, alguns artistas, participação em CDs de músicos com sapateado ou como instrumentista, porque eu também toco Bombo Leguero, toco percussão, Cajon.

15:30

Enfim, cara, eu tenho feito algumas coisas ao longo da vida e espero ainda fazer algumas outras que eu desejo aí pela frente.

Acho que eu perdi alguma coisa aí no embalo, mas para apresentação acho que foi bem.

Ederson - Que legal! Que legal! Muito disso eu não conhecia de ti, ouvi, agora, pela primeira vez. Parabéns, cara! É linda a tua história! Linda tua história! Massa mesmo!

Mas vamos lá, vamos dar sequência aqui.

Como você percebe a logística para produção de uma

16:00

coreografia no âmbito do CTG, refletindo desde o primeiro contato e as primeiras decisões para esse trabalho até a finalização da montagem coreográfica?

Se tu quiser posso repetir...

Bolinha – Repeat please.

Ederson - Como você percebe a logística para a produção de uma coreografia no âmbito do CTG, refletindo desde o primeiro contato e as primeiras decisões até a finalização da montagem coreográfica?

16:30

Bolinha – Beleza!

Assim como, acredito que tu também vai, nós vamos, mais ou menos, convergir para a mesma ideia, né?

Como faz muitos anos que eu estou dentro do meio tradicionalista e quando eu iniciei, muito tempo eu peguei, ainda, os concursos de dança... embora, né? Acho que é importante fazer esse adendo aqui.

Acho que tudo que eu conseguir trazer para esse nosso diálogo vai ser importante na hora

17:00

que tu definir quais são os pontos que tu vai pensar para tua tese, para o teu TCC.

Quando nós dançávamos lá no final da década de 80 e início da década de 90, o que que nós dançávamos na época, enquanto juvenil e até mesmo como adulta?

Era muito forte a influência das danças de show, né? Muito pelos grupos gaúchos, pelos Muripás, principalmente, ou pelos grupos de dança que viajavam o mundo.

17:30

Então a gente dançava muitas coisas da influência Uruguai e Argentina como o Bombo Leguero, Chacarera, Los Amores, Escondido, Facão, Boleadeiras, a chula, pout-porri, as danças não tinham, ainda, a proporção que se tem hoje. Então, as danças eram, todas elas, estilizadas, ou seja, de coreografia livre em cima do que se existia de registro.

E na metade dos anos 80 em diante começa o Mobral, o Femobral e depois o Mobral.

18:00

Que são os embriões do que vem a ser o nosso festival hoje. E começam os concursos. E aí chega um ponto, o ponto eu queria falar, é que nessa época que eu peguei, final da década de 80 e início de 90, não se tinham coreografia de entrada e saída, entende? Então o que que nós fazíamos? Nós tomávamos pela mão da aprenda e entrávamos em coluna ao som de alguma música, caminhando, e se posicionava para dançar as danças tradicionais, né?

18:30

Então, eu tive a grata satisfação e felicidade de ter sido colocado nesse tempo dentro desse meio, e ter pego toda essa evolução.

Então, obviamente, hoje, 2021, olhando lá para trás, cara, nós, assim ó, a tua pergunta eu poderia responder da seguinte forma, nós evoluímos imensamente! Nós qualificamos os processos de uma forma extremamente importante, nós hoje temos roteiros,

19:00

nós temos organização, nós temos discussão coletiva, nós buscamos referências em vários lugares, referências musicais, referências coreográficas, referências de elementos de palco, referências de desenhos, referências de impacto visual, a questão cromática, de tu unir cores, de tu unir... nós temos muitas influências hoje, então, nosso trabalho é muito qualificado, olhando para como nós éramos, tá?

19:30

Então, por que que eu faço, porque eu pontuo isso? Porque ainda, mesmo com toda essa evolução, hoje um coreógrafo consegue, na maioria das vezes, trazer uma inovação, trazer algo que não é usual para o nosso meio, consegue adaptar coisas que não são aceitos, mas de uma forma muito sutil o coreógrafo consegue inserir, existe uma evolução nos elementos de palco, principalmente que a gente tem usado hoje,

20:00

com uma espetacularização maior da nossa composição coreográfica como um todo, mesmo com tudo isso, ainda, nós temos um trabalho muito, mas muito inicial. Em que sentido? Nas condições de trabalho, principalmente. O que que eu me refiro quando eu digo condições de trabalho? Eu digo tempo trabalho, do pensar ao elaborar, ao construir e ao produto final.

20:32

Geralmente esse tempo ele é, ainda, visto por quem contrata e por quem propõe, faz a proposta em cima da hora e dá um tempo limite para o coreógrafo, né? O coreógrafo não tem o tempo de entender, perceber, fazer uma imersão dentro daquela temática, ter algumas validações das primeiras ideias,

21:00

fazer laboratório, laboratório corporal, laboratório visual, laboratório de elementos, experimentos, chegar na validação, colocar à prova essa validação, ter um retorno, reformular se for preciso... não se tem tempo de nada disso! Então, nós somos contratados com o tema específico, na maioria das vezes, e um tempo para realização.

Então, isso é o que mais impacta na limitação do produto final.

Então, esse é um grande desafio!

21:30

E que não tem mudado! Não tem mudado! Embora tenha evoluído muito, não tem mudado!

Obviamente, né, Vergara?

A gente tem que fazer algumas exceções, e daí entra o segundo aspecto que eu quero salientar, aqueles grupos que entenderam, já, da importância de trabalhar com tempo e organização sobressaem, lá, como o produto, como o resultado final. Não me refiro o resultado de colocação,

22:00

me refiro a resultado do que foi pensado e o que foi executado.

Então, o produto final, alguns grupos entenderam!

E aí vem uma crítica, às vezes o grupo acerta em cheio, porque entendeu isso, num ano, aí no outro ano tu percebe assim, “não, esse grupo já sabe como é”, o grupo, no outro ano, faz tudo errado de novo. Então, até nesse sentido a gente não conseguiu ter um padrão estabelecido, né? Um padrão estabelecido.

22:30

Outras condições que são negativas, nós temos, assim, algumas... quem determina os padrões de execução, os padrões de “concurso”, entre aspas, não se têm o entendimento do caminho que a composição coreográfica tem e o seu valor dentro do concurso de dança. Então, nós temos aí um bloqueio do que que pode, o que que não pode, hora pode uma coisa, hora pode outra,

23:00

em alguns anos se avança, em outros anos retrocede, então, o que que é isso? Nós não temos diretrizes de perceber, e quando digo nós, é quem nos dá essas diretrizes, que é o movimento organizado e até mesmo nós coreógrafos, nós não conseguimos ter diretrizes claras e nem avançarmos nessas diretrizes, e esse é um fator muito importante que limita as condições do nosso trabalho.

23:30

Também, um outro aspecto da limitação das condições de trabalho... não sei se eu tô sendo muito amplo e muito grande nas respostas...

Ederson – Vai lá...

Bolinha – Um outro fator que limita, na minha visão, as condições de trabalho, é nós não termos um equilíbrio financeiro, não vou dizer... não existe uma tabela,

24:00

mas nós não temos um parâmetro de preço, claro que nós não podemos colocar valor do trabalho ninguém, mas não temos um minimamente organizado, isso acaba criando muitos conflitos, acaba criando uma oferta, em determinados momentos, até desleal, né? Onde a desvalorização do profissional, do coreógrafo, fica em evidência. Porque aí, a grande maioria dos grupos de danças, das entidades,

24:30

acabam fazendo a opção financeira em detrimento da opção da qualidade ou daquilo que pode ser gerado por aquele trabalho do coreógrafo.

Então, são algumas percepções. Talvez eu esteja esquecendo de tantas outras, mas que nesse momento as que mais vieram na minha cabeça para responder.

Ederson - Vou te perguntar, porque eu também fiz essa pergunta, ao final da tua explanação, pro Gilmar, que é em relação, que tu não falou,

25:00

não mencionou na tua resposta, sobre música, né? Qual a tua percepção sobre a música dentro desse, digamos que, espaço de montagem de coreografia? O que tu poderia me falar sobre isso?

Bolinha – Bom, primeiro que a música, ela tem um papel fundamental na produção coreográfica, né? E aí normalmente...

25:30

Perfeita tua colocação, porque também é outro limitador, né? Na grande maioria das vezes, na grande maioria das vezes, o coreógrafo recebe ou a música pronta, né? Ou a exigência de determinadas construções musicais que deverão estar no trabalho que o coreógrafo vai realizar. E o que que eu tenho a dizer sobre isso? É que dentro de uma construção,

26:00

de uma criação coreográfica, e que a música tem papel fundamental, também faz parte da construção a participação do coreógrafo na construção musical. Por que? Porque quando o coreógrafo, pelo menos nas experiências que eu tenho, algumas que eu tive, o coreógrafo, ele tem alguns insights de visualização do que ele pretende anterior,

26:30

sem musicalização, mas que ele já percebe que tipo de arranjo ou que tipo de construção melódica ele necessita para que aquela ideia na cabeça seja colocada em prática, e quando a gente recebe a música pronta ou pré-determinada, sem a possibilidade de contribuição, é um fator que limita a criação, né? Então, esse é o primeiro ponto muito importante!

27:00

O segundo é, as restrições que nós temos em relação a ritmos e a influências, e a gente, nós coreógrafos, pra tentarmos qualificar um pouco, a gente sempre acaba achando um jeito ou um atalho para pegar uma música, algum ritmo que não é, entre aspas, “aceito”, para colocar dentro da nossa construção. O que não deveria ser dessa forma, né? Isso tem a ver com as diretrizes que eu citei anteriormente.

Mas eu acho de suma importância,

27:30

porque assim, Vergara, a parte musical vai dar todo o tom da emoção do movimento. É possível eu trazer movimentos e tocar emoção das pessoas através somente de movimento? Sim, obviamente que sim! Mas a percepção visual apenas, ela é um elemento da percepção do ser humano, se eu consigo através da percepção visual e auditiva

28:00

eu tenho o dobro de possibilidades de chegar e tocar nas pessoas, que a minha arte toque nas pessoas.

Então, a música tem papel fundamental!

E o que que eu tenho visto, também, acho que é importante salientar isso, que eu tenho visto ultimamente no nosso festival e em todos festivais coreográficos? Uma clonagem musical. Não que está tendo plágio, mas, assim, se estabeleceu um padrão a ser atingido na construção musical,

28:30

e esse padrão é definido por dois aspectos: Aspecto número um, avaliação. Porque a avaliação conduz para reprodução. E a estagnação da própria criação dos músicos, ou seja, os criadores musicais estão trabalhando com quantidades de criações ao longo de um ano, por exemplo, que é humanamente impossível,

29:00

e esse é um problema dos coreógrafos também, é humanamente impossível tu ter originalidade, tu ter inovações e acertar em cheio, acertar na mosca, como a gente fala, né? Tendo que produzir muito. Então, a gente acaba percebendo uma linearidade sonora nos festivais e as construções padronizadas, uma estrofe, um refrão chiclete, uma caída na música, volta no refrão chiclete e termina com alguma coisa.

29:30

Excessos de sons, de batidas, de vocais, de construções vocais excessivas, e parece que são padrão, se tu pega um ENART com 40 grupos, tu vai ver 25/30 grupos praticamente com a mesma sonoridade, né? E aí quando tu quebra isso tu tem a possibilidade de acertar a mosca,

30:00

ou tu vai cair assim, “não, completamente fora da casinha esse trabalho”, então tu vai sem saber, né? Então, acho que muito isso em função desses dois aspectos, da própria avaliação que diz que é legal isso, e do próprio músico que tá tendo que fazer 70 músicas num ano e nenhum gênio faria 70 músicas num ano com a qualidade necessária.

Ederson – Perfeito! Perfeito!

Vamos lá, então...

Pergunta número 3, aqui...

30:30

O que você pode falar sobre a preparação corporal tanto física quanto técnica dos grupos de danças gaúchas, considerando a atualidade e a última década?

Bolinha – Perfeito!

Primeiro fico muito à vontade em falar, primeiro, nas questões físicas, né? Por óbvio, né? A minha formação acadêmica me conduz para esse viés.

O que que nós percebemos, assim, nos últimos dez anos...

31:01

E que loucura falar dos últimos dez anos, porque já não fazem mais 10 anos que eu ganhei o título, já fazem mais de dez anos, Vergara, vai fazer 11 anos, entendeu? Então, se olhar dez anos para trás eu já não sou mais campeão.

Ederson – Mas a pandemia não conta.

Bolinha – É, é, a muleta é essa, né?

Mas assim, tirando por base, assim, fazendo um corte de dez anos, mas nem precisa fazer um corte tão curto, pode ser um corte bem mais longo, porque não houve evolução nesse aspecto, né?

31:30

Qual é o perfil físico, físico antropométrico dos dançarinos do CTG hoje? A grande maioria dos dançarinos de um grupo de dança, não vou ter condições de mensurar porque não seria científico, mas de forma empírica e até pela experiência que a gente tem, mais de setenta por cento dos integrantes de um grupo de dança hoje,

32:00

eles não têm aptidão física para realizar os movimentos que a dança tradicional e que, principalmente, as coreografias necessitariam. Partindo desse princípio eu já tenho

uma grande influência na limitação da produção final de uma coreografia, né? Porque se eu não tenho aptidão física, e depois vou falar da aptidão técnica, mas se eu não tenho uma aptidão física... O que é que se entende por aptidão física? São as variáveis, ou valência,

32:30

ou capacidades físicas do ser humano, como resistência, força, flexibilidade, equilíbrio, descontração muscular, ritmo, todas as qualidades físicas que estão envolvidos no corpo humano. Se eu não tenho aptidão eu não vou ter qualidade na execução, né? Não vou ter condições físicas para realizar.

Então, dito isso, eu estou dizendo que, como é que se dá a preparação do

33:00

dançarino no aspecto físico? Pela repetição, pela carga de ensaio que muitas vezes, e na maioria dos grupos, é de uma forma sem um planejamento metodológico, sem uma distribuição de tempo e intervalos, sem uma hidratação correta, sem o respeito à limitação fisiológica, bioquímica, psicológica. Então, existem, assim, muitas falhas

33:30

no processo geral que vão impactar na questão física, ou seja, a carga de ensaio de 1 dia, tá? Deixa só eu deixar registrado aqui, estou recebendo, vai ficar registrado, tá? Tô recebendo aqui na Gaúcha ZH, o Renato acaba de sair do Grêmio. Foi confirmado. Está na nossa live, aqui, está gravado também no vídeo aqui. (risos)

Ederson - Eu tô magoado por isso, mas segue o baile.

Bolinha – Eu tô muito, tô muito feliz porque é o meu ídolo, mas não, bom...

34:00

Voltando para a dança...

Os grupos de danças têm cargas de ensaios, pouco tempo de volume, poucos dias de ensaio, e os dias que estão no ensaio é muito tempo de ensaio, então, isso não prioriza o desenvolvimento físico, isso desgasta. O que que eu tô dizendo com isso? O que que é o ideal? Tu ensaiar mais vezes na semana com menos tempo de ensaio, e o ensaio mais intenso. Essa foi a fórmula que eu tive até 2012,

34:30

de 2007 a 2012, e não foi por acaso que nesse período dentro do ENART, em 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, em seis anos eu fiquei em quatro entre os cinco primeiros lugares, porque? Eu ensaiava cinco vezes por semana, no máximo uma hora e meia, e essa uma hora e meia era intensa,

35:00

mas mais vezes, por quê? Porque aí eu consigo fazer uma evolução física só com a dança, só com ensaio. Quando a gente vai para o ensaio de sábado que começa às quatro da tarde e vai à meia-noite, tu não desenvolve fisicamente, tu tem desgastes a nível muscular, a nível articular, a nível de condicionamento cardiorrespiratório, né? Então, isso limita.

Indo para a questão corporal técnica, técnica.

Como as questões coreografias não são prioridades na grande maioria dos grupos,

35:31

qual é o trabalho técnico que se tem nos integrantes dos grupos de dança? Com algumas exceções e que têm aumentado, viu? Nós temos a presença de muitos dançarinos de outras modalidades, ou de pessoas formadas em Dança, ou que fazem outros tipos de dança, que estão nos grupos de danças gaúchas, porém, ainda não é significativo a sua presença e, portanto,

36:00

não existe, ainda, uma grande influência no elenco, por exemplo, mesmo nos grandes elencos não se tem, ainda, essa presença efetiva de dançarinos com consciência corporal qualificada, com técnica aprimorada, ainda não se tem, existem exemplos, tá? Então, a grande maioria tem uma limitação técnica por que? Porque os movimentos que elas são estimuladas a fazer nas danças tradicionais são movimentos extremamente básicos,

36:30

e quando um coreógrafo vai colocar a sua construção coreográfica, o seu elemento de movimento coreográfico, tem um grande tempo desperdiçado para, primeiro fazer a compreensão do movimento pelo bailarino, e depois a automação desse movimento, depois a execução perfeita e depois a expressividade artística desse movimento,

37:00

então, vocês somem a isso todas aquelas condições que eu citei antes, do pouco tempo, da limitação, ... somada a essa grande limitação técnica que o bailarino tem. E por que que o bailarino tem essa limitação técnica? Porque os professores de dança vão direto ou ponto, eles vão direto a ensinar o Pezinho, então, aqueles movimentos da dança do Pezinho são exaustivamente repetidos. Só que os movimentos da dança do Pezinho eles são limitantes, em termos gerais de movimentação humana, simples para uma compreensão,

37:30

extremamente simples, e que não desenvolvem tecnicamente o bailarino. Então, aí quando o bailarino chega lá com o coreógrafo tem essa limitação. Então o coreógrafo acaba perdendo muito tempo para desenvolver a técnica corporal no dançarino, para depois ele expressar isso.

Então, eu entendo, Vergara, que requer, que o ideal seria... e aí eu vou te dar um exemplo só, tá? Posso te dar dois exemplos,

38:00

chamado Rancho da Saudade e Aldeia dos Anjos. São os grupos que, tô falando em modalidade de categoria adulta, tá? São os dois grupos que sempre tiveram ao mesmo tempo, ao mesmo tempo do trabalho do professor com as danças tradicionais gaúchas, também, um trabalho de aprimoramento técnico com movimentos de dança, com técnicas de dança, né? que tem professores específicos,

38:30

que são os coreógrafos, mas que também desenvolvem, sem montagem coreográfica, desenvolvem técnicas de movimentos corporais, e aí isso lá na construção da própria coreografia, naquele ano, naquele momento, faz grande diferença. Porque o bailarino já traz a sua memória corporal da técnica que ele fez ao longo do tempo, que foi trabalhado em paralelo com a dança, e que faz muita diferença. Não é à toa que são os dois melhores grupos em termos de elenco e de qualidade técnica dos elencos.

39:00

Ederson – Perfeito! Show de bola!

Vou seguir aqui, então, nossa quarta pergunta, é...

Bolinha – Só um pouquinho, Maria Clara quer te dar um beijo aqui... dá um oi para o Vergara.

Ederson – Oi, tudo bem? (risos)

Maria Clara – Sim!

Ederson – Tava em aula ou não está mais em aula?

Bolinha - Acho que ela veio me contar uma coisa legal, conta...

Ederson – Então conta...

Maria Clara – É que eu já terminei a prova,

39:30

eu não sei como eu fui, e a prof. me liberou, já.

Bolinha – Tu tá liberada?

Maria clara – Sim!

Ederson – Então pronto, parabéns!

Bolinha – Ela... ela... acho que foi bem na prova, e a prof. liberou ela. (risos)

Ederson – Legal! Parabéns para o papai também!

Bolinha – Seguimos...

A pandemia... a pandemia é isso, né, cara?

Ederson – E que legal que tem esses momentos também, né, cara? Que possibilita isso.

Bolinha – Verdade!

Ederson - Mas vamos lá...

Como você entende o cenário de inserção e atuação profissional... tu já respondeu um pouco sobre isso nas pontas outras questões,

40:00

mas eu preciso te perguntar mais amplamente isso para ver se tu consegue aprofundar um pouco mais, tá?

Bolinha – Ok! Ok!

Ederson – Como você entende o cenário de inserção e atuação profissional do coreógrafo de CTG atualmente? Tu podes comentar sobre remuneração, direito trabalhista, saúde, enfim, fica à vontade!

Bolinha – Bom, primeiro que não há, não há, não existe uma classe específica de coreógrafos gaúchos dentro de uma organização trabalhista, por exemplo.

40:30

Vou aprofundar o que eu tô dizendo para mal entendido.

Nós não estamos ligados, por exemplo, ao nosso sindicato de dança, SATED, por exemplo, né? Nós não temos, nós não estamos vinculados. O nosso órgão maior, que organiza esse movimento no qual nós trabalhamos diretamente, que é o Movimento Tradicionalista Gaúcho, MTG, nem reconhece essa atividade profissional,

41:00

nem reconhece, né? Porque no momento que não se tem sequer formação ou qualificação profissional desses profissionais, ou um regulamento para um concurso de coreografias relacionadas a isso, nós não estamos tendo o reconhecimento de quem deveria nos reconhecer. Então, dizendo isso, eu tô dizendo o seguinte nós estamos soltos, soltos porque nós nem fazemos parte da organização mais ampla da dança, né,

41:30

e nem estamos debaixo do guarda-chuva do órgão que mantém ativo o nosso campo de trabalho, de atuação, tá? Então nós estamos soltos. Em estando soltos, nós temos aí inúmeros problemas, por que? Porque, eu conheço, vou dar um exemplo aqui, também, eu conheço o grande exemplo de coreógrafo para mim, que sempre fez parte do meu imaginário de onde eu gostaria de chegar

42:00

e como ser, que se chama Pedro Pedroso. Pedro Pedroso toda a vida ele foi coreógrafo e nunca pode viver da dança, porque ele sempre teve que fazer outra coisa, né? Então, isso diz muito de quem nós somos nessa profissão, e que tem potencial para ser uma profissão reconhecida mesmo que no âmbito do Movimento Tradicionalista Gaúcho,

42:30

que tenha uma boa remuneração, que tenha um reconhecimento e o amparo, né, o amparo. Porque tem muita possibilidade, né? Então, o Pedro Pedroso, que eu tava falando dele, embora, em dado momento da história ele tenha sido o coreógrafo que mais coreografava, o valor de coreografia e o valor monetário do trabalho que executava

43:00

não chegava a trinta por cento do trabalho do instrutor, por exemplo. E eu sempre me perguntei, por que isso? Por que que o instrutor tem uma valorização e o coreógrafo tem uma valorização muito menor? “Ah, mas o instrutor fica todo tempo.” Mas e por que que não pode ser contratado um coreógrafo para ficar todo tempo também, né? Sendo que o trabalho do coreógrafo é essencial, não só pelas coreografias, mas para qualificar o elenco que se tem.

43:30

Bom... ampliamos isso...

Então, a nossa remuneração, ela é uma falsa remuneração, porque nos contratos e nas relações de... não vou falar relações de trabalho, porque não existe nenhuma formalização disso... a grande maioria, eu, Rodrigo, toda vez que eu contratei um coreógrafo, nunca nós assinamos um contrato, né?

44:00

E tá aqui um coreógrafo que ao vir para cá teve problemas com seu carro relacionados a isso, e que impossibilitou, e limitou a vinda dele, inclusive. Então, não se tem contrato. O coreógrafo tá na rua, tá na estrada, sem proteção alguma, sem amparo nenhum, né? Caso aconteça alguma coisa com o coreógrafo, não tem responsabilidade nenhuma.

44:30

E se quer os coreógrafos têm, a grande maioria não tem, também, uma predisposição individual de se formalizar, em pagar o INSS, de ter uma MEI. Hoje para ti contar com coreógrafo que tem uma MEI, que é o básico, tu conta nos dedos, quem está regularizado, tem o seu CNPJ, que pode participar do financiamento, do projeto, de dinheiro público.

45:00

Então é muito complicado!

E por que que não se tem isso? Porque ele não quer? Não, porque as vezes ele não sabe, ele tá sobrevivendo, ele tá correndo atrás da máquina, muito porque não se tem um órgão, ou diretamente ligado ao movimento ou independente, e não se tem porque ninguém puxou a frente ou todos que tentaram puxar a frente nunca conseguiram. E aqui eu faço um parêntese para dizer que nós fizemos, fiz parte de uma discussão muito grande, que avançou muito em 2018.

45:30

Nós até elaboramos estatuto, fizemos uma assembleia, elegemos a ata de abertura, registramos essa ata, que era o ABIDAG, Associação Brasileira de Instrutores de Danças Gaúchas, aonde estava inserido coreógrafos, instrutores de chula, instrutor de dança de salão, todas as classes de professores de dança, sejam quais eram, para que nós pudéssemos organizar isso, para ter um plano de saúde, para ter convênio com postos de gasolina,

46:00

com restaurante, com hotel, com farmácia, pudesse ter uma parceria com a Unimed ou com qualquer coisa para que tivesse um amparo, para que nós pudéssemos trocar, entre nós tem profissionais liberais, têm advogados, tem dentistas, que aí o próprio

colega pode oferecer um serviço mais barato. Nós organizamos tudo isso, e aí chegou dentro do MTG e nós fomos realmente aliados, fomos ameaçados.

46:30

Fomos ameaçados, na época, pela presidência, de que se nós fossemos adiante com aquilo... porque na cabeça deles acharam que nós iríamos ter contrato de trabalho com CTG's, íamos botar o CTG na justiça, uma total falta de compreensão e de diálogo, num simples diálogo tu resolve isso. Não era a intenção formar... a gente sabe que CTG não tem condição de pagar uma carteira assinada, não era esse sentido, né?

Mas é isso, eu tô contando essa história para dizer que nós tentamos fazer num âmbito maior e que nunca conseguiu.

47:00

E nós já vamos mais de 40 anos de história de coreógrafos no Rio Grande do Sul.

Então, quer dizer, temos culpa disso? Temos! Muita culpa. Porque nós nos deixamos chegar e não saímos dessa situação.

Então, nós não temos amparo, nós não temos reconhecimento, nós estamos sozinhos, cada um fazendo por si, nós não temos momentos de aprimoramento técnico, de sentar e dialogar, de reconhecer, nós não temos... Vou falar um absurdo aqui que eu gostaria que fosse para a tese,

47:30

para o TCC, até hoje nós não temos, por qualquer órgão, o reconhecimento público de tantos coreógrafos que contribuíram muito para dança, como um prêmio, um prêmio, cara. Que chegasse no final do ano e nós premiássemos os melhores coreógrafos, os inovadores, os que fizeram história, para nós poder homenagear um Pedro Pedroso, uma Lúcia Brunelli, homenagear gente que já não tá mais coreografando,

48:00

como o Camilo que não está mais coreografando e que foi um baita coreógrafo, outros tantos, essa nova geração, nós nos reunimos num lugar para receber um prêmio, para ver os trabalhos de todo mundo, ter uma homenagem, ter um grupo dançando as coreografias icônicas do nosso festival, nós não temos isso no Rio Grande do Sul, e nós não temos uma memória, nós não temos um livro, só não temos algo que esteja escrito isso. Quando nós morrermos,

48:30

daqui há alguns ENART's, vou dizer bem pra você, se voltar ENART, acredito que não volta tão cedo o movimento daquele tamanho, nós vamos ter que, vai demorar alguns tempos, por causa que estamos em pandemia, vamos registrar isso porque vai ficar gravado, quando voltarmos, daqui há muito pouco tempo ninguém vai saber quem é Pedro Pedroso mais, daqui a um pouquinho, quando eu parar, hoje eu já não sou tão conhecido como eu era

49:00

há cinco anos atrás, quando eu chegava no parque, isso é natural porque não se tem memória, porque não se tem registro dessa memória, nós somos vazios disso, e nós, nossa classe de coreógrafo deixou chegar nesse ponto.

Não sei se eu fui no ponto que tu gostarias, Vergara.

Ederson - Sempre vai, sempre vai... show de bola!

Por fim, cara, então, só para gente terminar esse nosso encontro feliz,

49:30

após tudo isso que a gente abordou aqui, todas as considerações que a gente conseguiu fazer, que tu conseguiu trazer nas tuas falas, tem algum outro fator que tu gostaria de trazer que eu não chamei tua atenção ou que em algum momento passou despercebido?

Bolinha - Eu acredito que não, Vergara! Porque... assim, sempre tem, né, se nós continuássemos dialogando aqui iriam aparecer coisas.

Mas eu tenho algumas coisas que me incomodam

50:00

dentro da nossa profissão, não vou chamar de profissão, mas dentro da nossa atuação profissional, algumas coisas que tu sabe que a gente já conversou num grupo maior, é justamente essa falta de pontuar qual é o valor das coreografias dentro da evolução da cultura gaúcha e da dança gaúcha.

50:30

Eu, particularmente, entendo que as coreografias, elas são, dizer que elas são o que tem de mais rico hoje no concurso é chover no molhado, isso todo mundo sabe, tá? Agora, o que me incomoda é não ter o reconhecimento do papel das coreografias na evolução e na disseminação, ou socialização, da participação de pessoas

51:00

dentro dos concursos de dança, e por consequência do movimento tradicionalista, né? Parece que a coreografia ela é um apêndice desse processo, e no meu ver, no meu ver, Rodrigo, eu acho que ela é a que puxa o processo. Chega para um dançarino e diz assim, "aqui ó, esse ano não vai ter coreografia", "olha aqui, esse ano nós vamos repetir a do ano passado", "ó nós vamos ensaiar só o Balaio",

51:30

pode ser a melhor dança, Anu, Balaio, que eu sei que gostam de dançar essas danças, não sustenta grupo de dança! Se tu fizer... não vamos... eu ia citar um concurso, aí, que tem, que não tem coreografia, não vou citar para não ficar chato, mas se tu chegasse e "ó, a partir de agora o ENART não tem Entrada e Saída", cara, eu tinha certeza que ia ter uma desqualificação técnica, porque os bailarinos muitos não gostariam, iria ter uma desvalorização do público,

52:00

e iria ter uma desvalorização da evolução que a dança vem contribuindo para nossa cultura gaúcha. Então, eu acredito que a coreografia, ela está à frente do processo de desenvolvimento da cultura da dança gaúcha, e nós não temos nada de reconhecimento, e isso é o que mais me incomoda. E o que eu citei antes, nós não somos organizados o nosso órgão maior não tem essa preocupação,

52:30

agora, em tempos a pandemia, eles não sabem nem quem são os coreógrafos, eles têm lá num no Excel os instrutores de dança, eles têm lá porque é obrigatório ter um cartão, nós não temos nenhum cartão de dança, grande porcaria ter um cartão de coreógrafo para o movimento, mas pelo menos eles teriam no Excel deles o nome dos coreógrafos para mandar uma cesta básica das pessoas que passaram fome e que tiveram que se adaptar, entende?

Então, isso me incomoda muito, essa falta de reconhecimento do que que nós fazemos

53:00

para a arte e para a cultura da dança gaúcha.

Isso, tanto de reconhecer os profissionais, de ter uma competição organizada, com regulamento próprio, de ter um espaço físico, estrutural, que nos de ampla

condição de qualificar os nossos trabalhos, de ter um reconhecimento das pessoas, como eu já falei, dessas premiações, não uma premiação, mas reconhecer.

Então, eu acho que tudo já foi falado, cara, mas é bom sempre pontuar isso, porque isso incomoda, e daqui um pouquinho a gente não

53:30

vai estar mais aí, né? Outras gerações virão e a gente não tá brigando, eu já não estou mais discutindo isso por causa minha, eu já tô passado, entendeu? Mas eu sei o ser humano que eu me transformei, e sei porque que eu me transformei, e eu não tenho dúvida que foi por causa da do tradicionalismo e da dança, da dança em si. Então, se eu consegui me tornar um ser humano melhor e a dança foi fundamental para isso,

54:00

o mínimo que eu posso fazer para agradecer é deixar a dança viva e tornar a dança melhor, mais qualificada, de uma maneira mais reconhecida pela sociedade, não só tradicionalista, para que outras pessoas também melhorem. Acho que eu tô muito nessa vibe, sabe, Vergara? Eu já passei, já vivi tudo que podia de dança, né? Agora eu tô, talvez só pelo meu ego, tô sendo massageado, quando alguém diz “ah o Bolinha...” isso é bom, isso é legal! Mas eu já passei, sabe?

54:30

Mas eu tenho filhos, cara. Eu tenho filhos, daqui a pouquinho eu posso qualificar um pouquinho melhor o meu filho e a minha filha quando forem dançar algum ENART da vida, aí, entendeu? De ter um palco melhor, de ter uma estrutura melhor, de ter coisas melhores para eles viverem, para tornar eles pessoas melhores.

Ederson – Que assim seja, cara, que assim seja!

Eu não sei se tu queres falar mais alguma coisa sobre isso, mas só para deixar um pouco da minha fala quanto a este último tema que tu trouxe, também.

55:00

É que eu acho que o espaço que nós coreógrafos ocupamos dentro do ambiente tradicionalista gaúcho é o único lugar onde a cultura, a história, ela se compõe, ela se monta de uma forma mais democrática. É onde a gente consegue trazer, de fato, alguns pontos históricos que não são abordados pelo tradicionalismo em si, tradicionalismo gaúcho, né?

E para além disso, eu acho, também, que as coreografias de Entrada e Saída

55:30

talvez sejam o único ponto de uma apresentação, ou como tu trouxe, também, de prazer para o dançarino, onde a gente consegue transformar a produção e, também, o produto final, ele muito mais receptivo, muito mais acolhedor, muito mais atual,

56:00

muito mais, como eu posso te dizer, para todos, não individualizado, não pensando no gaúcho...

Bolinha – Totalitarista.

Ederson – Exato! Não é pensando num gaúcho à moda europeia pensado por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, e alguns outros, mas sim um gaúcho que hoje vive do nosso lado, no nosso bairro, e que vai até o CTG com sua bombacha rasgada, com sua bota furada, com uma garrafinha de água, faz o seu ensaio, e volta para casa, e segue a vida trabalhando de servente pedreiro, tá entendendo, cara?

56:30

Eu acho que o tradicionalismo falta muito disso, e a gente aceita esses corpos dentro das coreografias de Entrada e Saída.

Bolinha - Não tenho o que falar do teu posicionamento!

O tradicionalismo ele é pobre, e o folclore é rico, e a coreografia, o trabalho coreográfico contribui muito para o folclore, para o folclore! Porque torna vivo, resgata e torna vivo, e indica caminhos, e o tradicionalismo ele é fechado, exclusiv... é...

57:00

Ederson – Excludente...

Bolinha - De exclusão, ele é...

Ederson – Excludente.

Bolinha – Excludente, Obrigado! Me deu um branco.

Excludente e totalmente fechado para com pensamentos desconectados da realidade, então a coreografia, ela cumpre o papel de evolução do próprio folclore, coisa que o tradicionalismo não faz.

Ederson – O que acontece, contribuído com a tua fala, se por acaso um dia disserem “não pode mais ter coreografia” vai esvaziar o CTG,

57:30

vai esvaziar o ambiente tradicionalista gaúcho. Ele vai acabar sendo composto por alguns senhores e senhoras que gostam de algumas coisas, e é justo, porque nós também gostamos dessas coisas, mas a gente não vai mais trazer o jovem, a gente não vai mais trazer a criança, porque isso não vai fazer parte do mundo deles. Assim como a gente pensa escola, que a escola tem que ser um lugar para que a gente traga a criança para o mundo dela ali dentro também, o CTG também tem que pensar dessa forma.

58:00

Bolinha – Perfeito!

Ederson – Enfim...

Quero mais uma vez te agradecer, muito obrigado!

Nossos assuntos, o que a gente tem para falar na verdade é sem fim, sempre que a gente vai puxando uma coisinha, uma nova gota vem e a gente transforma numa cachoeira.

Mas é isso! Eu acho que para esse trabalho modesto que eu estou me propondo a fazer tá enriquecendo cada vez mais com a tua presença.

Bolinha – Que isso?

Ederson - E obrigado, cara! Obrigado pela tua generosidade de sempre!

58:30

Obrigado por tá sempre de braços abertos quando eu te peço um auxílio, e puxar comigo nesse trabalho, também!

Tu é muito, muito, muito importante para mim e para esse trabalho, obrigado de coração!

Bolinha – Vergara, eu que tenho que agradecer, eu espero de verdade, cara, de verdade mesmo, ter contribuído um pouco nas minhas falas, nos meus posicionamentos para que tu possas enriquecer o teu trabalho, e se não contribui com alguma coisa pelo menos me deixa na ilusão de que eu fui importante. (risos)

59:00

Ederson – Cara, tu foi muito, cara! Tu é muito!

Bolinha - Mas assim, dizer que tu, que além da tua contribuição artística, que tu já vem tendo há muito tempo, já, dentro do nosso movimento, é um dos grandes coreógrafos do nosso movimento, além disso, tu tá ter propondo via acadêmica a contribuir, coisa que poucos de nós fizemos, poucos de nós fizemos, eu tenho um artigo aqui outro ali sobre isso, sobre muito mais das questões físicas/motoras

59:30

relacionadas à dança, ou lesões, mas tu vai direto ao ponto e é muito importante, Vergara, tu como alguém que conhece esse meio e tem essa vivência, também no meio acadêmico tu trazer as discussões. Porque a gente vai ter ampliação dessa discussão, e de repente pode, cara, num futuro bem breve propor mudanças, e trazer diálogos, e fazer algumas disrupções que são importantes, que a gente sabe, né?

60:00

E tu vai ser muito importante, não só como coreógrafo, mas também como um pesquisador dessa área.

Então, te parablenizo, a ti, teu orientador, e me coloco sempre à disposição.

E viva a dança!

Ederson – Obrigado, cara!

Saúde, te cuida aí, abraço para toda a família, e se Deus quiser logo a gente vai estar se abraçando e confraternizando.

Bolinha – Valeu! Qualquer coisa prende o grito! Sabe disso, né? Conta comigo sempre!

Beijão aí.

Ederson – Tô junto também.

Bolinha – Tchau tchau.

Ederson – Tchau.

ANEXO C - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM GILMAR ROCHA

Ederson - Tudo bem, Gilmar?

Gilmar - Tudo bem! Como é que tá? Tranquilo?

Ederson - Graças a Deus, dentro do possível, tudo tranquilo!

Primeiro eu quero te dizer que é uma satisfação te ter aqui comigo, tá?

Tem uns barulhos aqui, é que tem obra, tem cachorro, tem bastante de coisa acontecendo.

Gilmar – Não, tranquilo! Aqui da mesma forma.

Ederson - E é um privilégio para mim, cara, poder contar contigo no meu Trabalho de Conclusão de Curso!

00:30

E que bom que, mesmo no meio dessa pandemia, a gente consegue pelo menos falar sobre aquelas coisas que a gente ama, né?

Por isso eu acho que é importante te ter aqui e, também para mim, uma satisfação enorme tá aqui, e te ter aqui do meu lado, tá?

Então, bem-vindo! Espero que seja confortável...

Vamos lá!

Para começar aqui, cara, eu queria que tu fizesses uma apresentação tua,

01:00

dizendo de onde fala, a tua formação, área de atuação, teu nome?

Gilmar - Tá bem!

Primeiramente quero te dizer que eu tô muito agradecido por esse momento, por essa possibilidade, né, Vergara?

À parte de tudo isso, tu és uma pessoa que nós consideramos muito, que é nosso amigo, que é nosso irmão de causa, então, muito contente de tá aqui!

O meu nome é Gilmar Caetano Rocha, tenho 43 anos,

01:30

estou atualmente... a minha residência é em Santiago, na verdade fazem 20 anos que eu estou aqui nessa terra missioneira, a minha formação é em Educação Física, Licenciatura, e a minha especialização em Dança, eu concluí a minha formação em Educação Física na Unijuí e a minha especialização em dança na PUC, em Porto Alegre, atuo em CTG's, na área de instrução e, também, composição coreográfica.

02:00

Atualmente nós não atuamos em lugar nenhum, porque estamos aí, né, nesse momento de pandemia. Então, vivemos do que conseguimos viver e de vez em quando de alguns editais que saem aí, e que a gente consegue passar ou não, mas na tentativa nós mandamos o produto igual.

Ederson – Ótimo, cara!

Como você percebe a logística para a produção de uma coreografia no âmbito dos CTG's, refletindo desde o primeiro contato e as primeiras decisões para este trabalho até a finalização da montagem coreográfica?

02:30

Entendeu? Queres que eu repita aqui?

Gilmar - Pode repetir?

Ederson – Posso!

Como tu percebe a logística para a produção de uma coreografia no âmbito dos CTG's, pensando desde as primeiras decisões, o primeiro contato, até a finalização da coreografia em si?

Gilmar - Eu percebo ela de uma forma muito ampla!

03:00

Até tive que escrever um pouco sobre isso e falar um pouco sobre isso, esses dias.

Hoje os CTG's e as pessoas que pensam as composições elas, como tudo, modificou, né? As próprias composições coreográficas, elas foram evoluindo de alguma forma, as essências continuam, muitas vezes, na maioria das vezes, e para as pessoas, também, o coordenador continua sendo o coordenador... mas hoje existem grupos que pensam isso, né? Então, muitas vezes a ideia sai do coreógrafo,

03:30

outras vezes a ideia sair do instrutor, e outras vezes essa ideia sai de alguém do grupo ou do processo de coordenação, ou ainda alguma outra pessoa que esteja ligado a isso. Então, a partir daí começam as conversas, os estudos, porque tu precisa saber o que te norteia e todo o estudo que tem em volta de tudo isso, né?

Bom, então a gente começa nesse processo de estudo, as possibilidades que a gente pode usar,

04:00

se vai ser usado o corpo como foco principal, ou então, além do corpo enquanto foco principal, se vão ter alguns acessórios, né? É... como vão ser feitos esses acessórios, se ele é possível ou não, se dá para substituir esse acessório pensado por outro, se vai ter o mesmo efeito, quais são os efeitos que vão ter nessa coreografia, quais são as intenções que vão ser levado a palco. Tudo isso é pensado antes, na maioria das vezes, né?

04:30

Já tivemos vezes que nada foi pensado antes porque as coisas já rumaram para ser feito no improviso, na hora, sabe? Ou, às vezes, também não, né? A gente teve uma situação, um dia, que nós começamos a fazer a coreografia sem a música chegar e sem saber o que era a música. Então, nós criamos frases para poder compor aquilo ali, porque se não nós não íamos chegar no momento. Acho que a gente já comentou sobre isso, né? Então até isso a gente já passou. Mas geralmente é isso,

05:00

há um estudo do tema, a partir do estudo do tema vamos estudar tudo que envolve esse tema, quais são as possibilidades e as intenções, depois disso tem toda a questão de logística, de como nós vamos nos mover, qual é o custo disso para a entidade, para o grupo, né? Então, isso é uma questão deles, mas, também, nós estamos inclusos nesse momento, né? Depois, quantas pessoas vão estar,

05:30

essas pessoas quando nós chegamos no local, de que forma vai ser feito, quantos ensaios, se nós vamos retornar ou não, qual é o tempo que nós temos de trabalho, porque muitas coisas nós temos que otimizar ou deixar pessoas capacitados, geralmente a instrução, para que eles deem continuidade nesse trabalho, muitas vezes a gente acaba dando o feedback via online, assim, eles vão nos mandando os vídeos e a gente diz, aqui não foi legal, aqui tem que melhorar, essa parte tem que acontecer.

06:00

Eu acredito demais que todas as vezes que nós retornamos a um trabalho para dar... limpar o trabalho, dar continuidade, ver se ocorre mudança, o trabalho parece que cresce. Porque o que tu sente no momento, e quando tu sai, faz outras coisas,

quando tu retorna o teu olhar parece diferente. Então, eu vejo com muito, quase nunca acontece, né, Vergara? Mas eu vejo isso, pelo tempo de experiência, que isso seria importante!

06:30

Nós temos, tu sabe, também, que às vezes nós temos pessoas muito capacitadas nos grupos, que te surpreendem, daí tu deixa o material de uma forma e esse material cresce naturalmente. E daí tu vê que o que? Que além de ter um grupo maduro, tu tem pessoas líderes capacitados, né? Então, daí facilita tudo, é muito mais fácil, né?

Mas é mais ou menos por aí, o tema, a conversa sobre o tema, é resolução sobre o tema, o quê que vai ser usado, que não vai ser usado, o que é possível ser usado,

07:00

o que vai funcionar, pode funcionar, até porque às vezes não funciona, depois toda a situação de caminhada até lá, de chegar ao local, de viagem, de como vai ser alojado, essa questão mais burocrática, né?

E daí o processo de composição da coreografia, né? Eu acho um tempo muito justo, é muito justo, muito apertado, e que muitas vezes os grupos conseguem fazer milagres em pouco tempo, né?

07:30

Então, ao contrário de dizer o grupo não tá capacitado a isso, eu acho que os grupos estão cada vez mais se capacitando para fazer um trabalho melhor dentro de pouco tempo, porque para eles também é custo de que o coreógrafo, se ele vai para a cidade, que ele fique um bom tempo no local, né?

Então, é mais ou menos por aí!

Tomara que tenha respondido.

Ederson - Só deixa eu te perguntar sobre esse tempo. Que tempo, mais ou menos, tu percebes ser usado para montar esse trabalho e que tempo seria suficiente para isso, na tua opinião?

08:00

Gilmar - Eu vou te falar que tempo nós estamos montando geralmente. Nós, geralmente, ocupamos três turnos a quatro turnos para fazer uma composição, já fizemos em dois turnos, um pouco mais prolongado o segundo turno, mas já fizemos em dois turnos, quando era algo muito mais simples, mas sempre quatro turnos para cada composição, ou três, ou quatro turnos para cada composição.

08:30

Seria aí, vamos pensar de 15 a 20 horas, tá? De 15 a 20 horas de trabalho para cada composição. E não que essa composição vai estar pronta, né? Ali se plantou uma semente. Por isso que eu digo que é importantíssimo que se retorne ou que se continue trabalhando, se não, ou as pessoas que estão ali são muito capacitados e melhoram muito, ou fica algo que muitas vezes não te dá possibilidade de tu retornar e olhar com outros olhos, com outro foco, né?

09:00

Ederson - Show de bola!

E me diz uma coisa, o que tu enxerga quanto a questão musical para essas coreografias? Eu acho que tu não falou...

Gilmar - Não falei, perdão!

Ederson - Não, vai na tua, tô só te provocando...

Gilmar - Mas muito legal a tua pergunta!

Assim, ó... nós, a maioria, ultimamente, vou falar como era antes. Antes nós usávamos músicas já gravadas, músicas que nós encontrávamos,

09:30

porque poucas pessoas faziam, poucos grupos faziam músicas próprias, músicas que eram músicas novas, músicas próprias para o tema, né? Poucos grupos faziam, faziam, mas poucos grupos.

Ederson – Isso quanto tempo atras, Gilmar?

Gilmar – Eu, que eu comecei a trabalhar com músicas próprias, foi a partir de 2007, 2008, eu acho.

10:00

Já haviam antes, mas 2008 que nós começamos a trabalhar.

Ederson – Então, de dez anos pra cá a realidade é um pouco...

Gilmar – Exatamente! E comecei, mas de 2010 pra cá as coisas mudaram bastante! As coisas mudaram bastante!

E isso possibilitou os instrumentais e essas pessoas, também, né? Desenvolver seu lado autoral e pensarem junto a composição, isso é bem importante! Porque assim, ó...

10:30

Foi muito interessante tu me falar sobre isso porque assim, ó... muito do nosso trabalho está relacionado à questão musical, porque tem muita coisa boa que aconteceu devido a sacada do músico, não só de quem escreve, porque nem sempre quem escreve é quem grava, né? E daí, não só o autor da obra, enquanto quem escreve a obra, mas a pessoa que gravou tem uma sacada muito diferenciada que te possibilita outras viagens, outro olhar para a questão.

11:00

E nós temos alguns músicos que trabalham, eu sei disso, que às vezes dizem, “óh, quando eu fiz isso eu pensei nisso”, aí ele te larga, como a gente diz, me larga pifado e te abre um leque imenso. Então é muito interessante porque hoje os músicos também fazem parte da composição, isso é muito sério e muito importante, porque eles viajam junto, né? Eles também são coreógrafos, porque eles viajam do jeito deles. O corpo deles se remetem aquele momento de uma forma esplêndida,

11:30

isso tu sabe, que nós temos vários que pensam dessa forma, e lá no final o resultado é muito diferente, é muito diferente! Que bom que tu lembrou! Porque assim, ó, eles são essenciais, e eles vão junto com a gente, né?

E eu tenho um negócio pra te dizer em relação a isso, muitas das minhas coisas, com 17 anos eu escrevi a primeira letra da minha vida, que até um conjunto chamado Os Orelhanos gravaram.

12:00

É Soco de Baile. E eu sempre, desde os meus 14 anos, escrevia minhas besteiras, sabe? Então, tipo, o Joca e os meninos aí, não sei se posso citar, mas o Joca, o Juliano, o Cambona, esses meninos a gente tem música junto, por que? Porque eu queria fazer a coreografia sobre tal parte, e queria tal cena, e essa cena não me possibilitava em música nenhuma, então, tipo,

12:30

coreografias do Coxilha de Ronda, que é onde eu trabalhava e que trabalho até hoje, graças a Deus não me demitiu, glória porque não tá fácil, graças a Deus não me demitiram, então, tal cena eu queria falar sobre a batalha do Barro Vermelho, queria aquele momento que eles estavam por atacar, então, eu escrevia e também criava melodia para o momento, sabe? E os guris iam passando aquilo daquela forma. A maioria das letras do Coxilha de Ronda ou ela é toda minha ou ela é uma boa parte de minha.

13:00

Por que? Porque daí eu conseguia criar cenas no que eu tava imaginando no momento e isso também já ajuda muito, então, essa questão autoral, tanto na música, tanto a partir da música aliado a composição coreográfica, ela te favorece muito, e ela também criou uma possibilidade de trabalho para esses músicos, além da parte de ser simplesmente conjuntos musicais, conjuntos vocais.

13:30

Ederson – Muito legal! Muito legal!

Vamos lá, então!

O que você pode falar sobre a preparação corporal, tanto física quanto técnica, do grupo de danças gaúchas que trabalha, considerando a atualidade e a última década?

Queres que eu repita ou não precisa?

Gilmar – (som de negação)

Em relação à condição física, nós já conversamos várias sobre isso.

14:00

Nós, eu hoje não me coloco tanto com isso, porque hoje estou me cuidando um pouco mais, mas acredito que, como era algo não tão profissional dentro das entidades, por um bom tempo, desde de quando a gente iniciou, eram dançarinos de finais de semana. Tinham uma atividade física, acredito que para além do que deveriam no momento, porque dançar um ensaio de oito horas repetindo 10 vezes o Pau-de-fitas, como diz o outro.

14:30

Porque antes era muito mais loucura do que entendimento, era muito mais na vontade do que entendimento, os instrutores quase nunca tinham sua formação na área da saúde, educação física, ou ele era, bom, vamos lá, um fisioterapeuta que seja, ou da dança. Porque eu fui da primeira turma de Dança do Rio Grande do Sul, então, eu sei que o primeiro curso já foi tarde, né? Para tudo que se ansiava em relação à Dança. Não queria fazer uma coisa sobre Dança, vai para Educação Física e te vira, né? Porque ali tu consegue fazer algo semelhante ou pelo menos uma tentativa.

15:00

Então não eram pessoas tão capacitadas na questão física, as pessoas que instruíam não tinham todo esse entendimento, então, muito problema de joelho, muito problema de pessoas obesas praticando atividades que, às vezes, logo de início, que não estavam no seu condicionamento físico, mas assim, ó, é tudo muito na vontade, né?

15:30

Tudo muito na vontade.

E questão técnica também não, e daí quando tinham algumas pessoas, grupos que às vezes, muitas vezes, trabalhavam técnica, que daí eu lembro muito bem disso, era os grupos parafolclóricos, né? Que eram bastante de pessoas que saíam, que faziam um caminho do clássico ou do próprio contemporâneo, e que adentrava os grupos de dança. Então tu via técnica!

Se tu olhar os Muripás, tu via! Se tu olhar o Chaleira Preta, que é onde a Carminha estava, tu via!

16:00

Pessoas que migravam de um lugar e que dançavam, nesses dois mundos, e que tu via claramente que havia uma técnica diferenciada aqueles corpos.

Nos CTG's, não que não houvesse, mas era muito raro, muito raro. Hoje nós já temos muito disso. Muitas pessoas que migram do clássico, do contemporâneo, né,

de diferentes técnicas, na verdade, e vão para o CTG, continua no seu mundo e vão para o CTG.

16:30

Lá emprestam, porque na verdade nós também, antigamente, como o nosso universo era meio fechado, nós não aproveitávamos muito essas pessoas. Ela já chegava lá com uma valsa diferente, ela já ia... entendeu? Ao contrário dela ser inclusa em muita coisa, ela era um pouco excluída, porque “bah, mas ela tá fora de tempo, ou tá muito diferente, né?”, porque se tu pensar a forma intencional de uma valsa dentro do CTG, dentro do clássico é muito diferente.

17:00

Ela vai destoar, né?

Então, nesse tempo não existia muito essa preocupação na questão física, e à medida em que o tempo foi passando as pessoas da Educação Física, as pessoas da Dança, as pessoas... esses foram para dentro do CTG. Essas pessoas foram amadurecendo, foram se formando e começaram a pensar, “esse exercício, esse momento, essa atividade tá exagerada, tá doendo o joelho, o fulano tá mal”, ou às vezes acontecia uma lesão e tu dizia, “aconteceu por isso!”, né?

17:30

E as pessoas foram se cuidando um pouco mais.

Nós vamos continuar enxergando muita coisa, muita coisa exagerada, e muitas vezes nós participamos disso, e eu vou dizer por que, por que nós participamos? Porque às vezes o tempo é curto, né? E tu precisa, tu não consegue fazer a preparação que antecede tudo isso. Eu digo, geralmente tu vai trabalhar o universo afro, onde tu tem que fazer membros inferiores, tu vai fazer uma flexão exagerada em relação ao costureiro, e tu vai pegar esse agachamento muito tempo.

18:00

Vou fazer índio, eu estou numa floresta e eu preciso representar aquele índio naquele momento, ou eu sou um negro que muitas vezes tem... Tu não consegue, tu vai trabalhar muito tempo esses movimentos e tu não consegue preparar eles anteriormente. O que pode se fazer? É pedir um trabalho anterior esse trabalho quantificação da academia,

18:30

esse trabalho de preparação, né? De alongamento para que na hora que tu chegue as coisas estejam melhores, mas sou sincero que quase nunca acontece isso, não adianta a gente se iludir que não acontece isso, raramente acontece. Às vezes tu pega corpos preparados. Mas hoje em dia eu vejo, a gente já falou sobre isso também, eu vejo que por essa questão de migrar muitos corpos, estão chegando diferentes nos CTG's te, muita gente com outras experiências estão indo para os CTG's.

19:00

Isso tá facilitando muita coisa, e está nos ajudando em muita coisa. Tu chegou e já faz leitura de que esse, esse, aquele, aquele outro, que não é mais um, hoje não é mais um, hoje tu consegue encontrar fulano que é do contemporâneo, fulano do clássico, fulano do afro, entendeu? Tu consegue encontrar pessoas que estão vivendo outras coisas, e isso te dá “ah, mas se eu colocar aqui, se eu for lá, se ele vier pra cá”, enriquece!

19:30

E daí vai indo... “tu sabe fazer isso, fulano? Sei! Tu sabe fazer isso?...”, né? Vai te ajudando!

Então, enxergo uma diferença de crescimento, em relação à pessoas capacitados em dança e também muitas pessoas auxiliando na questão física, tanto

que às vezes tu chega nos ensaios as pessoas já estão alongando, as pessoas estão se cuidando, já estão “nós precisamos nos preparar, senão depois vai pegar... oh, vai ser um turno pesado!”

20:00

Então, nós precisamos disso!

Ou então, às vezes no intervalo, “oh, vamos dar um intervalo”, eles vão lá, relaxamento, todos cuidados. Existem pessoas dentro do grupo já, hoje, na maioria, com esse cuidado, há um cuidado maior depois de tantas lesões, depois de tantos erros, né? Todos nós, na verdade, tivemos erros. Eu ensaiava chula e enquanto não fizesse 60 ou 70 passos não parava, uma loucura, entendeu?

Então é mais ou menos por aí, eu vejo dessa forma aqui,

20:30

as coisas antes eram muito soltas, muito sem conhecimento e hoje elas estão sendo pensadas numa forma melhor dentro das entidades.

Ederson – E deixa eu te perguntar, assim, no pós-produção, depois que o trabalho é feito, como tu vê o funcionamento do trabalho, dos grupos, dos elencos de dança e do profissional, também, de coreografia.

21:00

Pensando nesse pós-produção, depois da coreografia já montada nesses três ou quatro turnos, que tu falou que costuma montar, né? Ou que outro coreógrafo costuma, porque tu acaba sabendo de outros trabalhos, também.

Gilmar - Na verdade, assim... depois, o pós-produção, é, a maioria dos grupos, eles buscam rever algumas coisas, buscam construir, reconstruir algumas coisas, e nós, quando retornamos, nós conseguimos reconstruir coisas, quando nós não retornamos, nós reconstruímos online, às vezes.

21:30

Mas essa reconstrução ela é diferente, nós vamos precisar dessas pessoas e da mente dessas pessoas para fazer isso, então, durante esse pós-produção alguns grupos conseguem ajustar algumas coisas, alguns grupos conseguem organizar alguma coisa, melhorar alguma coisa se é em relação à composição, né?

22:00

Eu não sei se tu me perguntou em relação à composição ou se é sobre as questões físicas...

Ederson – Dos dois, mas principalmente da composição.

Gimar – Sim, então, esse amadurecimento, ele acontece através dos ensaios e dos ajustes. Apesar que vou te dizer algo, eu posso citar que hoje, no Rio Grande do Sul, a maioria dos grupos tem instrutores ligados nas composições, né? Ligado nas composições, a maioria deles, mas muita coisa, tô pra te dizer que muita coisa se perde muita.

22:30

Vou falar do meu trabalho e do Gabriel. Nós temos um foco no movimento, né? A gente tem um foco no movimento, nós abraçamos essa ideia de que nós precisamos de um corpo que dança, e já tem outros meninos que tem uma ideia muito diferenciada em relação ao efeito que vai ser dado e o processo do acessório, né? Cada um tem a sua sacada, né?

23:00

E a gente sofre um pouco, enquanto quem abraçou a sua causa do movimento, do corpo como função maior, de que às vezes tem uma intenção do movimento, e isso, quando tu sai, se a pessoa que está ali não sabe o que que é, ela não entendeu a

intenção, as coisas acabam ficando diferentes, e daí que se tu não retorna no local, pode ser online, pode ser como tu imagina é bem complexo.

23:30

Então, muitas vezes as coisas não se asseguram. Volto a te dizer que a necessidade do retorno ela é essencial, a questão financeira é que é complicada. E outra questão é, assim, é a questão de que há muito trabalho, nós precisamos repensar coisas, eu falo da gente mesmo, tipo, em 2019 a gente fez 79 trabalhos, nós, pelo certo, devemos fazer 50, 40, e retornar nos outros, entendeu?

24:00

Só que tu tá nesse trabalho para fazer a tua grana, tem tua família, aquela questão toda, eles também não querem te pagar nada extra, querem que tu vá gratuitamente e que tu ocupe aquele tempo, eu acho que o certo seria cobrar um preço um pouco maior e disponibilizar para essa pessoa, para esse grupo, um segundo momento em que eu acredito que é o que pode ser feito, né? É o que eu acredito que pode ser feito.

24:30

Então, eu cobrava tanto, agora eu vou cobrar tanto, mas assim eu vou retornar tantas vezes e eu vou te dar essa assessoria completa, isso seria importante, né? Eu acredito que isso é algo que nós podemos pensar.

Ederson – Show!

Vamos, então, para mais uma pergunta...

Como você entende o cenário de inserção e atuação profissional do coreógrafo de CTG atualmente? Você poderia comentar sobre remuneração, direitos trabalhistas, saúde...?

25:00

Enfim, tudo isso que vem à tua cabeça de um trabalho.

Entendeu? Eu quero saber sobre inserção e atuação profissional do coreógrafo de CTG na atualidade...

Gilmar - Em relação à inserção, eu acho que nós estamos, eu vejo, que nós estamos caminhando bem, estávamos, né, caminhando muito bem. Porque nós estávamos muito bem aceitos em todos os lugares do Brasil, aí...

25:31

As pessoas abriram os leques, as Porteiras a fora do Rio Grande do Sul e nós fomos inseridos dessa forma em relação a um trabalhador, vamos pensar assim, nós não somos um trabalhador que... eu sou carteira assinada da minha entidade enquanto instrutor, instrução, entendeu?

26:01

Essa vitória alguns de nós, e acredito que poucos, fora do Rio Grande do Sul quase todos, no Rio Grande do Sul poucos, né? Instrução, é... É muito estranho isso, né? Mas eu acredito que a maioria dos instrutores saíram aqui dessa região pra fora, só que lá fora é muito difícil tu encontrar um instrutor que não seja carteira assinada, que não seja remunerado, que não seja valorizado por isso, e com todos os seus direitos.

26:30

No Rio Grande do Sul nós temos alguns, e muito poucos, eu acredito, que enquanto coreógrafos, eu não conheço esse coreógrafo que recebe, deve ter, mas eu não conheço coreógrafo que, sozinho, só como coreógrafo, ele é remunerado da forma correta, com carteira assinada, com todos os seus direitos. Se tem até é interessante a gente saber porque é um caminho a se percorrer, né? Para a questão da nossa valorização

27:00

Eu conheço, sim, instrutores que também são coreógrafos que são pagos, mas ele é pago pela sua instrução, né? O outro vai, conseguimos duas coisas pela barganha, mas não que ele está ali como coreógrafo. Agora em relação à aceitação, porque antes “ah, tu vem para cá, mas tu vai ter que fazer a coreografia. saiu do estado, tu tem que vir, mas tu faz coreografia, tu que faz dança”, e hoje não, hoje nós viajamos o Brasil inteiro e as portas dos CTG's estão abertas pra gente.

27:30

Nós temos um espaço só nosso! E isso é muito importante! Nós temos um espaço que é nosso, e eles respeitam esse nosso espaço, e eles entendem que o instrutor muitas vezes, na maioria das vezes, nem faz o nosso trabalho. Existe a pessoa que faz o recolhimento do lixo, digamos, e existe o motorista, e antes o cara tinha que recolher o lixo, subir na boleia e ir lá, como diz o outro, né? Essa é a diferença, né?

28:00

Então, eu acredito demais que o coreógrafo tem seu espaço.

Em relação a direitos, em relação a ser reconhecido desta forma, eu acredito que é praticamente zero.

Nós fazemos um trabalho muito diferenciado, muito importante e ele é necessário para o nosso cenário, ele é necessário, nós somos os que fazem o povo sorrir!

28:30

Eu muitas vezes fui criticado por isso, e acho que é tranquilo isso, também, eu muitas vezes faço em dança, a Rancheira de Carreira eu fiz uma para o Coxilha lá e depois fiz uma para o Ronda Charrua, e a galera aplaudiu, sabe? Aquilo para mim tem preço, porque eu conseguir algo que para eles poderia, que era possível, que era aceito, virar um ato diferenciado, que fez o povo aplaudir e que fez o povo sorrir, e eu gosto disso! O que eu gosto é da reação do público, é se eu causei um sentimento diferente no público.

29:00

Qual é a ação? Qual é a reação? Então, isso nos faz feliz, né? Então, nós somos uma parte muito especial dentro do mundo, do cenário da dança do Rio Grande do Sul em relação ao nosso mundo.

Então, eu acredito nisso, Vergara. Acredito que nós temos esse espaço, que ele tá sendo... que estava sendo... que o mundo foi interrompido pela, por essa questão... mas estava sendo... estava andando a passos largos em relação ao espaço que estava sendo aberto.

29:30

Agora, em relação a ser, a ter um valor, uma valorização profissional, com carteira assinada, com seus direitos, isso não, isso acho que tá um pouco longe ainda.

Era mais ou menos sobre isso que tu queria que eu falasse?

Ederson – Não, não... é isso, é isso, é isso, perfeito!

Então a gente vai se encaminhando para o final, Gilmar.

Depois de tudo isso que tu falou eu queria saber se tu ainda tem algum outro fator que tu gostaria de salientar, que gostaria de trazer para essa tua fala?

30:00

Algo que a gente não conseguiu, que eu não consegui abordar, ou que tu não conseguiu adentrar no assunto...

Gilmar – Cara... na verdade, de momento, assim, não consigo lembrar, não consigo lembrar! É que, na verdade, nós temos vários fatores, mas como a gente já

conversou em outras conversas sobre muita coisa que a gente poderia trazer aqui... eu pensar em algo, aí... em algo que a gente poderia abordar. Cara, não consigo lembrar no momento, não!

30:30

Não consigo lembrar, não!

Tu queres, quer puxar um assunto, aí, a gente conversa...

Ederson - Eu acho que é justamente essa ideia, te dar espaço para que tu fale algo que, daqui a pouco, te palpita, te incomoda, mas se tu acha que tá tranquilo, que nós já abordamos bastante coisa, para mim tá perfeito, cara! Tu já falou bastante coisa muito importante aqui para nós.

Gilmar - O que eu acho que a gente poderia falar rapidamente, é sobre essa evolução que está havendo.

31:00

Daí eu posso falar a partir, também, da tua pessoa, porque tu está nesse momento. É que as pessoas, acho que a pandemia nos ajudou um pouco em relação a isso. Nós não podemos olhar para ela só como uma parte negativa, né? Nós tivemos várias reuniões e vários momentos, essa aproximação que o universo acadêmico começou a ter com o mundo dos CTG's, pode ter certeza que tu também somou para isso, e que nós plantamos uma sementinha em que o Bolinha, o Rodrigo Guterres,

31:30

pode mostrar muita coisa que tinha nele mesmo, tipo, o Vergara, ele está no universo acadêmico, ele sabe todos os prós e os contras que o universo acadêmico pensa sobre a dança em si, a dança dentro do CTG, e nós, enquanto coreógrafos, e o Rodrigo também trouxe as experiências dele enquanto instrutor, enquanto coreógrafo, e também enquanto um cara que tem estudo vasto sobre a educação física e, também, sobre a dança.

32:00

Acredito que despertou muita coisa em muitas pessoas.

Muitos dançarinos, vamos ver aí também o Helder ali de Santa Maria, eu tenho um menino também, muitas pessoas estão procurando o Curso de Dança como sabendo que, "ah, eu gosto de CTG, eu tenho um carinho muito grande, mas eu preciso a dança ter um universo muito maior, as possibilidades e os estudos são muito amplos, é um universo muito vasto e eu não posso ficar somente encerrado nesse meu pensamento".

32:30

Então, eu acredito que a semente que foi plantada na pandemia para nós do Rio Grande do Sul e algumas pessoas fora, porque muitas reuniões tiveram pessoas fora do Rio Grande do Sul, ela vai dar frutos lá na frente. Então, eu acredito demais nisso, né? Eu acredito que as pessoas começaram a enxergar, também, todo entendimento que o universo acadêmico tem sobre,

33:00

que o universo acadêmico e estuda sobre, enxerga sobre, e todos os confrontos que eles têm na mente deles em relação a como nós pensamos a dança, né? E a conversa que nós tivemos com o Thiago, ela foi devastadora para muitas pessoas, inclusive para a gente mesmo, porque ele "Tá, mas eu me questiono isso. Tá, mas eu queria saber como vocês pensam aquilo."

Eu lembro muito bem, até para a gente meio que encerrar, que ele falou assim, "Tá, mas onde está a dramaturgia em tudo isso?"

33:30

Aquilo me incomodou tanto, me incomodou tanto, me fez pensar tanto, e que espaço vago que tá esse, né? Que daí isso também estaria para o dentro da coreografia e para o pós-coreografia também, né? Cara isso é algo imenso, e aí eu fiquei pensando nisso, nós precisamos ter mais contato, nós precisamos trazer as pessoas para ter mais contato.

34:00

Eu acredito que o nosso, o meu caminho tá se findando no universo do Gauchismo, com diz o outro, né? Logo-logo vai o Gilmar, mas e quem vem precisa vir melhor, né? Precisa vir melhor! Precisa! O Gilmar vai passar, o Vergara vai passar, mas e essa moçada que tá começando, né? Eu fico muito feliz quando eu vejo, eu vou citar novamente, vejo o Helder, ali de Santa Maria, que é um menino ali que tem formação em Dança, também, porque o menino cada dia mais procura, cada dia mais busca, e traz elementos diferentes, e daí eu digo “bah, que legal cara, vai vir melhor!”, tá, mas ele não pode ser um só, né?

34:30

Porque nós não somos um só, precisamos pensar nos outros, né? Certo?

O Gilmar encerra e a caminhada continua, o Vergara encerra e daí quem é que vai vir? Nós precisamos deixar semente e que essas pessoas sejam melhor do que a gente, é nossa obrigação!

Então, é muito mais em relação à parte positiva da pandemia, né? Em relação a isso, que eu acho que a gente trouxe essa possibilidade das pessoas enxergarem que a dança,

35:00

que o universo acadêmico pensa dança, nos enxerga, mas tem questionamentos. E que nós podemos ampliar esses questionamentos e levar essas pessoas para dentro das nossas conversas, né? Vai ter um um painel de coreografia, tá, o Thiago vai tá lá? A Carminha vai tá lá? Entendeu? Existem outras pessoas que pensam a dança. Tá, a Lúcia tá em dois mundos, mas e quem mais? Nós temos mais mentes pensantes no Rio Grande do Sul, né, cara?

35:30

E fora também.

Certo?

Ederson – Cara que legal! Que legal ouvir tu falar isso! Legal ouvir tu falar isso! Isso não era uma pauta para eu te provocar, mas eu acho que ela entra redonda nessa nossa entrevista. Porque além de me tocar demais, tocar demais esse ponto de eu estar fazendo um trabalho acadêmico, relacionando essa vida tradicionalista, da arte gaúcha, do ambiente tradicionalista, né?

36:03

Ela me toca porque o meu intuito foi justamente chegar onde tu outrora caminhou, onde o Bolinha, em outro tempo, caminhou, onde a Lúcia por muito tempo já anda, já trilha esse caminho, que é justamente sair do ambiente tradicionalista, daquela arte que cada vez mais eu percebo que é uma caixinha, mas que é uma caixinha que começa a ser perfurada por algumas pessoas, como tu, como a Lúcia, como o Bolinha,

36:30

como tantos outros aí, que estão tentando botar os braços para fora e dizer “deixa eu pegar um pouquinho disso, deixa eu pegar um pouquinho daquilo”, eu espero que isso se reflita no futuro. Eu também penso como tu, acho que já tem algum reflexo em relação ao que nós vimos pouco tempo atrás, e que bom, que bom, que bom que as

peessoas percebam isso que a gente tá fazendo, esse movimento que a gente tá fazendo, a importância dele, o quanto ele pode somar para arte Gaúcha,

37:00

e que, também, quem está fora desse ambiente perceba que aqui dentro tem gente querendo estar lá.

Gilmar – Exatamente!

Que são dois mundos que estão querendo se comunicar um com outro, né?

Ederson – Gilmar, eu só tenho a te agradecer, muito obrigado!

Eu não sei se tu quer falar mais alguma coisa...

Gilmar - Cara só quero te agradecer mais uma vez, te dizer que cada vez mais os nossos laços se estreitam.

Eu tenho um respeito enorme por ti, por teu trabalho.

37:30

Tô muito feliz que tu tem esse segmento, que tu tá com as pessoas certas ao teu lado. Quero que tu mande um abraço grande para os meus amigos aí, tá? E que logo a gente se encontre para dançar um pouco e desenferrujar um pouco, porque eu tô enferrujado, já. Para desenferrujar um pouco, e se divertir, conversar um pouco, aprender um com o outro, tá?

Ederson - É isso! Cara, assim ó, só de ver, mesmo que pela tela, sorrisos, com tanta gente tendo que usar a máscara, já fico feliz! Tomara que chegue logo o tempo da gente dar um abraço, da gente conversar de perto, trocar aquela ideia.

38:00

E quem sabe aí nos unir nessa caminhada que a gente vai ter, e tu ainda tem muito pela frente, se Deus quiser eu vou ter também.

Gilmar – Cara, e para finalizar, agradecer a oportunidade que tu tá me dando de tá nesse teu trabalho, tá junto aí, eu quando falei para minha esposa ali, eu falei de uma forma emocionada, já. Porque, na verdade, eu sinto que, não é que eu tô dizendo que vai terminar amanhã. mas que eu já tô partindo para uma outra fase da minha vida.

38:30

Mas que bom que algum momento eu deixei algo que fizesse o que eu estivesse aqui hoje, né? Tá?

Então, pode ter certeza que, ainda mais esse momento né que a gente já tá quase desacreditando no que a gente faz, isso aí é um reforço e uma certeza de que a gente não trilhou o caminho errado.

Muito obrigado mesmo, cara!

Ederson - Vou repetir o que eu falei no início, para mim é um privilégio te ter aqui perto de mim, tá cara?

Gilmar – Brigadão!

39:01

Ederson – Obrigado! Obrigado!

Que a tua estrada seja muito longa, tá?

Felicidades, um abraço na família, saúde, se cuidem, logo isso vai passar, a gente vai tá junto e a gente vai estar mais feliz ainda!

Tá bom, meu amigo?

Gilmar – Graças a Deus!

Grande abraço!

Ederson – Grande abraço!

Gilmar - Um beijo, querido. Deus te abençoe!

Ederson – Abração!

Gilmar – Abração!

ANEXO D – TCLE DE RODRIGO GUTERRES



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM DE VOZ PARA FINS DE PESQUISA

Eu, RODRIGO DE AZAMBUJA GUTERRES, portador da Cédula de Identidade nº 1047114101, inscrito no CPF sob o nº 90656946091, autorizo a utilização da minha imagem e som de voz, na qualidade de participante/entrevistado no projeto de pesquisa intitulado "ATUAÇÃO ARTÍSTICO-PROFISSIONAL DE COREÓGRAFOS NO AMBIENTE TRADICIONALISTA GAÚCHO NA CONTEMPORANEIDADE", sob responsabilidade de Ederson Zaneti Vergara, RG-7083057377, vinculado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), sob orientação do Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus.

Minha imagem e som de voz podem ser utilizadas, armazenadas, publicadas e divulgadas pela equipe de pesquisa para investigação deste trabalho acadêmico, apresentação em conferências e atividades educacionais.

Tenho ciência de que minha imagem e som de voz ficam vinculadas à pesquisa explicitada anteriormente, entendendo que são acessíveis a qualquer pessoa conectada à internet e em geral, a fim do seu bom uso para seguir a investigação sobre as coreografias de Entradas e Saídas das entidades tradicionalistas gaúchas.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa pedagógica, artística, informativo e acadêmico, nos termos acima descritos, da minha imagem e som de voz sem nenhum tipo de benefício e totalmente gratuito.

Assinatura:

Data: 29/06/2021

ANEXO E – TCLE DE GILMAR ROCHA



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM DE VOZ PARA FINS DE PESQUISA

Eu, GILMAR CAETANO ROCHA, portador da Cédula de Identidade nº 5018944661 inscrito no CPF sob o nº 36040612027 autorizo a utilização da minha imagem e som de voz, na qualidade de participante/entrevistado no projeto de pesquisa intitulado "ATUAÇÃO ARTÍSTICO-PROFISSIONAL DE COREÓGRAFOS NO AMBIENTE TRADICIONALISTA GAÚCHO NA CONTEMPORANEIDADE", sob responsabilidade de Ederson Zaneti Vergara, RG-7083057377, vinculado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), sob orientação do Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus.

Minha imagem e som de voz podem ser utilizadas, armazenadas, publicadas e divulgadas pela equipe de pesquisa para investigação deste trabalho acadêmico, apresentação em conferências e atividades educacionais.

Tenho ciência de que minha imagem e som de voz ficam vinculadas à pesquisa explicitada anteriormente, entendendo que são acessíveis a qualquer pessoa conectada à internet e em geral, a fim do seu bom uso para seguir a investigação sobre as coreografias de Entradas e Saídas das entidades tradicionalistas gaúchas.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa pedagógica, artística, informativo e acadêmico, nos termos acima descritos, da minha imagem e som de voz sem nenhum tipo de benefício e totalmente gratuito.

Assinatura: 

Data: 30/06/2021



SENADO FEDERAL
PROJETO DE LEI DO SENADO
Nº 644, DE 2015

Dispõe sobre o exercício da profissão da dança.

O CONGRESSO NACIONAL decreta:

Art. 1º Podem exercer o ofício de Profissional da Dança:

I – os possuidores de diploma de curso superior de dança, reconhecido na forma da lei;

II – os possuidores de diploma ou certificado correspondente às habilitações profissionais em curso técnico de dança reconhecido na forma da lei;

III – os possuidores de diploma de curso superior de dança, expedido por instituição de ensino superior estrangeira e revalidado na forma da legislação em vigor;

IV – os possuidores de atestado de capacitação profissional fornecido pelos órgãos competentes, conforme regulamento;

V – os trabalhadores que, à data de publicação desta Lei, exerçam a atividade de Profissional da Dança, em qualquer de suas modalidades.

Art. 2º Compete ao Profissional da Dança exercer as atividades de coreógrafo, auxiliar de coreógrafo, bailarino, dançarino ou intérprete-criador, diretor de dança, diretor de ensaio, diretor de movimento, dramaturgo de dança, ensaiador de dança, professor de curso livre de dança, maître de ballet ou professor de ballet, crítico de dança, curador, diretor de espetáculos de dança, bem como planejar, coordenar e supervisionar trabalhos, planos e projetos e prestar serviços de consultoria na área da dança.

Art. 3º É livre o exercício das atividades previstas nesta Lei, sendo vedada a exigência de inscrição do Profissional da Dança em conselhos de fiscalização do exercício profissional de outras categorias.

2

Art. 4º Aplicam-se, no que couber, as disposições desta Lei às pessoas físicas ou jurídicas que agenciem o trabalho ou que tenham a seu serviço, em caráter transitório ou permanente, Profissionais de Dança para realização de espetáculos, programas, produções ou mensagens publicitárias.

Art. 5º Além do previsto na legislação, o contrato de trabalho do Profissional da Dança também conterá, obrigatoriamente:

I – título do projeto, espetáculo ou produção, ainda que provisório, no caso de contrato por tempo determinado;

II – locais onde atuará o contratado, inclusive os opcionais;

III – jornada de trabalho, com especificação do horário e intervalo de repouso;

IV – disposição sobre eventual inclusão do nome do contratado no crédito de apresentação, cartazes, impressos e programas;

V – estipulação sobre viagens e deslocamentos;

VI – período de realização de trabalhos complementares, quando posteriores à execução do trabalho de interpretação objeto do contrato;

VII – cláusula relativa ao pagamento de adicional, devido em caso de deslocamento para prestação de serviço fora da cidade ajustada no contrato de trabalho.

Art. 6º Eventual cláusula de exclusividade não impedirá o profissional de prestar serviços a outro empregador em atividade diversa da ajustada no contrato de trabalho, desde que não se caracterize prejuízo para o contratante.

Art. 7º É vedada a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais.

Parágrafo único. Os direitos autorais e conexos dos profissionais serão devidos em decorrência de cada exibição da obra.

Art. 8º A jornada de trabalho dos profissionais de que trata esta Lei terá a duração de seis horas diárias, com limitação de trinta horas semanais.

§ 1º O trabalho prestado além das limitações diárias ou semanais previstas neste artigo será considerado extraordinário, aplicando-se-lhe o disposto nos arts. 59 a 61 da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943.

§ 2º A jornada normal será dividida em dois períodos não excedentes de quatro horas, respeitado o intervalo previsto na CLT.

3

§ 3º Nos espetáculos, desde que sua natureza ou tradição o exijam, o intervalo poderá, em benefício do rendimento artístico, ser superior ao disposto no art. 71 da CLT.

§ 4º Será considerado como de trabalho efetivo o tempo em que o empregado estiver à disposição do empregador, inclusive o período destinado a ensaios, gravações, fotografias, caracterização e todo aquele em que se exija a presença do profissional, assim como o destinado a preparação do ambiente, em termos de cenografia, iluminação e montagem de equipamento.

§ 5º Para o profissional integrante de companhias e grupos, a jornada de trabalho poderá ser de oito horas durante o período de ensaio, respeitado o intervalo previsto no art. 71 da CLT.

Art. 9º Na hipótese de trabalho executado em município distinto daquele determinado no contrato de trabalho, correrão à conta do empregador, se necessário, as despesas de transporte e de alimentação e hospedagem incorridas até o retorno.

Art. 10. É livre a criação interpretativa do Profissional da Dança, respeitado o argumento da obra.

Art. 11. O fornecimento de guarda-roupa e demais recursos indispensáveis ao cumprimento das tarefas contratuais é de responsabilidade do empregador.

Art. 12. O Profissional da Dança não pode ser obrigado a interpretar ou participar de trabalho que possa colocar em risco sua integridade física ou moral.

Art. 13. Os filhos dos profissionais de que trata esta Lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e consequente vaga nas escolas públicas locais de ensino básico, e autorizada nas escolas particulares, mediante apresentação de certificado da escola de origem.

Art. 14. Aplicam-se aos Profissionais da Dança as demais normas da legislação do trabalho, no que não contrariar esta Lei.

Art. 15. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

JUSTIFICAÇÃO

4

A proposição que ora apresentamos é fruto da articulação profissional de inúmeros artistas que desejam a melhoria das condições de trabalho e o devido reconhecimento profissional.

Trata-se de uma proposta para discussão e deliberação do Congresso Nacional, que terá a oportunidade de se aprofundar sobre este ramo da cultura e das artes que é a dança, em todas as suas expressões.

A atividade de dança não se restringe à cultura. Representa patrimônio imaterial importante para um país e deve ser tratada em legislação específica, com reconhecimento e valorização da obra e dos direitos autorais de artistas. Além disso, tem relevante repercussão econômica e é uma das expressões do desenvolvimento de um País.

Por essas razões, e por entendermos que a discussão da presente proposição oportunizará o debate sobre um importante setor da cultura brasileira, esperamos pela sua aprovação, com eventuais contribuições das Senhoras e dos Senhores Parlamentares.

Sala das Sessões.

Senador **WALTER PINHEIRO**

LEGISLAÇÃO CITADA

[Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de Maio de 1943 - 5452/43](#)
[artigo 71](#)

(À Comissão de Assuntos Sociais, em decisão terminativa)

ANEXO G - MATRIZ DE ANÁLISE

Questão / Sujeito	Rodrigo	Gilmar	Ederson	DESTAQUES
<p>Questão 2</p> <p>Como você percebe a logística para a produção de uma coreografia no âmbito dos CTG's, refletindo desde o primeiro contato e as primeiras decisões para este trabalho até a finalização da montagem coreográfica?</p>	<p>PAPOFOLK-</p> <ul style="list-style-type: none"> - existem entidades que se or de tal forma, que o coreógrafo é sempre o mesmo e ele tem tempo [...] - Mas a gente tá falando a uma mínima parte - e não é por acaso que essas entidades são sempre as entidades que estão sempre lá em cima brigando por títulos e aparecendo belíssimos trabalhos. - maioria vê o coreógrafo como o salvador da pátria - vai trazer a "mirabolancia" necessária para chamar atenção do público e do avaliador - a gente não faz parte da construção do tema - não tem oportunidade de conhecer o material humano... laboratórios rápidos para perceber o corpo, o domínio, o processo de construção - não tem como levar nada m pré-estabelecido por que tu não conheces o trabalho - depositam muito no coreógrafo as respostas um bom resultado - do encima da hora do que nos apresentam para a gente construir algo nos torna seres humanos fan criação - tem que montar, organizar, deixar limpo - Às vezes o nome do coreógrafo, às vezes movimentos corporais e/ou desenhos coreográficos - a gente vê... ainda o poder do copiar e colar e adaptar um pouquinho - a gente faz citação em text e tudo bem, dá referência e vamos embora - começa a ficar repetitivo e começa a utilizar muitas coreografias parecidas - vai perdendo qualidade e p espaço - a técnica às vezes fica muito comprometida em t tempo - tu acaba podendo Determinadas construções gráficas, ou des movimentos em detrimento do tempo que tu tem para deixar uma estrutura pronta para 	<p>PAPOFOLK</p> <ul style="list-style-type: none"> - às vezes a gente é até Psicólogo - reconstruir a mente deles e mostrar para eles o quanto eles têm essa condição - as questões extras muitas respingam na gente - é muito mais que dança - se nós pudéssemos ir nesses grupos antes e conseguisse fazer um trabalho de laboratório primeiro... nós não vamos tanto repetitivo - eu acredito que eu crio copio. E que o meu colega cria e copia - precisamos construir esse corpo o ano inteiro e nos dão um final de semana. Só que para o patrão é caro, só que para o pai é caro, para o aluno é caro, tu mora longe... os grupos poderiam fazer, é buscar perto - sempre que tiver um trabalho contínuo... sempre vai ter uma diferença - os grupos vão pedir isso, menos coreografias e mais tempo junto <p>ENTREVISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> - As próprias composições coreográficas, elas foram evoluindo de alguma forma, as essências continuam - muitas vezes a ideia sai do coreógrafo, outras vezes a ideia sair do instrutor, e outras vezes essa ideia sai de alguém do grupo ou do processo de coordenação, ou ainda alguma outra pessoa que esteja ligado a isso - a partir daí começam as conversas, os estudos, porque tu precisa saber o que te norteia e todo o estudo que tem em volta de tudo isso - a gente começa nesse processo de estudo, as possibilidades que a gente pode usar, se vai ser usado o corpo como foco principal, ou então, além do corpo enquanto foco principal, se vão ter alguns acessórios [...] como vão ser feitos esses 	<p>ENTREVISTA BOLINHA</p> <ul style="list-style-type: none"> - eu acho que o espaço que nós coreógrafos dentro do ambiente tradicionalista gaúcho é o único lugar onde a cultura, a história, ela se compõe, ela se monta de uma forma mais democrática. É onde a gente consegue trazer, de fato, alguns pontos históricos que não são abordados pelo tradicionalismo em si, tradicionalismo gaúcho -as coreografias de Entrada e Saída talvez sejam o único ponto de uma apresentação, ou como tu trouxe, também, de prazer para o dançarino, onde a gente consegue transformar a e, também, o produto final, ele muito mais receptivo, muito mais acolhedor, muito mais atual - Não é pensando num gaúcho à moda europeia pensado por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, e alguns outros, mas sim um gaúcho que hoje vive do nosso lado, no nosso bairro, e que vai até o CTG com sua bombacha rasgada, com sua bota furada, com uma garrafinha de água, faz o seu ensaio, e volta para casa, e segue a vida trabalhando de servente pedreiro, tá entendendo, cara? Eu acho que o tradicionalismo falta muito disso, e a gente aceita esses corpos dentro das coreografias de Entrada e Saída. -O que acontece, contribuído com a tua fala, se por acaso um dia disserem "não pode mais ter coreografia" vai esvaziar o CTG, vai esvaziar o ambiente tradicionalista gaúcho. Ele vai acabar sendo composto por alguns senhores e senhoras que gostam de algumas coisas, e é justo, porque nós também gostamos dessas coisas, mas a 	<p>GILMAR EM SUA ENTREVISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> - eu acho que a gente trouxe essa possibilidade das pessoas enxergarem que a dança, que o universo acadêmico pensa dança, nos enxerga, mas tem questionamentos. E que nós podemos ampliar esses questionamentos e levar essas pessoas para dentro das nossas conversas, né? Vai ter um um painel de coreografia, tá, o Thiago vai tá lá? A Carminha vai tá lá? Entendeu? Existem outras pessoas que pensam a dança. Tá, a Lúcia tá em dois mundos, mas e quem mais? Nós temos mais mentes pensantes no Rio Grande do Sul, né, cara?

	<p>o instrutor seguir o trabalho dele</p> <ul style="list-style-type: none"> - Criatividade é encontrar soluções para problemas estabelecidos - formas de resolver problemas, ou eu uso soluções já feitas, soluções já utilizadas, eu trilho o caminho já foi trilhado, ou eu crio possibilidades novas - a gente se utiliza de tudo que tá aí, que já foi feito, ou que não foi feito para que a gente possa estabelecer algo adaptado, novo, e daí eu acho que a gente cria em cima do que tá posto - Eu não vejo a gente criar do zero nada - a gente já tá sendo procurado por característica de coreografia, por estilo de coreografia - postura em dizer não, em valorizar-se como coreógrafo e valorizar o produto que nós vamos entregar - a quantidade não qualidade... tem que autorreformulação enquanto pensamento do coreógrafo <p>ENTREVISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nós qualificamos os processos de uma forma extremamente importante, nós hoje temos roteiros, nós temos organização, nós temos discussão coletiva, nós buscamos referências em vários lugares, referências musicais, referências coreográficas, referências de elementos de palco, referências de desenhos, referências de impacto visual, a questão cromática, de tu unir cores, de tu unir... nós temos muitas influências hoje, então, nosso trabalho é muito qualificado, olhando para como nós éramos - hoje um coreógrafo consegue, na maioria das vezes, trazer uma inovação, trazer algo que não é usual para o nosso meio, consegue adaptar coisas que não são aceitos, mas de uma forma muito sutil o coreógrafo consegue inserir - com tudo isso, ainda, nós temos um trabalho muito, mas muito inicial - O coreógrafo não tem o 	<p>acessórios, se ele é possível ou não, se dá para substituir esse acessório pensado por outro, se vai ter o mesmo efeito, quais são os efeitos que vão ter nessa coreografia, quais são as intenções que vão ser levado a palco. Tudo isso é pensado antes, na maioria das vezes</p> <ul style="list-style-type: none"> - Já tivemos vezes que nada foi pensado antes porque as coisas já rumaram para ser feito no improviso - teve uma situação, um dia, que nós começamos a fazer a coreografia sem a música chegar e sem saber o que era a música. Então, nós criamos frases para poder compor aquilo ali, porque se não nós não íamos chegar no momento - depois disso tem toda a questão de logística, de como nós vamos nos mover, qual é o custo disso para a entidade, para o grupo -Depois, quantas pessoas vão estar, essas pessoas quando nós chegamos no local, de que forma vai ser feito, quantos ensaios, se nós vamos retornar ou não, qual é o tempo que nós temos de trabalho, porque muitas coisas nós temos que otimizar ou deixar pessoas capacitados, geralmente a instrução, para que eles deem continuidade nesse trabalho - muitas vezes a gente acaba dando o feedback via online, assim, eles vão nos mandando os vídeos e a gente diz, aqui não foi legal, aqui tem que melhorar, essa parte tem que acontecer - Eu acredito demais que todas as vezes que nós retornamos a um trabalho para dar... limpar o trabalho, dar continuidade, ver se ocorre mudança, o trabalho parece que cresce. Porque o que tu sente no momento, e quando tu sai, faz outras coisas, quando tu retorna o teu olhar parece diferente - às vezes nós temos pessoas muito capacitadas nos grupos, que te surpreendem, daí tu deixa o material de uma forma e esse material cresce naturalmente 	<p>gente não vai mais trazer o jovem, a gente não vai mais trazer a criança, porque isso não vai fazer parte do mundo deles</p> <p>ENTREVISTA GILMAR</p> <ul style="list-style-type: none"> - o meu intuito foi justamente chegar onde tu outrora caminhou, onde o Bolinha, em outro tempo, caminhou, onde a Lúcia por muito tempo já anda, já trilha esse caminho, que é justamente sair do ambiente tradicionalista, daquela arte que cada vez mais eu percebo que é uma caixinha, mas que é uma caixinha que começa a ser perfurada por algumas pessoas, como tu, como a Lúcia, como o Bolinha, como tantos outros aí, que estão tentando botar os braços para fora e dizer "deixa eu pegar um pouquinho disso, deixa eu pegar um pouquinho daquilo", eu espero que isso se reflita no futuro. 	
--	--	--	--	--

	<p>tempo de entender, perceber, fazer uma imersão dentro daquela temática, ter algumas validações das primeiras ideias, fazer laboratório, laboratório corporal, laboratório visual, laboratório de elementos, experimentos, chegar na validação, colocar à prova essa validação, ter um retorno, reformular se for preciso... não se tem tempo de nada disso</p> <p>- nós somos contratados com o tema específico, na maioria das vezes, e um tempo para realização. Então, isso é o que mais impacta na limitação do produto final.</p> <p>- aqueles grupos que entenderam, já, da importância de trabalhar com tempo e organização sobressaem, lá, como o produto, como o resultado final. Não me refiro o resultado de colocação, me refiro a resultado do que foi pensado e o que foi executado.</p> <p>- às vezes o grupo acerta em cheio, porque entendeu isso, num ano, aí no outro ano tu percebe assim, "não, esse grupo já sabe como é", o grupo, no outro ano, faz tudo errado de novo</p> <p>- quem determina os padrões de execução, os padrões de "concurso", entre aspas, não se têm o entendimento do caminho que a composição coreográfica tem e o seu valor dentro do concurso de dança. Então, nós temos aí um bloqueio do que que pode, o que que não pode, hora pode uma coisa, hora pode outra</p> <p>-o movimento organizado e até mesmo nós coreógrafos, nós não conseguimos ter diretrizes claras e nem avançarmos nessas diretrizes, e esse é um fator muito importante que limita as condições do nosso trabalho</p> <p>- outro fator que limita, na minha visão, as condições de trabalho, é nós não termos um equilíbrio financeiro, não vou dizer... não existe uma tabela, mas nós não temos um parâmetro de preço, claro que nós não podemos colocar valor do trabalho ninguém, mas não temos um minimamente organizado, isso acaba</p>	<p>- Eu acho um tempo muito justo, é muito justo, muito apertado, e que muitas vezes os grupos conseguem fazer milagres em pouco tempo</p> <p>- ao contrário de dizer o grupo não tá capacitado a isso, eu acho que os grupos estão cada vez mais se capacitando para fazer um trabalho melhor dentro de pouco tempo, porque para eles também é custo de que o coreógrafo, se ele vai para a cidade, que ele fique um bom tempo no local</p> <p>- Nós, geralmente, ocupamos três turnos a quatro turnos para fazer uma composição, já fizemos em dois turnos, um pouco mais prolongado o segundo turno, mas já fizemos em dois turnos, quando era algo muito mais simples, mas sempre quatro turnos para cada composição, ou três [...] De 15 a 20 horas de trabalho para cada composição</p> <p>- E não que essa composição vai estar pronta, né? Ali se plantou uma semente</p> <p>- Por isso que eu digo que é importantíssimo que se retorne ou que se continue trabalhando, se não, ou as pessoas que estão ali são muito capacitados e melhoram muito, ou fica algo que muitas vezes não te dá possibilidade de tu retornar e olhar com outros olhos, com outro foco</p> <p>-Antes nós usávamos músicas já gravadas, músicas que nós encontrávamos, porque poucas pessoas faziam, poucos grupos faziam músicas próprias, músicas que eram músicas novas, músicas próprias para o tema</p> <p>- eu comecei a trabalhar com músicas próprias, foi a partir de 2007, 2008, eu acho</p> <p>- de 2010 pra cá as coisas mudaram bastante! As coisas mudaram bastante!</p> <p>- isso possibilitou os instrumentais e essas pessoas, também, né? Desenvolver seu lado autoral e pensarem junto a composição, isso é bem importante!</p> <p>- muito do nosso trabalho está relacionado à questão musical, porque</p>	
--	--	---	--

	<p>criando muitos conflitos, acaba criando uma oferta, em determinados momentos, até desleal</p>	<p>tem muita coisa boa que aconteceu devido a sacada do músico, não só de quem escreve, porque nem sempre quem escreve é quem grava, [...] não só o autor da obra, enquanto quem escreve a obra, mas a pessoa que gravou tem uma sacada muito diferenciada que te possibilita outras viagens, outro olhar para a questão.</p> <p>- E nós temos alguns músicos que trabalham, eu sei disso, que às vezes dizem, "ôh, quando eu fiz isso eu pensei nisso", aí ele te larga, como a gente diz, me larga pifado e te abre um leque imenso</p> <p>- Então é muito interessante porque hoje os músicos também fazem parte da composição, isso é muito sério e muito importante, porque eles viajam junto</p> <p>- o Joca, o Juliano, o Cambona, esses meninos a gente tem música junto, por que? Porque eu queria fazer a coreografia sobre tal parte, e queria tal cena, e essa cena não me possibilitava em música nenhuma</p> <p>- daí eu conseguia criar cenas no que eu tava imaginando no momento e isso também já ajuda muito, então, essa questão autoral, tanto na música, tanto a partir da música aliado a composição coreográfica, ela te favorece muito, e ela também criou uma possibilidade de trabalho para esses músicos, além da parte de ser simplesmente conjuntos musicais, conjuntos vocais</p> <p>- o pós-produção, é, a maioria dos grupos, eles buscam rever algumas coisas, buscam construir, reconstruir algumas coisas, e nós, quando retornamos, nós conseguimos reconstruir coisas, quando nós não retornamos, nós reconstruímos online, às vezes</p> <p>- eu posso citar que hoje, no Rio Grande do Sul, a maioria dos grupos tem instrutores ligados nas composições, né? Ligado nas composições, a maioria deles, mas muita coisa, tô pra te dizer que muita coisa se perde muita.</p>	
--	--	---	--

		- a necessidade do retorno dela é essencial, a questão financeira é que é complicada		
<p>Questão 3</p> <p>O que você pode falar sobre a preparação corporal, tanto física quanto técnica, dos grupos de danças gaúchas que trabalha, considerando a atualidade e a última década?</p>	<p>PAPOFOLK</p> <ul style="list-style-type: none"> - preparação corporal... talvez maior limitador - experiências desse corpo e elenco, que são, em via de regra moldados para movimentos extremamente tradicionais da gaúcha - movimentos corporais que são habitual, ou da rotina, ou vivo por aquele bailarino ou ele percebe o bloqueio de vergonha, ou até mesmo um escudo e reprimidos ao realizar determinados movimentos - primeiro passo eu faço uma oficina corporal - para mim perceber nível de corporal que aquele grupo ou aquelas pessoas daquele grupo conseguem me dar de retorno - a partir disso eu consigo colocar balizador para mim não tá perdendo tempo - a técnica às vezes fica muito comprometida em função do - não existe a preparação corporal dos grupos - essa preparação é nítida nos grupos - grandes grupos projetam no ano já com a pesquisa pronta, tema definido, e eles constroem corporais, ou repertório corporal, eles fazem muito lá acerca do tema - evoluiu muito a qualidade dos dançarinos, evoluiu muito a coreografia musical, cenográfica e coreográfica <p>ENTREVISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> - A grande maioria dos dançarinos de um grupo de dança, não vou ter condições de mensurar porque não seria científico, mas de forma empírica e até pela experiência que a gente tem, mais de setenta por cento dos integrantes de um grupo de dança hoje, eles não têm aptidão física para realizar os movimentos que a dança tradicional e que, principalmente, as coreografias necessitariam. Partindo desse princípio eu já tenho uma grande influência na limitação da produção final de uma coreografia - como é que se dá a preparação do 	<p>PAPOFOLK</p> <ul style="list-style-type: none"> - nós temos vários empecilhos, deles é a questão de pouco para todo o processo de transformação corporal - às vezes a gente consegue resultado porque dentro do grupo tem essa pessoa que tem essa capacidade - se tu não tem um trabalho corporal inferior tu vai te lesionar - dançarino de fim de Semana - últimos dois anos, os dançarinos CTG não estão mais dançando - Pezinho, eu sinto uma falta corporal individual, mesmo que seja - os dançarinos começaram a alertar para outras possibilidades corporais, isso está favorecendo, está favorecendo - nós conseguimos fazer com que as pessoas entendam que o dançarino múltiplo também pode dançar - ENART - sempre que tiver um trabalho contínuo... sempre vai fazer diferença <p>ENTREVISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> - acredito que, como era algo não tão profissional dentro das entidades, por um bom tempo, desde de quando a gente iniciou, eram dançarinos de finais de semana. Tinham uma atividade física, acredito que para além do que deveriam no momento - antes era muito mais loucura do que entendimento, era muito mais na vontade do que entendimento, os instrutores quase nunca tinham sua formação na área da saúde, educação física, ou ele era, bom, vamos lá, um fisioterapeuta que seja, ou da dança - não eram pessoas tão capacitadas na questão física, as pessoas que instruíam não tinham todo esse entendimento, então, muito problema de joelho, muito problema de pessoas obesas praticando atividades que, às vezes, logo de início, que não estavam no seu condicionamento físico, mas assim, ó, é tudo muito na vontade 	<p>PAPOFOLK</p> <ul style="list-style-type: none"> - hoje os grupos... estão um pouco mais fora do "tradicional" - Tá tendo uma sensibilidade em oficinas, palestras, enfim, a abertura de um pouco mais o conhecimento dentro do CTG - para os próximos anos, eu vejo um repertório dos nossos estar um pouco mais amplo 	

	<p>dançarino no aspecto físico? Pela repetição, pela carga de ensaio que muitas vezes, e na maioria dos grupos, é de uma forma sem um planejamento metodológico, sem uma distribuição de tempo e intervalos, sem uma hidratação correta, sem o respeito à limitação fisiológica, bioquímica, psicológica.</p> <p>- Nós temos a presença de muitos dançarinos de outras modalidades, ou de pessoas formadas em Dança, ou que fazem outros tipos de dança, que estão nos grupos de danças gaúchas, porém, ainda não é significativo a sua presença e, portanto, não existe, ainda, uma grande influência no elenco, por exemplo, mesmo nos grandes elencos não se tem, ainda, essa presença efetiva de dançarinos com consciência corporal qualificada, com técnica aprimorada</p> <p>-os movimentos que elas são estimuladas a fazer nas danças tradicionais são movimentos extremamente básicos, e quando um coreógrafo vai colocar a sua construção coreográfica, o seu elemento de movimento coreográfico, tem um grande tempo desperdiçado para, primeiro fazer a compreensão do movimento pelo bailarino, e depois a automação desse movimento, depois a execução perfeita e depois a expressividade artística desse movimento</p> <p>-os professores de dança vão direto ou ponto, eles vão direto a ensinar o Pezinho, então, aqueles movimentos da dança do Pezinho são exaustivamente repetidos. Só que os movimentos da dança do Pezinho eles são limitantes, em termos gerais de movimentação humana, simples para uma compreensão, extremamente simples, e que não desenvolvem tecnicamente o bailarino</p> <p>- o coreógrafo acaba perder tempo para desenvolver a técnica corporal no dançarino, para depois ele expressar isso</p>	<p>- E questão técnica também não, e daí quando tinham algumas pessoas, grupos que às vezes, muitas vezes, trabalhavam técnica, que daí eu lembro muito bem disso, era os grupos parafolclóricos, né? Que eram bastante de pessoas que saiam, que faziam um caminho do clássico ou do próprio contemporâneo, e que adentrava os grupos de dança. Então tu via técnica!</p> <p>- Pessoas que migravam de um lugar e que dançavam, nesses dois mundos, e que tu via claramente que havia uma técnica diferenciada aqueles corpos</p> <p>- Nos CTG's, não que não houvesse, mas era muito raro, muito raro. Hoje nós já temos muito disso. Muitas pessoas que migram do clássico, do contemporâneo, né, de diferentes técnicas, na verdade, e vão para o CTG, continua no seu mundo e vão para o CTG [...] antigamente, como o nosso universo era meio fechado, nós não aproveitávamos muito essas pessoas</p> <p>- Nós vamos continuar enxergando muita coisa, muita coisa exagerada, e muitas vezes nós participamos disso, e eu vou dizer por que, por que nós participamos? Porque às vezes o tempo é curto, né? E tu precisa, tu não consegue fazer a preparação que antecede tudo isso</p> <p>- pedir um trabalho anterior esse trabalho [...] de preparação, né? De alongamento para que na hora que tu chegue as coisas estejam melhores, mas sou sincero que quase nunca acontece isso, não adianta a gente se iludir que não acontece isso</p> <p>- Às vezes tu pega corpos preparados. Mas hoje em dia eu vejo, a gente já falou sobre isso também, eu vejo que por essa questão de migrar muitos corpos, estão chegando diferentes nos CTG's te, muita gente com outras experiências estão indo para os CTG's.</p> <p>- enxergo uma diferença de crescimento, em relação à pessoas</p>	
--	--	---	--

		<p>capacitados em dança e também muitas pessoas auxiliando na questão física, tanto que às vezes tu chega nos ensaios as pessoas já estão alongando, as pessoas estão se cuidando, já estão “nós precisamos nos preparar, senão depois vai pegar... oh, vai ser um turno pesado!”</p> <p>- as coisas antes eram muito soltas, muito sem conhecimento e hoje elas estão sendo pensadas numa forma melhor dentro das entidades</p> <p>- E a gente sofre um pouco, enquanto quem abraçou a sua causa do movimento, do corpo como função maior, de que às vezes tem uma intenção do movimento, e isso, quando tu sai, se a pessoa que está ali não sabe o que que é, ela não entendeu a intenção, as coisas acabam ficando diferentes, e daí que se tu não retorna no local, pode ser online, pode ser como tu imagina é bem complexo</p>		
<p>Questão 4</p> <p>Como você entende o cenário de inserção e atuação profissional do coreógrafo de CTG atualmente?</p> <p>Você poderia comentar sobre remuneração, direitos trabalhistas, saúde...</p>	<p>PAPOFOLK</p> <p>- A gente tem cada vez mais coreógrafos, que bom que se</p> <p>- Nós temos parceria, nós tem respeito, nós construímos co</p> <p>- Nós não somos um grupo d</p> <p>- tentamos um movimento no 2017, um movimento que un</p> <p>os professores, coreógrafos as modalidades do MTG</p> <p>- entendemos que a gente co</p> <p>estado, corre o Brasil, não te</p> <p>proteção, não tem um plano</p> <p>não tem nada, não tem desc</p> <p>posto de gasolina, não tem e</p> <p>- tinham medo que a gente s</p> <p>organizasse e colocasse o C</p> <p>justiça</p> <p>- a gente só queria organizar</p> <p>quem eram os coreógrafos, o</p> <p>estão comendo</p> <p>- uma das coisas que a gente</p> <p>como todas as outras profiss</p> <p>era regular um pouquinho</p> <p>- a média hoje num cálculo q</p> <p>consegui fazer, num levant</p> <p>em</p> <p>torno de R\$800,00 por coreo</p> <p>- o coreógrafo também tivess</p> <p>sensibilidade dele fazer men</p> <p>coreografia ao longo do an</p> <p>um</p> <p>pouquinho mais</p> <p>- a gente tá numa construção</p> <p>não tem a valorização que e</p> <p>que deveria ter</p> <p>- Não se tem Fórum de discu</p> <p>isso</p>	<p>PAPOFOLK</p> <p>- futuramente os CTG's tenh</p> <p>próprios coreógrafos</p> <p>- nós fizemos 79 coreografia</p> <p>passado</p> <p>ENTREVISTA</p> <p>- outra questão é, assim, é</p> <p>a questão de que há muito</p> <p>trabalho, nós precisamos</p> <p>repensar coisas, eu falo da</p> <p>gente mesmo, tipo, em</p> <p>2019 a gente fez 79</p> <p>trabalhos, nós, pelo certo,</p> <p>devemos fazer 50, 40, e</p> <p>retornar nos outros</p> <p>- Só que tu tá nesse</p> <p>trabalho para fazer a tua</p> <p>grana, tem tua família,</p> <p>aquela questão toda, eles</p> <p>também não querem te</p> <p>pagar nada extra, querem</p> <p>que tu vá gratuitamente e</p> <p>que tu ocupe aquele</p> <p>tempo, eu acho que o</p> <p>certo seria cobrar um</p> <p>preço um pouco maior e</p> <p>disponibilizar para essa</p> <p>pessoa, para esse grupo,</p> <p>um segundo momento em</p> <p>que eu acredito que é o</p> <p>que pode ser feito</p> <p>- Em relação à inserção,</p> <p>eu acho que nós estamos,</p> <p>eu vejo, que nós estamos</p> <p>caminhando bem,</p> <p>estávamos, né,</p> <p>caminhando muito bem.</p> <p>Porque nós estávamos</p>	<p>PAPOFOLK</p> <p>- quando eu comecei a mo</p> <p>coreografias, o núm</p> <p>coreógrafos</p> <p>era muito menor do que é</p> <p>tinha muita dificuldade de</p> <p>informação de como deve</p> <p>trabalhar</p> <p>- Hoje nós temos uma pos</p> <p>muito maior</p> <p>- os coreógrafos, de certa</p> <p>também estão mais a</p> <p>contribuir</p> <p>com quem tá começando</p> <p>- nós precisamos valorizar</p> <p>mais o trabalho porque a</p> <p>de</p> <p>fato disso</p> <p>- eu faço uma médi</p> <p>coreografias</p> <p>por ano</p>	

	<p>- Não se tem uma evolução próprias rupturas dos regulamentos</p> <p>- um evento atrelado ao tradicional MTG, eles sofrem muito engessamento em algumas coisas</p> <p>-Qualquer padrão de CTG, que o nome de coordenador tem representatividade e o coreógrafo pode entrar com seu grupo para a sala, o coreógrafo não pode para acompanhar, e é importante o coreógrafo não pode se não</p> <p>ENTREVISTA</p> <p>- Bom, primeiro que não há, não existe uma classe específica de coreógrafos gaúchos dentro da organização trabalhista, por exemplo, ao nosso sindicato SATED</p> <p>- O nosso órgão maior, que é esse movimento no qual nós trabalhamos diretamente, que é o Movimento Tradicionalista Gaúcho MTG, nem reconhece essa profissão</p> <p>- não se tem sequer formação ou qualificação profissional desses profissionais, ou um regulamento um concurso de coreografias relacionadas a isso, nós não temos o reconhecimento de que deveria nos reconhecer</p> <p>- o trabalho do coreógrafo é não só pelas coreografias, mas qualificar o elenco que se tem</p> <p>- Então, não se tem contrato, o coreógrafo tá na rua, tá na exposição alguma, sem nenhum, né? Caso aconteça alguma coisa o coreógrafo, não tem responsabilidade nenhuma.</p> <p>- E se quer os coreógrafos têm grande maioria não tem, tem predisposição individual de se formalizar, em pagar o INSS, uma MEI. Hoje para ti contar com quem tem uma MEI, que é o bailarino conta nos dedos, quem está regularizado, tem o seu CNPJ pode participar do financiamento, de dinheiro público</p> <p>-E por que que não se tem isso? Porque ele não quer? Não, porque as vezes ele não sabe, ele tá sobrevivendo, ele tá correndo atrás da máquina, muito porque não se tem um órgão, ou diretamente ligado ao movimento ou independente, e não se tem porque ninguém puxou a frente ou todos que tentaram puxar a frente nunca conseguiram. E aqui eu faço um parêntese para dizer que nós fizemos, fiz parte de uma discussão</p>	<p>muito bem aceitos em todos os lugares do Brasil</p> <p>- eu acredito que a maioria dos instrutores saíram aqui dessa região pra fora, só que lá fora é muito difícil tu encontrar um instrutor que não seja carteira assinada, que não seja remunerado, que não seja valorizado por isso, e com todos os seus direitos.</p> <p>- eu não conheço esse coreógrafo que recebe, deve ter, mas eu não conheço coreógrafo que, sozinho, só como coreógrafo, ele é remunerado da forma correta, com carteira assinada, com todos os seus direitos. Se tem até é interessante a gente saber porque é um caminho a se percorrer, né? Para a questão da nossa valorização.</p> <p>- Nós temos um espaço que é nosso, e eles respeitam esse nosso espaço, e eles entendem que o instrutor muitas vezes, na maioria das vezes, nem faz o nosso trabalho</p> <p>- Nós fazemos um trabalho muito diferenciado, muito importante e ele é necessário para o nosso cenário, ele é necessário, nós somos os que fazem o povo sorrir!</p> <p>- O que eu gosto é da reação do público, é se eu causei um sentimento diferente no público</p>		
--	---	---	--	--

	<p>muito grande, que avançou muito em 2018.</p> <p>Nós até elaboramos estatuto, fizemos uma assembleia, elegemos a ata de abertura, registramos essa ata, que era o ABIDAG, Associação Brasileira de Instrutores de Danças Gaúchas, aonde estava inserido coreógrafos, instrutores de chula, instrutor de dança de salão, todas as classes de professores de dança, sejam quais eram, para que nós pudéssemos organizar isso, para ter um plano de saúde, para ter convênio com postos de gasolina, com restaurante, com hotel, com farmácia, pudesse ter uma parceria com a Unimed ou com qualquer coisa para que tivesse um amparo, para que nós pudéssemos trocar, entre nós tem profissionais liberais, têm advogados, tem dentistas, que aí o próprio colega pode oferecer um serviço mais barato. Nós organizamos tudo isso, e aí chegou dentro do MTG e nós fomos realmente alijados, fomos ameaçados.</p> <p>Fomos ameaçados, na época, pela presidência, de que se nós fossemos adiante com aquilo... porque na cabeça deles acharam que nós iríamos ter contrato de trabalho com CTG's, íamos botar o CTG na justiça, uma total falta de compreensão e de diálogo, num simples diálogo tu resolve isso. Não era a intenção formar... a gente sabe que CTG não tem condição de pagar uma carteira assinada, não era esse sentido, né? Mas é isso, eu tô contando essa história para dizer que nós tentamos fazer num âmbito maior e que nunca consegui. E nós já vamos mais de 40 anos de história de coreógrafos no Rio Grande do Sul. Então, quer dizer, temos culpa disso? Temos! Muita culpa. Porque nós nos deixamos chegar e não saímos dessa situação.</p> <p>Então, nós não temos amparo, não temos reconhecimento, nós estamos sozinhos, cada um fazendo o seu, não temos momento de aprimoramento técnico, de sentar e dialogar, reconhecer, nós não temos - até hoje nós não temos, po</p>			
--	--	--	--	--

	<p>órgão, o reconhecimento público de tantos coreógrafos que contribuíram muito para dança, como um prêmio, cara. Que chegasse um ano e nós premiássemos os coreógrafos, os inovadores, que fizeram história, para nós poder homenagear um Pedro Pedro, Lúcia Brunelli, homenagear já não tá mais coreografando</p> <p>- nós nos reunimos num lugar para receber um prêmio, para ver trabalhos de todo mundo, ter uma homenagem, ter um grupo das coreografias icônicas do nosso país, nós não temos isso no Rio Grande do Sul, e nós não temos uma lista, nós não temos um livro, só não tem que esteja escrito isso</p> <p>- quando voltarmos, daqui há pouco tempo ninguém vai saber quem é</p> <p>Pedro Pedroso mais</p> <p>-Eu, particularmente, entendo que as coreografias, elas são, dizer que elas são o que tem de mais rico hoje no concurso é chover no molhado, isso todo mundo sabe, tá? Agora, o que me incomoda é não ter o reconhecimento do papel das coreografias na evolução e na disseminação, ou socialização, da participação de pessoas dentro dos concursos de dança, e por consequência do movimento tradicionalista, né? Parece que a coreografia ela é um apêndice desse processo, e no meu ver, no Rodrigo, eu acho que ela é a o processo</p> <p>-mas se tu chegasse e “ó, a partir de agora o ENART não Entrada e Saída”, cara, eu tinha certeza que ia ter uma desqualificação técnica, porque os bailarinos muitos não gostariam, iria ter uma desvalorização do público, e iria ter uma desvalorização da evolução que a dança vem contribuindo para nossa cultura gaúcha</p> <p>- Então, eu acredito que a coreografia, ela está à frente do processo de desenvolvimento da cultura da dança gaúcha, e nós não temos nada de reconhecimento, e isso é o que mais me incomoda</p> <p>-O tradicionalismo ele é pobre, e o folclore é rico, e a coreografia, o trabalho coreográfico contribui muito para o</p>			
--	---	--	--	--

	folclore, para o folclore! Porque torna vivo, resgata e torna vivo, e indica caminhos, e o tradicionalismo ele é excludente			
--	--	--	--	--