

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

Christiane Garcia Macedo

FOLCLORE NA DANÇA EM PORTO ALEGRE: a formação do
Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos* (1959 a 1966)

Porto Alegre
2012

CHRISTIANE GARCIA MACEDO

**FOLCLORE NA DANÇA EM PORTO ALEGRE: a formação do
Conjunto de Folclore Internacional Os *Gaúchos* (1959 a 1966)**

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em Ciência do Movimento Humano na Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências do Movimento Humano.

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvana Vilodre Goellner

**Porto Alegre
2012**

CIP - Catalogação na Publicação

Macedo, Christiane Garcia

Folclore na dança Em Porto Alegre: a formação do Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos (1959 a 1966) / Christiane Garcia Macedo. -- 2012. 118 f.

Orientadora: Silvana Vilodre Goellner.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Dança folclórica. 2. História. 3. Folclore. 4. História oral. I. Goellner, Silvana Vilodre, orient. II. Título.

CHRISTIANE GARCIA MACEDO

FOLCLORE NA DANÇA EM PORTO ALEGRE: a formação do Conjunto de Folclore
Internacional *Os Gaúchos* (1959 a 1966)

Conceito final:

Aprovado em 01 de outubro de 2012

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Aline Haas – UFRGS

Profa. Dra. Janice Zarpellon Mazo – UFRGS

Profa. Dra. Lívia Tenório Brasileiro – UEPB

Orientadora – Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner – UFRGS

**Dedico este trabalho a todas
e todos que fazem do
encontro de ensinar e
aprender sua forma de
melhorar o mundo.**

AGRADECIMENTOS

O mestrado tem um período delimitado de dois anos, intensos, cheio de anseios, paixões, reflexões, descobrimentos. Mas esse limite de dois anos é reflexo de várias outras construções e nada é feito de forma totalmente solitária. Então aproveito este espaço para explicitar para as pessoas e grupos que fizeram parte desses caminhos os meus agradecimentos:

- A Silvana que me orientou muito de perto, com todas as ferramentas e toda a paciência. Me mostrou um novo mundo. E não foi apenas na dissertação, nestes dois anos fizemos muitas coisas, outros textos, organização de acervos, aulas, estágio docente, eventos, entrevistas... Enfim, muito obrigada Profe!

- Às Professoras Livia Brasileiro, Janice Mazo e Aline Haas pelo aceite de ler e contribuir com esse trabalho.

- Aos colegas do GRECCO: em especial à Leila Mattos, Leiloca, que me adotou de todas as formas, somos unha e cutícula. À amiga Juliana Werner que me ensinou e me ouviu muito. A Ivone Job e Naila Lomando nossas incríveis bibliotecárias e muito mais. Às colegas Luciane, Márcia, Johanna, Carla, Letícia, Rangele, Carina, Tuany, André, Bruna.

- Aos queridos Enéias e Márcio, que me ajudaram no processo de escrita, muito complicado para mim.

- A ESEF pelas convivências, ensinamentos, possibilidades. Especialmente aos professores que estavam comigo no CONBRACE (Molina, Elisandro, Fabiano, Denise) e no Estágio Docente (Stigger e Alex). Também ao André e Aninha da secretaria do PPGCMH e aos colegas das disciplinas, especialmente Beto, Ariane Dias e Ariane Pacheco por compartilharem do estágio docente.

- Ao Leo, um irmão que descobri perdido pelo Sul. Sem palavras...

- Ao pessoal do Locomotion que dividiu o Leo comigo... Ao grande Henricones, meu anjo, que dividiu o trabalho do CBCE que não foi fácil !!!

- Ao Tchê, grupo que é realmente grupo, e de inclusão, que me aceitou na cota de estrangeiros, não deixaram eu morrer de abstinência de dança e me mostraram porque eles tem orgulho desta terra (Bruna, Álvaro, Fred, Ju). Não poderia deixar de agradecer à Malu (Maria Luiza Oliveira), que entrou para o Ranking de melhores professores da minha vida. Pelo compromisso que tem com alunos, pela preocupação em ensinar de forma sólida e construtiva.

- À alguns grandes mestres que carrego pela vida: Cristiane Gomes (Nômades) por ter me ensinado a dança e por ser culpada de eu ter feito educação física, ela sabe da transformação que já fez na vida de tantas pessoas; Luciana de Sá e ao Nivaldo David que me levaram para a escola; Professores da FEF – UFG – Que me formaram professora, comprometida com a educação pública crítica e com qualidade (Guego, Fernando, Ana Márcia, Maria Sebastiana, Beto, Wilson, Aline, Isabela, André, Rosires, Denis, Marcos).

- Aos Companheiros do CBCE, que acredito ser um lugar possível de luta e de capilarização do conhecimento.

- Aos meus mestres e amigos Escoteiros, pois eles fazem parte de quem eu sou e são culpados pela minha tentativa de fazer o “Melhor Possível”. Especialmente: Ilvia, Marcão, Marcelo, Chefe Cesar.

- Aos meus alunos: os pequeninos da Escola Municipal Bernardo Élis e àqueles que tive contato na ESEF.

- A minha família: meus pais, Edson e Lúcia, por terem me ensinado o valor do trabalho, por terem me dado uma ótima base. Aos meus irmãos Daniela e Carlos, e meus cunhados Jefferson e Jaqueline, pelos dois anjinhos que sou madrinha, Davi e Luigi. Aos meus padrinhos Cleuza e Lypy. A Cida, Nata e Dona Ana por estarem sempre por perto. Ao Bruno, por me amar mesmo nos piores momentos, que não arredou pé, não me soltou, mas também por dividirmos ideais, sonhos e planos, por rirmos juntos até de nós mesmos.

- A Capes pela bolsa que possibilitou eu dedicar um ano sem mais preocupação exclusivamente para esta dissertação.

- Enfim aos colaboradores diretos desta pesquisa Nilva, Nico, Amélia, Carlinhos, Claudio, Marlene e Nilza, por fazerem deste grupo um caso a parte e por aceitarem me ajudar. Espero que o produto deste processo seja relevante. A Arte muitas vezes tem sua grande infraestrutura na paixão daqueles que participaram de seu processo, e “Os Gaúchos” é um grande exemplo. Especialmente à Professora Nilva que esteve sempre a disposição e dividiu comigo as histórias desse grupo que é a sua própria história.

Se me perguntarem quais são os aspectos mais reveladores da essência do homem, não teria dúvida em pôr em primeiro plano o amor (Giovanni Reale, 1995).

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo geral reconstruir a história do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos* nos seus primeiros sete anos (1959 a 1966). Como objetivos específicos, busquei analisar os dados acerca da formação do CFI *Os Gaúchos*; identificar aspectos da cena cultural da cidade de Porto Alegre que possibilitaram a formação e a permanência de um grupo desse estilo; e verificar o papel dos participantes na formação do grupo e as contribuições trazidas por suas diferentes formações. Para a realização desta pesquisa, foram coletados depoimentos com integrantes do grupo, baseados nos aportes teórico-metodológicos da história cultural e da história oral. Depois de processados esses depoimentos, foram colocados em diálogo com outros documentos (atas do grupo, programas de espetáculo, currículos do grupo e dos integrantes, convites) e publicações sobre o grupo. Dos cruzamentos entre diferentes fontes de pesquisa foi possível perceber que o grupo atua com dança de projeção com coreografias inspiradas nas danças folclóricas de diversos países, especialmente da América Latina. Foi fundado em 1959, por iniciativa da professora e folclorista Marina Cortina Lampros, que reuniu pessoas das escolas de balé e dos Centros de Tradições Gaúchas. Alguns fatores do contexto cultural de Porto Alegre, a partir dos dados levantados, foram fundamentais para o surgimento de um grupo dessa natureza: o estado de pesquisa e divulgação do folclore, que já possibilitava a identificação das manifestações de cada país; a forte presença na cidade dos Centros de Tradições Gaúchas e das escolas de dança; a realização da Mesa Pan-Americana Feminina, que já planejava ações de integração da cultura americana; a inauguração da emissora de televisão local; e a aceitação e disponibilidade de pessoas para integrar o Conjunto. O grupo recebeu destaque primeiramente pelas apresentações internacionais. A formação de seus integrantes foi fundamental para definições de estilo e temática do conjunto. No período final de análise, o ano de 1966, vários fatores ocorreram e mostraram novos rumos para o Conjunto, tais como saída de integrantes, reestruturação da diretoria e mudanças no estatuto social.

Palavras-chave: dança folclórica; história; Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos*

ABSTRACT

This dissertation had the general objective to reconstruct the history of the International Folklore Group *Os Gaúchos* (CFI *Os Gaúchos*) in its first seven years (1959 to 1966). As specific objectives, I tried to analyze data about the formation of the CFI *Os Gaúchos*; to identify aspects of the city of Porto Alegre's cultural scene that enabled the formation and persistence of a group like that; and to verify the role of participants in shaping the group and the contributions made by its different configurations. For this research, interviews with the group members were collected, based on theoretical and methodological frameworks of cultural history and oral history. After processing, these testimonials were set in dialogue with other documents (group's protocols, show programs, curricula of the group and of its members, invitations) and publications about the group. From the interlacement between different research sources it was revealed that the group acts with projection dance with choreographies inspired in folk dances from various countries, especially from Latin America. It was founded in 1959 on the initiative of professor and folklorist Marina Cortina Lampros. Some factors of Porto Alegre's cultural context, from the obtained data, were essential for the emergence of such a group: the state of folklore research and its dissemination, which already had the identification of each country's expressions; the strong presence of Gaucho Traditions Centers and dance schools in the city; the occurrence of Pan American Women's Bureau, which had already planned integrations actions of American culture; the inauguration of the local television station; and the acceptance and availability of people to join the group. The group was highlighted first by its international presentations. In the final period of analysis, the year 1966, several factors occurred and showed a new direction for the group, such as member exits, management restructuring and changes in the statute.

Keywords: Folk dance; History; International Folklore Group *Os Gaúchos*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Dados de entrevistados	32
Ilustração 2 - Linha do Tempo CFI (1959 - 1966).....	58
Ilustração 3 - Reportagem no Correio do Povo, 5/3/1960	59
Ilustração 4 - Convite do Centro Social La Paz	60
Ilustração 5 - Foto dos integrantes do CFI que participaram do Certame Pan-Americano de Danças Folclóricas	62
Ilustração 6 - Foto de apresentação no Certame Pan-Americano de Dança	63
Ilustração 7 - Foto de apresentação no Certame Pan-Americano de Dança	63
Ilustração 8 - Exemplo de livros usados para pesquisas das danças do CFI. Livros doados por Nilva Pinto ao Ceme.....	64
Ilustração 9 - Foto de participantes no III Festival Internacional del Folklore, Termas do Rio Hondo, 1964	65
Ilustração 10 - Capas dos programas dos festivais que o CFI participou na Espanha, em 1966: VIII Festival Folklórico Hispanoamericano e II Festival Folklórico Internacional de San Sebastián.....	66
Ilustração 11 - Marina Cortinas e Antônio Fagundes, no espetáculo comemorativo de 30 anos do CFI.....	72
Ilustração 12 - Flâmulas do acervo do grupo: início da década de 1960 (esquerda) e atual (direita)	75
Ilustração 13 - Nota de jornal sobre a viagem a Brasília	77
Ilustração 14 - Foto com integrantes e ônibus da Caravana Nacional de Cultura.....	78
Ilustração 15 - Conjunto Folclore Internacional em viagem para Brasília.....	81
Ilustração 16 - Conjunto de Folclore Internacional, com Renato Almeida (presidente da Comissão Nacional de Folclore) ao centro, em dezembro de 1960, durante Certame de Danças Folclóricas, em Buenos Aires	83
Ilustração 17 - Destaque da flâmula do CFI	84
Ilustração 18 - Programa do espetáculo América – sua música e sua dança	85
Ilustração 19 - Recorte de jornal (1960)	86
Ilustração 20 - Recorte de jornal	86
Ilustração 21 - Foto de apresentação, 1964.....	92
Ilustração 22 - Foto de ensaio (xote duas damas), 1960	92

SUMÁRIO

RESUMO	8
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	10
INTRODUÇÃO	12
1 MARCOS CONCEITUAIS	17
1.1 <i>ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA: HISTÓRIA CULTURAL E HISTÓRIA ORAL</i>	17
1.2 <i>O FOLCLORE NO BRASIL E NO RIO GRANDE DO SUL</i>	21
2 CAMINHOS INVESTIGATIVOS	29
2.1 <i>OS DEPOIMENTOS ORAIS</i>	29
2.2 AS FONTES DOCUMENTAIS E ICONOGRÁFICAS	33
3 O CONJUNTO DE FOLCLORE INTERNACIONAL: DE 1959 A 1966	37
3.1 <i>ANTECEDENTES DE PORTO ALEGRE: CIDADE CULTURALMENTE “FERVILHANTE”</i>	37
3.2 <i>A PRIMEIRA FORMAÇÃO DO CONJUNTO DE FOLCLORE INTERNACIONAL</i>	53
3.3 <i>AS APRESENTAÇÕES DO CFI</i>	57
3.3.1 Viagens internacionais	59
3.3.2 De gaúcho para gaúcho: apresentações do CFI no Rio Grande do Sul	67
3.3.3 Pelo Brasil: apresentações em outros estados	76
3.4 <i>MANTENDO O CFI EM ATIVIDADE: ESTRUTURA, AUXÍLIOS E APOIOS</i>	79
4 A DANÇA FOLCLÓRICA DO CFI OS GAÚCHOS	84
4.1 <i>TEMÁTICA DO GRUPO: “AMÉRICA – SUA MÚSICA E SUA DANÇA”</i>	84
4.2 <i>ESTILO: “O FOLCLORE MODERNO”</i>	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	100
ANEXO A – MODELO DE CARTA DE CESSÃO DO PROJETO GARIMPANDO	106
APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA	107
APÊNDICE B – OS PRIMEIROS DANÇARINOS DO CFI	109

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a dança de forma sistematizada se deu na escola, no Ensino Fundamental, na cidade de onde sou natural, Goiânia. Isso me levou a fazer aulas de balé no Ensino Médio e depois a participar de um grupo de dança contemporânea, intitulado *Nômades*, coordenado por Cristiane Gomes dos Santos, então professora no Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás, o Cefet-GO. Nessa instituição tive contato também com a música, o teatro e o vídeo.

Com esse grupo, acabei integrando o elenco de um espetáculo chamado *Remato*, da coreógrafa Marlen Kênia, que utilizava temas da cultura popular, entre lendas e danças do folclore brasileiro, para contar uma história, tendo como base a dança moderna, com sua técnica e dramaticidade. Nesse trabalho, tive contato com danças folclóricas como catira, congada, frevo, dança dos velhos e cana verde; folguedos¹ como o reisado e a folia de reis; e lendas como a do negrinho do pastoreio, da Yara e de São Benedito. A partir dessa vivência, me encantei pelo folclore, sobretudo porque suas práticas dramáticas, religiosas ou não, transmitiam histórias e costumes de determinadas localidades.

Em função de meu interesse pela dança, decidi fazer o curso de graduação em Licenciatura em Educação Física na Universidade Federal de Goiás. Durante sua realização, envolvi-me com o ensino escolar, participando como monitora do Programa Segundo Tempo², na Escola Municipal Maria Genoveva, sob orientação de Luciana de Sá, e também desenvolvendo meu trabalho final de curso³ sobre os estilos de dança presentes nesse ambiente. Formada em 2008, fui aprovada em concurso para atuar na Rede Pública de Goiânia, para trabalhar com o primeiro ciclo do Ensino Fundamental (crianças de seis a oito anos), na Escola Municipal Bernardo Elis. Sempre que possível, introduzia o conteúdo de danças nas aulas, o que foi facilitado pela aceitação que meus alunos tinham a conteúdos como dança, ginástica e jogos.

¹ Folguedos são manifestações da cultura popular, realizados em datas específicas, como a Folia de Reis em janeiro, que possuem diversos elementos: dança, improvisação, representações cênicas, rezas, cantorias, procissões, entre outros.

² Programa do Ministério do Esporte destinado a democratizar o acesso à prática esportiva. Mais informações estão disponíveis em: <<http://portal.esporte.gov.br/snee/segundotempo/default.jsp>>.

³ Trabalho intitulado *Dança na cultura da escola para uma dança na cultura escolar*, sob orientação de Ari Lazzarotti Filho.

Intrigava-me também a percepção de que, na minha cidade, pouca importância se dava a essas manifestações e à história do estado, visto que existem poucos livros sobre o assunto e pouca divulgação nas mídias. No primeiro ano da faculdade, participei de uma pesquisa particular⁴ do professor e maestro Marshal Gaioso, que versava sobre as músicas do período colonial em Goiás, de vários compositores presentes no Acervo do Maestro Baltazar de Freitas. Uma parte desse acervo era sobre danças para bandas, provavelmente tocadas em festas e bailes na cidade de Jaraguá (GO). Minha participação nessa pesquisa gerou a curiosidade sobre a dança no mesmo período em Goiás e fomentou o interesse pela pesquisa de caráter histórico. Ao buscar as fontes de pesquisa, encontrei pouca bibliografia sobre a dança, mas já existiam algumas pesquisas sobre a música dos séculos XVII e XVIII em Goiás. Passeando pelos sebos da cidade, percebi que a estante de história de Goiás não passava de três prateleiras, e as publicações sobre a história da dança em Goiás eram praticamente inexistentes. Achei apenas algumas obras sobre festas populares e música.

Em 2005, participei pela primeira vez do XIV Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte⁵ e, além da aproximação da Educação Física como cultura corporal, conheci pela primeira vez outro estado, no caso, o Rio Grande do Sul. Visitei os sebos da Rua Andradas⁶ e, para minha surpresa, cada sebo possuía uma vasta bibliografia de livros sobre o Rio Grande do Sul, sua história, suas danças, suas músicas, sua culinária. Percebi que esse estado valorizava sua tradição.

Reunindo tais fatos, passei a residir em Porto Alegre no ano de 2010, com o interesse em ingressar no mestrado ligado à área da Educação Física, junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Aproximei-me do Centro de Memória do Esporte, coordenado pela professora Silvana Goellner, e entre os acervos que me foram apresentados conheci o recentemente doado por Nilva Pinto, que era diretora de um grupo de folclore internacional. Ao buscar mais informações sobre essa professora, descobri que originalmente foi bailarina clássica e tinha graduação em

⁴ Projeto de Valorização do Acervo Musical de Baltazar de Freitas, realizado entre 2005 e 2006.

⁵ Congresso ocorrido de 11 a 16 de setembro de 2005, na Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. O evento agrega pesquisadores da área da Educação Física e Ciências do Esporte e é organizado pelo Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte.

⁶ Também conhecida como Rua da Praia, é uma via pública no centro de Porto Alegre. Possui muitos pontos turísticos, como Casa de Cultura Mário Quintana, Igreja Nossa Senhora das Dores, Museu do Comando Militar, Museu Hipólito José da Costa e Livraria do Globo. Nos trechos próximos à Praça da Alfândega encontram-se muitos sebos e antiquários.

Educação Física. Imediatamente me interessei em realizar um trabalho sobre esse grupo, o qual se tornou objeto desta investigação, cujos caminhos descreverei a seguir.

Intitulada *Folclore na dança em Porto Alegre: a formação do Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos (1959 a 1966)*, esta pesquisa tem como objetivo geral reconstruir a história do referido Conjunto⁷ nos seus primeiros sete anos. Como objetivos específicos, busquei analisar os dados acerca da formação do CFI Os Gaúchos; identificar aspectos da cena cultural da cidade de Porto Alegre que possibilitaram a formação e a permanência de um grupo desse estilo; e verificar o papel dos participantes na formação do grupo e as contribuições trazidas por suas diferentes formações.

Criado em 1959, por Marina Cortina Lampros, em Porto Alegre (RS), o Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos (CFI Os Gaúchos) trabalha com um gênero de dança específico – a dança folclórica de projeção –, sendo considerado pioneiro desse gênero no Brasil (CUNHA; FRANCK, 2004). A dança de projeção baseia-se em manifestações folclóricas ou da cultura popular e, inspiradas por essas manifestações, realizam um processo coreográfico que contempla algumas adaptações em relação ao original, para que seja apresentado a um público geral. Também é chamada de estilização, releitura, inspiração folclórica e adaptação folclórica. Segundo Rocha (2009), esse gênero é uma releitura do folclore que, através de uma pesquisa e mantendo características essenciais da dança folclórica em questão, traz uma maior preocupação artística/estética para a dança. Para Ely (2009), a dança de projeção refina os movimentos, utiliza passos tecnicamente desenvolvidos, organiza e aprimora gestos, arranjo espaço-temporal e temas, a fim de tornar a dança *mais atrativa*.

Nesses 50 anos de existência, o Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos fez apresentações de danças folclóricas em diversas partes do país. Além disso, ele *representou* o Brasil com suas danças em festivais internacionais de folclore, em países como Uruguai, Argentina, Espanha, França, Itália, China.

Ao buscar fontes sobre esse Conjunto, deparei-me com alguns estudos nos quais ele foi objeto de análise (DREHER, 2005; JUKOSKI, 2006; REIS, 2006). No

⁷ Utilizo durante o texto a expressão *conjunto* e a sigla CFI para me referir ao Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos. Passo, também, a denominar o grupo apenas como Conjunto de Folclore Internacional, pois, como veremos, a expressão *Os Gaúchos* foi inserida em 1966.

entanto nenhum deles aprofundou o contexto histórico da dança em Porto Alegre e a participação de outros integrantes, a não ser o de sua diretora, Nilva Pinto.

Além dos estudos citados acima, não foram encontrados textos sobre grupos que utilizam a dança de projeção, apenas trabalhos sobre grupos folclóricos ou sobre uma manifestação folclórica (ALVES, 2001; SANTOS; PORPINO, 2001; GOIS, 2003; VIANA, 2007; ZANI, 2007; CAMPOS; PEREIRA; GRANDO, 2007). Os estudos citados enfocam aspectos como a construção histórica de determinada manifestação folclórica ou de determinado grupo. Alguns deles ainda trataram da experiência estética e da relação dessas manifestações com a educação.

No Brasil e em outros países, existem grupos com as mesmas características do CFI *Os Gaúchos*, com danças de seu próprio local e de outros países, tais como: Grupo Andanças (RS), Balé Folclórico da Bahia, Ballet Folclórico Boliviano, Conjunto Folclórico Danzares Latinoamericanos (Chile), Compañía Internacional de Danzas *La Marrupeña* (Argentina), Compagnia Folklorica di Musica e Danza Popolare *San Paolo* (Itália). Ou seja, grupos como esses têm aceitação em vários locais e, embora não sejam tão estudados ou comentados, representam em grandes festivais diversas manifestações culturais.

Para melhor adensar as análises, escolhi o período dos sete primeiros anos do grupo (1959 a 1966). Esse recorte temporal se justifica pela consolidação do grupo em 1966, através do acréscimo da expressão *Os Gaúchos* no nome do Conjunto, construção de um estatuto registrado, que traz a definição como sociedade cultural e cargos de diretoria definidos.

Para narrar o processo de estruturação e legitimação do CFI *Os Gaúchos*, dividi este trabalho em quatro capítulos. No primeiro, apresento os marcos conceituais que ancoram a pesquisa, destacando a história cultural, a história oral e um conceito diretamente ligado ao meu objeto de estudo: o folclore. No capítulo 2, relato os caminhos investigativos, tendo como principais fontes os depoimentos orais e a pesquisa documental. No capítulo 3, apresento a trajetória para a constituição do Conjunto. Para tanto, contextualizo alguns aspectos históricos que possibilitaram a emergência de um grupo dessa natureza, dando ênfase à discussão sobre tradicionalismo, folclore e dança em Porto Alegre. Ainda nesse capítulo, descrevo a primeira formação do Conjunto, as apresentações que realizaram no período estudado, bem como as ações que o mantiveram em atividade. E, por fim, no quarto

capítulo, analiso algumas questões relativas à temática assumida nos espetáculos e ao estilo do Conjunto.

1 MARCOS CONCEITUAIS

Motivada pelos meus interesses na dança e encantada pelo objeto escolhido, mas consciente da necessidade de olhá-lo de forma acadêmica, começo a selecionar lentes e ferramentas para a estruturação deste trabalho. Nesse sentido, a abordagem teórico-metodológica escolhida/assumida foi a história cultural, utilizando também as discussões metodológicas da história oral, a fim de produzir fontes, coletar informações e compor a rede de depoentes. Além desses campos teóricos, o meu objeto de pesquisa levou-me a buscar as discussões e o desenvolvimento histórico do folclore, sendo neste trabalho um conceito central. Apresento a seguir conceitos e explicações que contribuíram na construção dos meus caminhos investigativos, guiando desde a preparação do projeto até a análise dos dados.

1.1 ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA: HISTÓRIA CULTURAL E HISTÓRIA ORAL

A história cultural surgiu da necessidade apontada por Marc Bloch e Lucien Febvre em 1929, na criação da revista *Annales (Annales d'histoire économique et sociale)*, de tornar os estudos históricos mais amplos, diversificados e interdisciplinares (BURKE, 1991). Nessa visão, entende-se a história como uma narrativa que não corresponde exatamente à verdade, mas uma versão desta, que se preocupa com o simbólico e suas representações, abrindo o caminho para outras fontes além dos documentos “oficiais” (PESAVENTO, 2005), tais como fotos, depoimentos orais, troféus etc. Para George Duby, “a história cultural tem como proposta observar no passado, em meio aos movimentos de conjunto de uma civilização, os mecanismos de produção de objetos culturais” (1982 *apud* FALCON, 2006, p. 336). Para Pesavento (2005, p. 42), ela teria como proposta “decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo” Um aspecto importante que aparece com a história cultural é a necessidade de problematização, de análise de uma questão mais específica nas pesquisas em história que não fosse simplesmente descritiva e factual (BARROS, 2010). Um conceito com grande destaque na história cultural é o de representação, que quer dizer “estar no lugar” de algo ou alguém, portanto significando e

identificando, assim “indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade” (PESAVENTO, 2005, p. 39). O historiador parte das representações para remontar a realidade de um tempo que não é mais seu. Porém essa remontagem não é o real, não é uma cópia perfeita, pois passou pelos *filtros* dos tempos e é um recorte daquele contexto, ou seja, é uma versão, “uma representação que resgata representações” (PESAVENTO, 2005, p. 43). O historiador deve trabalhar com o imaginário, entendido aqui como “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2005, p. 42).

A história cultural também problematiza o conceito de identidade que, para Pesavento, “é uma construção simbólica de sentido, que organiza um sistema compreensivo a partir da ideia de pertencimento” (PESAVENTO, 2005, p. 89). Grando (2009), baseada nos estudos de Marcel Mauss, sugere que as marcas das “técnicas corporais” formam esse identificar-se como pertencimento ao grupo, e essas mesmas marcas podem ser utilizadas por “outros” para simular tal identidade.

Sobre a conceituação de identidade e como ela é apropriada nesta pesquisa, merecem destaque também as discussões advindas dos estudos culturais, mais especificamente da abordagem proposta por Stuart Hall (2006). Para esse autor, os estudos sobre o sujeito em relação à sua identidade passaram ao longo das discussões científicas por três concepções: o sujeito do iluminismo (pessoa como indivíduo, centrado e unificado, concepção individualista); sujeito sociológico (formado na relação com outras pessoas, mas ainda assim com uma identidade fixa); e o sujeito pós-moderno (não há uma identidade fixa, essencial ou permanente, ela é formada e transformada continuamente, definida historicamente).

A chegada ao sujeito pós-moderno seria uma decorrência de fenômenos da sociedade, com destaque para a globalização. Baseado em Laclau, Hall afirma que as sociedades da modernidade tardia “são caracterizadas pela ‘diferença’; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidade – para os indivíduos” (HALL, 2006, p. 17). O autor ainda apresenta outros eventos que contribuíram para o “descentramento do sujeito”: o pensamento marxista (o homem produziria a história, mas a partir daquilo que lhe é dado), a descoberta do inconsciente (Freud e Lacan), a linguística estrutural (Saussure), a genealogia do sujeito moderno (Foucault e o poder disciplinar), o impacto do feminismo e dos

novos movimentos sociais baseados em identidades que emergiram na década de 1960, tais como revoltas estudantis, movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, lutas pelos direitos civis, lutas raciais e movimentos de liberdade sexual.

Destaco, aqui, a discussão de Hall sobre as identidades nacionais, pois, na sua compreensão, elas “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006, p. 48). E ainda: “As culturas nacionais ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (HALL, 2006, p. 51).

Considerando que o CFI *Os Gaúchos* trabalha com danças ligadas a determinadas identidades nacionais, esta discussão é fundamental, pois as danças formam e representam tais identidades, algumas vezes contando histórias do seu povo, outras sendo partes de festejos e celebrações. Elas carregam elementos (gestos, músicas, posturas, figurinos) que marcam as diferenças de outros povos e reforçam a identidade, tendo em vista que as culturas nacionais são todas híbridas (CANCLINI, 1997), ou seja, não há uma construção pura de manifestações, mas, sim, uma releitura e apropriação de manifestações anteriores ao período de construção dos Estados-nação⁸.

Outro autor que corrobora com a discussão sobre identidade a partir da vertente teórica dos estudos culturais é Tomaz Tadeu da Silva. Para ele, assim como para Hall, a identidade mantém forte relação com a diferença, uma é construída com base na outra. “Afirmary a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora” (SILVA, 2000, p. 82). Assim, coloca-se uma relação de poder: “a identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas” (SILVA, 2000, p. 81).

Desse modo, um grupo que se propõe a representar determinada identidade (como o CFI *Os Gaúchos*) assume certo poder de decidir o que está dentro e o que está fora. “Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a

⁸ Para Eric Hobsbawm (1990), a definição de Estado-nação está ligada à noção de estado (governo), povo, território e nacionalismo. A princípio, o autor define nação como um grupo de pessoas suficientemente grande que se denomine como nação, mas mostra em sua discussão como os aspectos territoriais (especialmente na Europa) e econômicos são importantes, porém não determinantes. O nacionalismo e o Estado seriam antecessores da nação, por serem condições de sua existência.

identidade” (SILVA, 2000, p. 91). Esse poder aqui é reforçado pelas adaptações feitas para a projeção da dança, já que têm o objetivo de fazê-la mais aprimorada, mais bela, mais espetacular.

Sobre as identidades nacionais, Kathryn Woodward (2000, p. 11) aponta que “a afirmação das identidades nacionais é historicamente específica”, isto é, em dados momentos certas coisas são valorizadas e outras não. Fatos históricos podem ser reconstruídos para justificar uma nova identidade nacional, como, por exemplo, dos sérvios após a separação da Croácia. Então identidades podem ser de certo modo inventadas, assim como as tradições. Nas palavras de Hobsbawm, a invenção das tradições seria

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e formas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

As danças folclóricas são práticas simbólicas e servem para assegurar certas regras do grupo. Têm também a função de estabelecer um elo com o passado. Mas até que ponto elas foram usadas para fortalecer ou enfraquecer determinados valores? Mesmo não sendo objetivo deste trabalho, é importante ter como pano de fundo essas reflexões.

Na busca por uma versão da história do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos*, a partir da representação de seus integrantes e do contexto da época, encontrei nas discussões da história oral suporte para minha pesquisa, na medida em que ela “permite o registro de testemunhos e o acesso a ‘histórias dentro da história’ e, dessa forma, amplia as possibilidades de interpretação do passado” (ALBERTI, 2010, p. 155).

O trabalho com as fontes orais considerou as discussões sobre metodologia da história oral, como produção de fonte. Alberti (2010) auxilia com essa ferramenta, que afirma que o depoimento não é “A história”, mas um dos elementos que ajudará a reconstruir uma versão de determinado passado. Além disso, o depoimento é sempre biográfico. Bourdieu, ao falar sobre a produção de biografias, diz:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma

representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (1996, p. 185).

Então, um primeiro cuidado a ser tomado quando se analisa um depoimento é perceber que a vida de uma pessoa não é uma trajetória retilínea, com causas e consequências fechadas e sem retrocessos. A interpretação que fazemos de nossa própria vida muda com o passar do tempo, e quando narramos algo é mais uma interpretação que damos, adaptando ao formato de narrativa. Mas Levi (1996, p. 180) também levanta algo importante: o depoimento biográfico permite contestar os “documentos oficiais” e, além disso, mostrar que “a repartição desigual do poder, por maior e mais coercitiva que seja, sempre deixa margem de manobra para os dominados; estes podem então impor aos dominantes mudanças nada desprezíveis”. Ou seja, o documento biográfico não deve ser descartado dos estudos históricos, pois podem revelar partes importantes ausentes em outros documentos.

1.2 O FOLCLORE NO BRASIL E NO RIO GRANDE DO SUL

“Nada mais universal que o folclórico; nada mais regional que o folclórico” (VEGA *apud* CORTES; LESSA, 1997, p. 17). Essa frase de Carlos Vega, etnólogo argentino, por si só, explica e problematiza a motivação de se criar um grupo artístico que trate do folclore.

O folclore é datado, embora não possamos dizer exatamente quando surgiu. Aquilo que chamamos de folclore, sua sistematização, seu estudo e sua *invenção* foi dada durante os séculos XIX e XX. Antes que cada país formulasse o que era *seu folclore*, ou seja, antes que suas manifestações e objetos fossem catalogados e rotulados como *folclore* por autoridades (especialmente estudiosos, jornalistas e escritores), não seria possível se pensar em folclore nacional, muito menos internacional.

Nos textos e livros que li sobre folclore, encontrei uma rápida história que remete a 22 de agosto de 1848, quando o etnólogo inglês William John Thoms usou pela primeira vez o termo Folk-lore, para se referir às “antiguidades populares” ou ao

“saber tradicional do povo”, em uma carta⁹ publicada no número 982, da revista *The Atheneum* de Londres.

Essa carta, que se tornou “mito de criação” do folclore (VILHENA, 1997), foi precedida por algumas iniciativas, como os dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que já recolhiam fábulas infantis na Alemanha, e de Johann Gottfried von Herder, que coletou poesias. Tais iniciativas influenciaram enormemente o recolhimento dos saberes populares em outros países, no século XVIII e no início do século XIX (BURKE, 2010). Foram, inclusive, citadas na carta de Thoms, que define a palavra folclore como agregadora de todos esses estudos, que não seriam apenas da literatura, mas das crenças, costumes, cerimônias, superstições etc. Após essa primeira definição, um campo de pesquisas emergiu em várias partes do mundo, surgindo iniciativas de registros de versos populares na Europa (RAPCHAN, 2005) e sociedades de folclore, tais como a inglesa e a americana, influenciando outros países a também pesquisar e preservar as tradições do seu povo (DELBEM, 2007).

Um movimento literário está ligado a essas iniciativas, o Romantismo, o qual teve

[...] um impacto importante na definição do conceito de cultura popular; ele transforma a predisposição negativa¹⁰ que havia anteriormente em relação às manifestações populares, em elemento positivo para a sua apreensão. [...] No entanto, a contribuição decisiva do romantismo se dá com o estímulo das pesquisas de carácter folclórico, que tomam como modelo aquelas realizadas pelos irmãos Grimm. (ORTIZ, 1985, p. 9).

A ligação do Romantismo com a cultura popular estava fortemente relacionada à nacionalidade. Segundo Ortiz (1985), essa influência foi percebida primeiramente na Alemanha, onde as regiões eram desconectadas entre si e o sentimento de nação se estabeleceu a partir do levantamento de uma cultura popular comum, ligada ao passado. O autor cita essa influência utilizando como exemplos alguns folcloristas: o italiano Raffaele Corso, o português Teófilo Braga e o brasileiro Silvio Romero. Em seus estudos, esses pesquisadores levantaram a constituição da nacionalidade de seus países com base na cultura popular – no caso do Brasil, a busca do nacional-popular, superando uma condição de país colonizado.

⁹ Utilizo aqui a versão da carta publicada em Vilhena (1997), que é uma reprodução do Documento da Comissão Nacional de Folclore, número 46, de 30 de julho de 1948.

¹⁰ Com o Iluminismo, a cultura popular, ligada ao pitoresco, aos antiquários e ao bizarro, não era vista como temas possíveis da literatura. Com o Romantismo isso muda, e os autores voltam-se para paisagens exóticas estrangeiras, mas também para o interior de seus próprios países (ORTIZ, 1985).

Logo após esse período inicial, os estudos do folclore tiveram outra influência dentro das Ciências Sociais: o positivismo. Então, a partir disso, métodos tidos como mais *científicos* foram buscados para dar conta da questão da coleta e análise da cultura popular pelos intelectuais.

No Brasil, as primeiras iniciativas para o registro da literatura oral foram feitas através de jornais do final do século XIX e do início do século XX. Segundo Cascudo (1954), o primeiro documento da literatura oral brasileira foi o livro *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero¹¹, publicado em 1882, na cidade de Lisboa (Portugal), pela *Nova Livraria Internacional – Editora*. Antes dessa obra, alguns escritores que publicavam textos em jornais ou revistas, tais como José de Alencar¹² (1874) e Celso de Magalhães¹³ (1873), registraram poesias, versos, contos e alguns costumes populares.

Muitos intelectuais brasileiros encantaram-se pelo estudo do folclore entre as décadas de 1900 e 1960, como Amadeu Amaral¹⁴, Mario de Andrade¹⁵, Cecília Meireles¹⁶ e Câmara Cascudo¹⁷. Esse grupo de folcloristas catalogou várias manifestações folclóricas de todas as regiões do país, num momento em que a construção de uma identidade nacional era valiosa.

¹¹ Sílvio Romero nasceu em 21/4/1851, em Lagarto (SE). Formou-se em Direito e trabalhou como jornalista e escritor no Rio de Janeiro (RJ) e em Recife (PE). Suas principais obras sobre folclore foram: *Contos populares do Brasil* (1882), *Etnografia brasileira* (1888) e *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1888) (MAIOR, 2000).

¹² José de Alencar nasceu em 1º/5/1829, em Mecejana (CE). Formou-se em Direito e trabalhou como jornalista, escritor, político, juriconsultor, romancista, teatrólogo. Suas principais obras sobre folclore foram: *O nosso cancionero popular* (1874) e *O nosso cancionero* (1874) (MAIOR, 2000).

¹³ Celso de Magalhães nasceu em 11/11/1849, em Penalva (MA). Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais e trabalhou como jornalista nos estados de Pernambuco e Maranhão. Suas principais contribuições sobre folclore foram artigos de jornais sobre poesia popular (MAIOR, 2000).

¹⁴ Amadeu Amaral nasceu em 6/11/1875, em Monte-Mor (SP). Formou-se em Jornalismo e trabalhou como jornalista e em cargos administrativos. Foi também poeta, novelista, conferencista e folclorista. Suas principais obras sobre folclore foram: *O dialeto caipira* (1920), *A poesia da viola* (1921), *Tradições populares* (obra póstuma publicada em 1948) (MAIOR, 2000).

¹⁵ Mario de Andrade nasceu em 9/10/1893, em São Paulo (SP). Trabalhou como professor, musicista, ensaísta, crítico de arte. Participou da Semana de Arte Moderna em 1922. Suas principais obras sobre folclore foram: *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), *Danças dramáticas do Brasil* (1934/1935), *A música e as canções populares no Brasil* (1936), *O samba rural paulista* (1937), *Música do Brasil* (1941), *A nau Catarineta* (1942), entre outras (MAIOR, 2000).

¹⁶ Cecília Meireles nasceu em 7/11/1901, no Rio de Janeiro (RJ). Trabalhou como professora, poeta e folclorista. Suas principais obras sobre folclore foram: *Notas de folclore gaúcho-açoriano* (1947), *Problemas da literatura infantil* (1951), *Aspectos da cerâmica popular* (1953), *Panorama folclórico dos Açores, especialmente da Ilha de São Miguel* (1958), *Infância e folclore* (1964) (MAIOR, 2000).

¹⁷ Luís da Câmara Cascudo nasceu em 30/12/1898, em Natal (RN). Formou-se em Direito e trabalhou como jornalista e professor. Escreveu mais de cem livros. Suas principais obras sobre folclore foram: *Vaqueiros e cantadores* (1952), *Geografia do mito brasileiro* (1947) e *Dicionário do folclore brasileiro* (1954) (MAIOR, 2000).

Outro movimento artístico que agregou intelectuais e teve influência sobre a questão da identidade nacional e da pesquisa folclórica foi o Modernismo. O marco inicial desse movimento – a Semana de Arte Moderna de 1922 – ocorreu em São Paulo, que estava passando pela emergência do *nativismo paulista* e irradiou ideias no campo cultural para diferentes partes do país (VILHENA, 1997). Esse movimento trouxe para a arte, como forma de inovação e busca de autenticidade, uma corrente nacionalista, percebida na obra de Villa-Lobos, por exemplo. Além disso, Mário de Andrade, importante escritor envolvido no Modernismo, interessou-se pela pesquisa da música e da dança brasileira, o que fez com que a cadeira universitária de folclore musical tenha sido implantada em alguns cursos em São Paulo. Segundo Vassallo (2006, p. 71), a “busca de autenticidade [do folclore] está relacionada ao projeto de construção da identidade brasileira, característico da política fortemente nacionalista do governo Vargas”.

Com o envolvimento de interessados, começaram a surgir iniciativas de institucionalização do folclore. Como as sociedades europeias e americanas, o Brasil também desenvolveu estratégias para organizar o resgate da sua cultura popular. No caso brasileiro, três marcos são importantes na organização dos registros folclóricos: a criação da Comissão Nacional de Folclore¹⁸ (1947), o lançamento da Carta de Folclore Nacional (1951) e a constituição da Campanha Nacional de Defesa do Folclore (1958) (VILHENA, 1997).

A Comissão Nacional do Folclore (CNFL) foi criada em 1947 e apresentava como finalidade primeira representar o Brasil na *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (Unesco). Essa comissão, que funcionava dentro do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibccc)¹⁹, proporcionou a entrada de intelectuais na burocracia estatal para tratar das questões culturais, e teria como objetivo salvaguardar a cultura nacional e incentivar a mobilização nacional em torno dessa comissão.

Em 1958, com a formação de uma rede de folcloristas espalhadas pelo país, através de comissões estaduais, foi instituída a Campanha de Defesa do Folclore

¹⁸ Antes da Comissão Nacional, ocorreram algumas tentativas de associações de folclore: a Sociedade Brasileira de Folclore, por Luís Câmara Cascudo, no Rio Grande do Norte em 1941 (porém, por estar *longe do centro*, não conseguiu atingir muitos pesquisadores); a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia em 1941, por Arthur Ramos; e o Instituto Brasileiro de Folclore, em 1942, que ficou mais centrado nas pesquisas no Distrito Federal (Rio de Janeiro) (VILHENA, 1997).

¹⁹ O Ibccc foi criado pelo Ministério das Relações Exteriores, por exigência da Unesco, em 1946. A Comissão de Folclore, nos primeiros anos do instituto, foi uma das mais ativas (VILHENA, 1997).

Brasileiro (CDFB). Dentre os folcloristas que se destacaram nessa campanha estavam: Renato Almeida²⁰, Edison Carneiro²¹, Alceu Maynard de Araújo²², Dante de Laytano²³, Luís da Câmara Cascudo, Regina Lacerda²⁴ e Rossini Tavares de Lima²⁵. Esse movimento enfraqueceu em 1964, pelo afastamento de alguns líderes da Comissão Nacional de Folclore, como Edison Carneiro (coordenador da CDFB), em função da ditadura militar e de sua prática persecutória àqueles considerados como perigosos à segurança nacional (TAMASO, 1999).

Todo esse engajamento do chamado *Movimento Folclórico*, abrangendo manifestações políticas, festivais, eventos, mobilização da opinião pública (VILHENA, 1997), indica que o período foi determinante na construção de uma identidade nacional, com intensa colaboração da cultura popular. Por outro lado, revela que tais definições e ações foram permeadas por debates e disputas, levando, inclusive, à criação de uma representação estereotipada do folclorista como um “intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto, que estudaria a partir de um colecionismo descontrolado e de uma postura empirista” (VILHENA, 1997, p. 22). Essa representação gerou, ainda, certa desvalorização do objeto dessas pesquisas pela academia, como nos mostra o autor, ao afirmar: “O

²⁰ Renato Almeida nasceu em 8/12/1895, em Santo Antônio de Jesus (BA). Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, trabalhou como professor e em outros cargos administrativos. Foi secretário-geral da Comissão Nacional de Folclore entre 1947 a 1964 e diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Suas principais obras sobre folclore foram: *História da música brasileira* (1926), *Compêndio de história da música brasileira* (1948), *Inteligência do folclore* (1957), *Música e dança folclórica* (1968), entre outros (MAIOR, 2000).

²¹ Edison Carneiro nasceu em 12/8/1912, em Salvador (BA). Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais e trabalhou como jornalista, ensaísta e professor. Foi diretor da Campanha Nacional de Defesa do Folclore Brasileiro entre 1961 e 1964. Suas principais obras sobre folclore foram: *Religiões negras* (1936), *Negros bantos* (1937), *O Quilombo dos Palmares* (1947), *Antologia do negro brasileiro* (1950), entre outras (MAIOR, 2000).

²² Alceu Maynard de Araújo nasceu em 21/12/1913, em Piracicaba (SP). Formou-se em Sociologia e Política. Suas principais obras sobre folclore foram: *Cururu* (1948), *Danças e ritos populares de Taubaté* (1948), *Folia de Reis de Cunha* (1949), *Literatura de cordel* (1955), *Novo dicionário brasileiro – verbetes de folclore* (1962), *Folclore nacional* (1964), entre outros (MAIOR, 2000).

²³ Dante de Laytano nasceu em 23/3/1908, em Porto Alegre (RS). Formou-se em Direito e trabalhou como juiz, consultor jurídico, professor, sociólogo e cronista. Esteve à frente da Comissão Estadual de Folclore do Rio Grande do Sul desde seu início. Suas principais obras sobre folclore foram: *Congadas* (1945), *A estância gaúcha* (1952), *Pequeno esboço de um estudo do linguajar gaúcho-brasileiro* (1961) e *O folclore do Rio Grande do Sul* (1987) (MAIOR, 2000).

²⁴ Regina Lacerda nasceu em 25/6/1919, em Goiás (GO). Formou-se em Belas Artes e Administração Pública, trabalhou como professora, poetisa e outros cargos administrativos. Suas principais obras sobre folclore foram: *Cerâmica popular* (1957), *Cadernos de folclore* (1977), *Cantigas e cantares* (1978), *Folclore brasileiro: Goiás* (1977), *Procissão do fogaréu* (1981) (MAIOR, 2000).

²⁵ Rossini Tavares de Lima nasceu em 25/4/1915, em Itapetininga (SP). Formou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fundou a Revista Folclore. Suas principais obras sobre folclore foram: *Nótulas sobre pesquisa de folclore musical* (1945), *Poesias e adivinhas* (1947), *Abecê do folclore* (1968), entre outras (MAIOR, 2000).

folclore conseguiu tornar-se um item significativo na agenda de política cultural do país nas esferas federal, estadual e mesmo municipal. Esse sucesso relativo, porém, não parece ter sido alcançado na área acadêmico-universitária” (VILHENA, 1997, p. 42).

As principais críticas acadêmicas feitas aos folcloristas foram em relação aos seus métodos de pesquisa e às suas formas de análise. Ortiz (1985), problematizando os estudos folclóricos, coloca os seguintes pontos: no caso da cultura popular, os estudiosos fecharam-se na relação imóvel com o passado, o “tradicional”; os folcloristas, “como bons positivistas”, tinham os fatos sociais como coisas (reificados), retirando sua função social, colocando a parte como totalidade; qualquer um que se dispusesse a recolher esses fatos poderia ser considerado um cientista; a análise limitava-se a classificar os eventos; questões ideológicas não eram avaliadas.

Além dessas críticas, Vilhena (1997) também apresenta outras levantadas em trabalhos de cientistas sociais e antropólogos, quando analisam o folclore: a pluralidade de manifestações que a palavra *folclore* comporta; a dependência política que a CNFL e as comissões estaduais tinham por ter se estabelecido institucionalmente em órgãos governamentais; uma falta de resistência e engajamento para as questões sociais nas pesquisas folclóricas; e a confusão entre o nome da disciplina e seu objeto de estudo (a disciplina acadêmica Folclore estudava o próprio folclore).

Entretanto Vilhena coloca o problema do “presentismo” nessas críticas feitas ao folclore, ou seja, pegar valores atuais para entender o passado:

A compreensão do significado do movimento folclórico hoje exige uma relativização das concepções que o pesquisador possui sobre o trabalho intelectual; caso contrário, corre-se o risco de não se compreender como uma produção ‘sem sentido’ tenha sido ‘tão abundante’ num certo momento da nossa história. (VILHENA, 1997, p. 67).

Além disso, mesmo com essas críticas, os historiadores do século XX buscaram os folcloristas como referência, pois eles registraram e trabalharam com materiais (coleta de depoimentos orais, registro de poemas e canções, descrição de festas, procissões e outras manifestações) que estavam ausentes das propostas de história dos séculos passados (ORTIZ, 1985). No meio acadêmico, vários foram aqueles que formaram a rede de folcloristas e estudaram o folclore com diferentes

níveis de aprofundamento. Chegou-se a uma definição consensual, princípios fundamentais e diretrizes de trabalho sobre o folclore no I Congresso Brasileiro de Folclore, que ocorreu no Rio de Janeiro, nos dias 22 a 31 de agosto de 1951, expressos no documento *Carta de Folclore Nacional*²⁶, que diz ser o fato folclórico

[...] as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservado pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular. (CARTA..., 1951, p. 1).

Essa definição guiou por muito tempo as pesquisas e as definições de folclore, sendo, inclusive, mencionada em uma das entrevistas realizadas para esta pesquisa, quando a depoente citou as características de algo folclórico, qual seja: anonimato, costume, uso por gerações e persistência naquele grupo (MAYER, 2011).

Em 1995, foi lançada a *Nova Carta do Folclore Brasileiro*, no Congresso Brasileiro de Folclore, em Salvador (BA). Esse documento aponta folclore e cultura popular como sinônimos, resolvendo debates ocorridos sobre a diferenciação dessas duas expressões, seguindo as definições mais atuais da Unesco. Segundo a carta, “Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social” (BRASIL, 1995, p. 1). Além disso, traz como características constituintes da manifestação folclórica a aceitação coletiva, a tradicionalidade, a dinamicidade e a funcionalidade.

Utilizarei essas características na definição de folclore, entendendo que elas são suficientes para esta pesquisa, visto que era o significado assumido pela CNFL no período estudado, que perpassa as notícias sobre folclore encontradas na pesquisa documental e os depoimentos, especialmente de Nilva Pinto e Amélia Mayer. Entretanto não devo perder de vista que tais definições foram feitas por uma determinada comissão que envolvia, sobretudo, pesquisadores. Assim, podem não comportar anseios dos grupos que fazem parte da comunidade onde essas

²⁶ Versão de 1951, publicada no 1º Volume dos Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore.

manifestações folclóricas ocorrem e onde podem também realizar modificações nas danças.

Diante do exposto, neste trabalho considero danças folclóricas aquelas características de uma região, que não têm criador definido, mas transformaram-se em tradição, sendo passadas no decorrer do tempo para outros integrantes do grupo (ORTÊNCIO, 2004). No que diz respeito especificamente ao CFI *Os Gaúchos*, é importante destacar que é um grupo de dança de projeção, ou seja, utiliza as danças folclóricas como base, mas faz adaptações em movimentos, figurinos, músicas e disposição de dançarinos no palco (figuras espaciais).

Os conceitos, as definições e as discussões acima explicitados foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, ao passo que localizam de onde falo. Dentre eles, destaquei o folclore, pela própria dificuldade que tive em justificar uma pesquisa acadêmica sobre um tema que pode parecer ultrapassado. Além disso, a trajetória de valorização-desvalorização do folclore influenciou indiretamente o CFI *Os Gaúchos*, mesmo sendo um grupo de projeção.

2 CAMINHOS INVESTIGATIVOS

Um problema de pesquisa não está “pelo mundo” à espera que algum/a pesquisador/a o encare, como argumenta Corazza (2002, p. 115), ele só é constituído a partir das “práticas teóricas que o tornam problemático, que o criam enquanto problema”, e também de um descontentamento com o já sabido, lembra a autora. Para construção e busca dos meus objetivos, tive como base a pesquisa qualitativa, mais especificamente com a abordagem teórico-metodológica da história cultural e da história oral.

Por ser uma pesquisa qualitativa, a relação entre pesquisadora e objeto da investigação esteve em níveis de simetria mais próximos do que em outros desenhos metodológicos (GOELLNER *et al.*, 2010). Isso se deu tanto pela busca e aproximação dos participantes através dos seus depoimentos e acervos, que colocavam suas leituras sobre o passado, quanto pela problematização dessas e de outras fontes possibilitadas pelo olhar acadêmico. Dentro disso, a história cultural trouxe o olhar sobre as representações do passado, de forma não linear e não engessada como *a verdade*, mas como uma versão (PESAVENTO, 2005).

Assim, segui caminhos que se moldaram no percurso, e passo agora a descrever como se deu a produção das diferentes fontes de pesquisa utilizadas para a produção desta dissertação. Os depoimentos orais foram as fontes privilegiadas. De forma complementar, utilizei fontes documentais (como programas de espetáculo, documentos, reportagens jornalísticas) e iconográficas (fotografias e desenhos, por exemplo).

2.1 OS DEPOIMENTOS ORAIS

As entrevistas deste trabalho integram o conjunto de fontes do Projeto Garimpendo Memórias, desenvolvido pela equipe do Centro de Memória do Esporte (Ceme), da Escola de Educação Física (Esef), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)²⁷. Este protocolo foi aprovado pelo Comitê de Ética da UFRGS sob o número 2007710.

²⁷ Projeto que tem por objetivo preservar e divulgar a memória do esporte, da educação física, da dança e do lazer no Brasil. Sua principal ação é a realização de entrevista com pessoas que participaram ou presenciaram acontecimentos importantes das diferentes práticas corporais e

Os depoimentos tiveram por base os procedimentos descritos no *Manual prático para esclarecimento de procedimentos básicos a serem realizados nas entrevistas*²⁸, do Projeto Garimpendo Memórias. Esse manual foi elaborado considerando a especificidade do projeto e tem como referência as produções do Ceme e textos e publicações do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)²⁹.

Meu trabalho de investigação iniciou, primeiramente, por meio do contato com os possíveis entrevistados, a fim de organizar uma rede de depoentes. Os objetivos da pesquisa, a metodologia utilizada e todos os procedimentos da pesquisa foram informados a cada colaborador antes da realização da entrevista.

Foi elaborado um levantamento de dados biográficos disponíveis (internet, livros, materiais e depoimentos), e, a partir desses dados, elaborei o roteiro das entrevistas, que tinha uma base comum relativa aos dados biográficos (data de nascimento, família, envolvimento com a dança) e também informações sobre a formação do CFI *Os Gaúchos*, a participação do entrevistado nesse processo e o contexto histórico de Porto Alegre. Além dessa parte comum, cada entrevistado era direcionado por outras funções que exerceu no Conjunto ou por sua formação diferenciada. Por exemplo, Nilva Pinto foi coreógrafa e, por isso, parte das perguntas era direcionada para as montagens coreográficas, as inspirações, o trabalho de coordenação dos dançarinos etc. Ao final da entrevista, o colaborador podia acrescentar fatos e questões que julgava importantes.

A entrevista foi marcada e realizada na residência de cada participante, e seu registro foi feito em mídia digital (gravador portátil). A duração média foi de aproximadamente uma hora e meia cada.

Após gravada, cada entrevista passou por um processo para ser transformada em documento escrito. O primeiro passo caracterizou-se pela transcrição, inicialmente de forma literal, seguida pela conferência de fidelidade, em que se ouvia novamente a gravação para verificar se o escrito correspondia ao áudio, ou seja, o que foi dito. Com esse primeiro documento, eu realizava a adaptação do texto para leitura, também conhecido como copidesque. Nesse

esportivas. Baseia-se no aporte teórico-metodológico da história cultural e da história oral. Hoje o projeto já possui mais de 200 entrevistas publicadas. Mais informações disponíveis em: <<http://www.esef.ufrgs.br/ceme/projetos/garimpendo/index.htm>>.

²⁸ O manual passou por uma revisão em 2012.

²⁹ Mais informações disponíveis em: <<http://cpdoc.fgv.br>>.

processo, algumas repetições e lacunas foram corrigidas, além de correções gramaticais e retirada de vícios de linguagem, sempre resguardando o conteúdo daquilo que foi expresso por cada entrevistado.

Para tornar esse documento mais claro, foram acrescentadas notas de rodapé, que contextualizam ou explicam palavras, expressões ou citações de fatos que aparecem no texto, mas que podem não ser do conhecimento de possíveis leitores. Por exemplo, vários gaúchos entendem o que é *bombacha*. Por não ser um termo comum em outras regiões, foi colocada uma nota de rodapé, explicando que se trata de uma peça da vestimenta gaúcha, utilizada por homens, que se assemelha a uma calça larga afinada na altura dos tornozelos. Chamamos esse procedimento de *pesquisa*, na qual buscamos fornecer dados mais precisos sobre as informações que aparecem na entrevista.

Após transcrição, conferência de fidelidade, copidesque e pesquisa, o documento estava pronto para ser devolvido aos entrevistados. Estes faziam uma leitura final para possíveis ou necessárias correções e assinavam a carta de cessão³⁰, concedendo propriedade e direitos autorais para o Ceme.

Concluído esse processo de produção do documento, ele foi catalogado, visando à organização do acervo do Projeto Garimpendo Memórias, e publicado no Repositório Digital do Centro de Memória do Esporte, mais especificamente, na coleção Depoimentos³¹.

Considerando a natureza desta pesquisa, os nomes dos entrevistados estão explícitos e todos concordaram com sua divulgação. Esse procedimento foi feito assim porque os depoimentos buscam levantar fatos das vidas dessas pessoas, e seus contextos e opiniões são importantes para o todo do trabalho. Além disso, no trabalho histórico, na tentativa de preservar a memória, a divulgação dos nomes é um reconhecimento pelo trabalho realizado e configura um respeito pela produção de tais pessoas. A permissão foi feita através da assinatura da carta de cessão, após explicação da pesquisa e dos procedimentos. Além disso, o documento produzido pelo depoimento foi revisado por cada um dos entrevistados, que puderam alterá-lo antes da divulgação.

³⁰ A carta de cessão utilizada neste projeto está no Anexo A.

³¹ Disponível em: <<http://www.repositorioceme.ufrgs.br>>.

Para a realização da pesquisa, foram entrevistadas as seguintes pessoas nesta ordem: Nilva Pinto, Antônio Augusto Fagundes, Amélia Maristany Mayer, Carlos Castillo, Claudio Lazzaroto, Nilza Pinto e Marlene Nahas.

Os critérios para selecionar esses entrevistados e não outros foram a participação nos primeiros cinco anos do grupo e a disponibilidade para conceder entrevista. Esse grupo se refere aos primeiros bailarinos da formação do grupo, até os cinco primeiros anos. Os demais dançarinos desse período faleceram³² ou não foram localizados, como Juracy Ribeiro, João Farias, Rosa Maria de Bourbon e Lea Von Poser. A faixa de idade dos entrevistados foi de 63 a 83 anos. No quadro 1, faço a apresentação dos colaboradores.

Ilustração 1 - Dados de entrevistados

Quadro 1 – Colaboradores				
Nome	Origem na dança	Ano de nascimento / idade que realizou a entrevista	Período no grupo (aproximado)	Funções exercidas
Amélia Maristany Mayer	Escola de Balé de Lya Bastian Meyer	1928 / 83	1959-1966	dançarina e figurinista
Antônio Augusto Fagundes	35 CTG	1934 / 76	1959-1989	dançarino, apresentador e diretor
Carlos Pereira Castillo	35 CTG	1948 / 63	1960-1968	dançarino
Cláudio Antônio Guerra Lazzarotto	CTG Pagos da Saudade	1940 / 71	1959-1966	dançarino
Marlene Nahas	-	1937 / 74	1960-1966	dançarina
Nilva Therezinha Dutra Pinto	Escola de Balé de Lya Bastian Meyer	1934 / 76	1959-atual	dançarina, coreógrafa e diretora artística
Nilza Maria Pinto Binotto	Escola de Balé de Lya Bastian Meyer	1938 / 73	1959-1966	dançarina

Fonte: a autora (2012)

Essa rede de depoentes foi levantada a partir da entrevista com Nilva Pinto, que é a diretora artística do Conjunto há quase 50 anos. Através desse primeiro contato, iniciamos a busca por outros membros, dando preferência aos mais antigos ou aos que permaneceram por mais tempo e/ou que tiveram um papel importante no período.

³² Dançarinos que participaram dos primeiros cinco anos, mas já faleceram: Cecília Assenato, Ery Assenato, Jorge Karam, Juarez da Fonseca.

Não fiz entrevistas com músicos e outros diretores, e justifico tal opção. Os primeiros não participavam cotidianamente – ensaiavam junto com os bailarinos apenas nos períodos em que havia apresentações programadas – e também permaneciam por pouco tempo no Conjunto, havendo muita rotatividade. Em relação aos diretores, que no período estudado foram dois, novas entrevistas não foram feitas porque Ery Assenato já é falecido e Antônio Fagundes foi contemplado como dançarino do Conjunto. Outra justificativa para não ampliar o leque de entrevistados é que as informações encontradas nas entrevistas começaram a se repetir, ou seja, entraram em saturação, sendo suficientes para atingir os objetivos deste trabalho.

As entrevistas não foram tratadas isoladamente; as informações prestadas foram relacionadas e problematizadas. Algo enriquecedor, principalmente no acréscimo de dados mais detalhados como datas e locais de apresentações, foi a pesquisa documental, que apresento a seguir.

2.2 AS FONTES DOCUMENTAIS E ICONOGRÁFICAS

Sendo um Conjunto ainda em funcionamento, além dos depoimentos, pude acessar três importantes acervos documentais e iconográficos: o do próprio CFI *Os Gaúchos*³³, o de sua atual diretora, Nilva Pinto, e da sua figurinista e ex-dançarina Amélia Maristany Mayer. O acervo do Conjunto possui basicamente quadros com fotos e algumas reportagens, documentos (ofícios, livros de caixa, certificados de apresentações, convites), prêmios e troféus, lembranças de locais visitados, figurinos e acessórios. Os acervos de Nilva e Amélia contemplam materiais como programas de apresentações, fotografias, reportagens, partituras, e algumas lembranças (autógrafos de participantes de festivais, flâmulas de outros grupos, bilhetes, ingressos). No acervo de Nilva existiam também pesquisas³⁴ já realizadas sobre o Conjunto e sobre ela. O acervo de Amélia ainda possuía alguns desenhos, figurinos e acessórios. Esse material foi catalogado e sistematizado para compor a memória e aprofundar as informações coletadas nas entrevistas e, também, questioná-las.

³³ O grupo tem uma sede na Travessa do Carmo, em Porto Alegre, há mais ou menos 30 anos.

³⁴ Pesquisas já realizadas sobre o grupo e sobre Nilva Pinto: Cunha e Franck (2004), Dreher (2005), Jukoski (2006).

Parte do acervo pessoal de Nilva Pinto foi doado ao Ceme. Os demais materiais desse acervo e do acervo de Amélia Mayer foram emprestados pelas professoras e devolvidos após serem digitalizados, permanecendo em cópia digital no Ceme. Para as citações desse material utilizarei notas de rodapé, indicando a localização no arquivo digital com: o acervo, sua seção (álbum ou avulso), página ou número, item (se houver), tipo (jornal, foto, programa, documento impresso ou outros), ano de produção, seguido da sigla Ceme e do ano de doação do material³⁵. Por exemplo, a primeira reportagem do acervo de Amélia Mayer será citada da seguinte forma: Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 001, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012.

Dos dados recolhidos nos acervos, destaquei os seguintes temas: fatos históricos que contribuíram para a formação do Conjunto, participação em eventos, apresentações, patrocínios e apoios, elencos, danças selecionadas, fontes de pesquisa para composição das suas danças e repercussão das apresentações.

Para complementar esses acervos, conferir informações e visualizar o contexto da dança em Porto Alegre no ano de formação do Conjunto, recorri à pesquisa no acervo de jornais do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa³⁶. Escolhi para tal investigação o jornal *Correio do Povo*, por ser um dos principais jornais em circulação à época e por estar disponível para consulta de forma mais completa³⁷. Esse jornal possuía seis números por semana, com número variável de páginas a cada dia, sendo 28 páginas o menor número encontrado.

Para o ano de formação do Conjunto (1959), cataloguei as informações de dança, folclore e arte em geral publicadas no referido jornal. Elas estavam presentes especialmente na parte *secções*, na qual eram divulgadas as notícias sociais (casamentos, festas de 15 anos, noivados), artísticas (notas de arte, teatro, cinema), religiosas, *Feira Livre* (seção com dicas para casa, maquiagem, artesanato, entre outras), *Bailes e Reuniões*, e *Livros Novos*. Outras reportagens foram registradas

³⁵ Realizei essa catalogação ao manusear os documentos doados e emprestados, deixando de contribuição para o Ceme os acervos consultados organizados.

³⁶ Situado na Rua dos Andradas, 959, Porto Alegre/RS, possui acervos dos principais jornais e revistas que circularam no estado do Rio Grande do Sul. Mais informações disponíveis em: <<http://www.museudacomunicacao.rs.gov.br/site>>.

³⁷ Outras publicações do período, como o *Jornal da Tarde*, poderiam ser verificadas, porém possuíam lacunas em razão principalmente da falta de manutenção e restauro dos exemplares. Alguns números do jornal *Correio do Povo* também não puderam ser consultados por falta de restauro, e demoravam meses para ser liberados.

nas seções de noticiário, literatura e editoriais, além de uma coluna denominada *Rosa dos Ventos*, que saía aos domingos.

A pesquisa no jornal feita nos outros anos, de 1960 a 1966, buscou apenas notícias diretamente relacionadas ao Conjunto e a seus integrantes. As informações foram catalogadas a partir dos temas citados na pesquisa com os acervos pessoais e do grupo.

Uma vez explicitados os caminhos para a produção de fontes desta pesquisa, passo a descrever como se deu o processo de análise desse *corpus* empírico que teve como base a imagem de um quebra-cabeça, proposto por Pesavento (2005, p. 64), quando indica: “É preciso recolher os traços e registros do passado, mas realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeças ou puzzle de peças, capazes de produzir sentido”. Levando em consideração essa imagem, as informações levantadas nos depoimentos e acervos foram confrontadas e analisadas entre si. Poderíamos pensar aqui que é mais do que um quebra-cabeça linear; são peças que podem fazer relação com diversas outras e nem sempre se encaixam perfeitamente, cabendo um esforço de busca por novos materiais e novos *indícios*, no caso limitados pela questão de tempo disponível para este trabalho.

É importante lembrar que os dados levantados não são por si a “verdade”. Eles são uma representação feita do passado. Por vezes podem significar a opinião de apenas um dos participantes, ou o depoente pode ter *digerido* o fato, relatando-o de outra forma, diversa do ocorrido. Esse processo de narrativa é seletivo, cada um poderá destacar o que acha mais importante e amenizar aquilo que pensa não ser. Vale lembrar que os documentos presentes nos acervos também são autorais, representam a visão de uma pessoa ou de um grupo. Por exemplo, se em um folheto diz que determinado grupo é o melhor do Brasil, não significa exatamente que ele assim seja, mas reflete a opinião de um determinado grupo de pessoas que segue determinados critérios de divulgação de suas atividades. Por isso, o confronto entre os depoimentos e os dados dos acervos mostrou-se necessário.

Outra estratégia utilizada para a análise, que vem da antropologia, é a descrição densa, proposta por Clifford Geertz (*apud* PESAVENTO, 2005). Ela demanda, além da descrição minuciosa do objeto, um aprofundamento que explore todas as possibilidades interpretativas. Para isso, é necessário um intenso cruzamento das informações levantadas e relação com o contexto e até fora dele.

Sobre o contexto das fontes, fundamentei-me também em Bacellar (2011, p. 63), para quem “contextualizar o documento que se coleta é fundamental para o ofício do historiador”. Embora ele destaque esse cuidado para o uso de fontes de arquivos, penso que tal cuidado deve ser tomado também no tratamento de fontes orais, contextualizando a entrevista e o entrevistado.

Nessa direção, compreendo que todo documento deve ser criticado enquanto *monumento*, pois também são produções de um momento histórico, são representações geralmente de grupos dominantes, que selecionam o que desejam registrar, restando ao historiador a responsabilidade de fazer essa crítica (LE GOFF, 1984).

Feita a apresentação dos caminhos metodológicos utilizados para a elaboração desta dissertação, passo a desenvolver as descrições e as análises empreendidas a partir dos temas: antecedentes (contexto cultural de Porto Alegre), primeira formação do grupo, apresentações, manutenção, contribuições e, por fim, de forma destacada, exponho a temática e o estilo do grupo, que contribuiu para seu pioneirismo na época.

3 O CONJUNTO DE FOLCLORE INTERNACIONAL: DE 1959 A 1966

O que é necessário para surgir um grupo de folclore internacional? Que condições permitiram sua legitimação? Ao tentar buscar respostas para essas indagações, percebi que algumas especificidades do contexto cultural de Porto Alegre contribuíram para a formatação dada ao Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos*, assim como as experiências e os conhecimentos trazidos pelos seus primeiros integrantes e as condições estruturais para seu funcionamento.

Passo agora a tratar do contexto da cidade de Porto Alegre, especialmente suas atividades culturais na década de 1950. Apresento em seguida a primeira formação do Conjunto, suas apresentações e, por fim, como o grupo conseguiu se manter ativo (organização, estrutura e apoios).

3.1 ANTECEDENTES DE PORTO ALEGRE: O MOVIMENTO TRADICIONALISTA E A DANÇA EM PORTO ALEGRE

No início do século XX, o Brasil acabava de se tornar República, e em função dessa alteração no contexto político e econômico, as cidades brasileiras passaram por uma reorganização espacial e social, com objetivos ligados à sua higienização e ao seu embelezamento, inspirando-se nos padrões europeus (MONTEIRO, 2004). Em Porto Alegre, começaram a ser implantadas indústrias e construções importantes, como o Palácio Piratini e a Catedral Metropolitana. Os hábitos sociais também mudavam com o crescimento da população, a implantação de bondes e iluminação pública, e o surgimento de estabelecimentos como cafés, cinemas, restaurantes (MONTEIRO, 2004).

Esses hábitos também foram marcados pelo fim do Estado Novo e pelo suicídio de Getúlio Vargas. O abalo por esse fato, segundo Pesavento (1999), gerou em Porto Alegre uma onda de manifestações, principalmente contra jornais que criticavam o governo getulista. Ainda segundo essa autora, a categoria *povo* tinha ganhado destaque no Estado Novo, influenciando as relações políticas.

Com a eleição de Juscelino Kubitschek, o país abriu-se para o capital estrangeiro, buscando sua modernização: “É um período de ufanismo que projeta o Brasil como país moderno” (PESAVENTO, 1999, p. 132). Como veremos no capítulo 4, essa modernização influenciou inclusive a dança.

Nesse contexto, a década de 1950 foi marcada pela contradição em Porto Alegre (MONTEIRO, 2004), pois a cidade buscava a modernização dos hábitos e formas de consumo, mas passava por um momento delicado de sua infraestrutura, devido ao crescimento populacional, com problemas no abastecimento de água, esgotos, energia, iluminação pública e transportes. O estado do Rio Grande do Sul passou a ser conhecido como o *novo nordeste*: os latifúndios dominavam o interior e causavam o êxodo para as cidades; Porto Alegre sofria com a grande falta de moradia; as casas coletivas sem condições mínimas se proliferavam; o abismo entre pobres e ricos nas regiões da cidade era evidente; a formação de várias vilas populares era preocupante.

Por outro lado, o novo porto e o aeroporto foram inaugurados, o rádio se consolidou, eram frequentes os bailes na Reitoria da UFRGS, e o cinema tornou-se a sensação do momento. Pesavento corrobora com esse quadro apresentado, ao apontar que Porto Alegre se tornou uma cidade cosmopolita, porém num momento de muitas contradições sociais, que passou “a adotar no seu imaginário urbano os padrões da cultura americana, de uma sociedade de consumo” (PESAVENTO, 1999, p. 133).

Esse processo de urbanização e fortalecimento da capital na área cultural pôde ser percebido também nos depoimentos coletados, os quais apontam que, dos primeiros integrantes do Conjunto de Folclore Internacional, a maioria veio do interior do estado para estudar na capital:

Eu quando vim para Porto Alegre para estudar, eu era tradicional. Fui criado na fazenda do meu avô, lá eu aprendi a ginetear³⁸, laçar, assar churrasco, passar trabalho, passar frio. Eu vim para cá para estudar, para fazer o vestibular, me preparar. (CASTILLO, 2012, p. 4).

Outra entrevistada também cita que sua família veio para Porto Alegre: “Nilva, minha irmã, já morava em Porto Alegre, pois tinha que estudar, e no interior não tinha segundo grau” (BINOTTO, 2012, p. 4).

Em meio a essa migração para a capital, é importante destacar um movimento que compõe uma identidade gaúcha³⁹ e porto-alegrense que teve início entre o fim da década de 1940 e 1950 e buscou organizar os Centros de Tradições

³⁸ Montar a cavalo com firmeza e garbo.

³⁹ Sobre a formação e os usos da identidade gaúcha, recomendo a leitura de Freitas (2002). A autora trata da identidade gaúcha como algo que tem sido negociado e que hoje é usado (especialmente pela propaganda política e pela mídia) como algo que agrega valor a discursos e produtos.

Gaúchas (CTGs) e fortalecer o tradicionalismo gaúcho. Castillo (2011), no início de seu depoimento, explicita que existe o “tradicional” e o “tradicionalista”, sendo o tradicional aquele que faz “a coisa gaúcha por natureza” e o tradicionalista aquela pessoa urbana que se envolve com as “coisas gaúchas”. A transferência de pessoas do interior para a capital, para estudos e trabalho, deve ter favorecido esse sentimento saudosista das maneiras campeiras, da lida com os cavalos, do churrasco de chão, da roda de chimarrão.

Esse processo de busca e valorização das tradições gaúchas começou a ganhar força na segunda metade do século XIX, segundo Côrtes (1994) e Fagundes (2005), quando dois grupos se formaram em Porto Alegre: o Partenon Literário (1868) e o Grêmio Gaúcho (1898). O primeiro, liderado por Apolinário Porto-Alegre⁴⁰, reuniu jovens letrados que escreviam sobre a temática gaúcha campesina, com influências do Regionalismo e do Romantismo⁴¹. O Grêmio Gaúcho, com o propósito de “cultuar as tradições da vida campesina da época, junto ao meio citadino da capital do estado” (CÔRTEZ, 1994, p. 24), realizava atividades recreativas, culturais e esportivas e foi fundado pelo major João Cezimbra Jacques⁴². Algumas danças, como veremos, foram reconstituídas no Grêmio Gaúcho, mas o objetivo não era sua disseminação e divulgação (CÔRTEZ; LESSA, 1975).

De acordo com Côrtes (1994, p. 25), “nada sobrou de palpável da cultura gauchesca como contribuição desses núcleos agremiativos que tomaram dimensões dirigidas a formais atividades sociais”. Para Fagundes (2005, p. 4), o tradicionalismo do Grêmio Gaúcho não deu certo, pois “para haver tradicionalismo tem que haver distância”. No final do século XIX, as tradições e o trabalho do campo ainda estavam próximos, e a preocupação dos letrados não chegou a atingir as classes populares. Porém Laytano (1987) afirma que essas entidades, especialmente aquelas⁴³ ligadas ao Grêmio Gaúcho, foram precursoras dos Centros de Tradições Gaúchas.

⁴⁰ Apolinário José Gomes Porto-Alegre, nascido em 29/6/1844, na cidade de Rio Grande (RS), foi escritor, historiador, poeta e jornalista. Sua principal obra foi *O vaqueano* (1872).

⁴¹ Como já foi abordado no capítulo 2, o Romantismo influenciou outras iniciativas ligadas ao folclore no Brasil.

⁴² João Cezimbra Jacques, nascido em 31/11/1848, na cidade de Santa Maria (RS), foi escritor, historiador, poeta e jornalista. Sua principal obra foi: *Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul* (1883).

⁴³ Côrtes (1994) cita outras sociedades com os mesmos objetivos do Grêmio Gaúcho: União Gaúcha (Pelotas, 1899), Grêmio Gaúcho (Bagé, 1899), União Gaúcha Lourenciana (São Lourenço, 1900), União Gaúcha (Rio Grande, 1901), Grêmio Gaúcho (Santa Maria, 1901), Grêmio Gaúcho (Encruzilhada, 1902), União Campestre (Pelotas, 1902), Club Gaúcho Arealense (Pelotas, 1902), Grêmio Gaúcho (Sant’Ana do Livramento, 1904) e Grêmio Gaúcho (Dom Pedrito, 1904).

As tradições e os elementos da vida campeira voltariam à cena na literatura, depois de algumas décadas. Após a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, as influências do Modernismo⁴⁴ chegaram a escritores como Manoel do Nascimento Vargas Neto⁴⁵, que utilizava o verso branco⁴⁶ (FAGUNDES, 2005). Manoelito de Ornellas⁴⁷ e Lauro Rodrigues⁴⁸, dois escritores que participariam do movimento tradicionalista posteriormente, seguiram a linha de Vargas Neto neste período, entre as décadas de 1900 e 1940, quando o tradicionalismo se preparava para uma institucionalização mais ampla.

Por volta de 1940, duas sociedades foram criadas: Sociedade Gaúcha Lomba-Grandense⁴⁹ (1938) e Clube Farroupilha⁵⁰ (1943). O objetivo era a afirmação da identidade gaúcha e brasileira, em oposição à alemã, que nesse período estava ligada ao nazismo e à Segunda Guerra Mundial⁵¹ (FAGUNDES, 2005). Foi um primeiro passo que mostrava o questionamento das identidades estrangeiras, seguido, após o fim da guerra, pela insatisfação da entrada de elementos da cultura norte-americana em Porto Alegre, principalmente pelo cinema.

Essa cultura norte-americana virou moda através das roupas, das revistas em quadrinhos, dos filmes exibidos e das palavras agregadas ao dia a dia (*flash, boy, play-boy, shorts*) (LESSA, 1998; CÔRTEZ, 1994). Segundo Côrtes (1994, p. 37), “em fins da década de 40, o povo gaúcho, a massa popular citadina, parecia ignorar o seu próprio patrimônio cultural-tradicionalista”. Antônio Fagundes (2011) diz que a influência norte-americana sobre a juventude brasileira no pós-guerra foi um elemento motivador do surgimento do Movimento Tradicionalista Gaúcho, nas décadas de 1940 e 1950, pois foi malvista por alguns rapazes gaúchos – como

⁴⁴ O Modernismo também teve destaque nos estudos sobre folclore no Brasil (ver capítulo 2).

⁴⁵ Conhecido como Vargas Neto, nasceu em 1903, na cidade de São Borja (RS). Era sobrinho do presidente Getúlio Vargas. Suas principais obras foram: *Tropilha crioula* (1925), *Gado xucro* (1929), *Poemas farrapos* (com Luis Simões Lopes Neto, 1978).

⁴⁶ Verso branco é aquele que não possui rima, mas segue uma métrica no poema.

⁴⁷ Manoelito de Ornellas nasceu em 1903, na cidade de Itaqui (RS). Suas principais obras foram: *Rodeio de estrelas* (1928), *Símbolos bárbaros* (1943) e *Tiaraju* (1948).

⁴⁸ Lauro Pereira Rodrigues nasceu em 1918, no distrito de Santo Amaro do Sul (RS). Suas principais obras foram: *Invernada vazia* (1944), *Minuano* (1944), *A ronda dos sentimentos* (1944), *Senzala branca* (1958) e *Aniversário da Revolução Farroupilha* (1972).

⁴⁹ Criada na cidade de São Leopoldo, no bairro Lomba Grande, por Alfredo Winter e um grupo de moços descendentes de alemães (CÔRTEZ, 1994).

⁵⁰ Fundada por Laureano Medeiros em Ijuí, cidade de colonização alemã (CÔRTEZ; LESSA, 1975).

⁵¹ Alguns descendentes nascidos nas cidades de colonização alemã no Rio Grande do Sul foram levados para compor o exército alemão, na Segunda Guerra Mundial (CÔRTEZ, 1994).

Paixão Côrtes⁵², Barbosa Lessa⁵³ e Glauco Saraiva⁵⁴ – que buscaram preservar as tradições de seu povo em vez de copiar as atitudes externas (norte-americanas). Iniciava, assim, o Movimento Tradicionalista Gaúcho.

Formou-se no Grêmio Estudantil do Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, um Departamento de Tradições Gaúchas, liderado por Paixão Côrtes. Os estudantes desse colégio entraram em contato com a Liga de Defesa Nacional (LDN)⁵⁵, a fim de participar das Comemorações da Semana da Pátria. O primeiro evento organizado por esse departamento junto à LDN ocorreu no dia 5 de setembro de 1947, quando oito jovens⁵⁶ fizeram o *Piquete da Tradição*, acompanhando a cavalo os restos mortais do general farroupilha David Canabarro⁵⁷.

Fechando as comemorações da Semana da Pátria, com o consentimento da LDN, os jovens do Departamento de Tradições Gaúchas organizaram-se para, no dia 7 de setembro, levar uma centelha do Fogo Simbólico da Pátria⁵⁸ para uma pira

⁵² João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes nasceu em 12/7/1927, em Sant'Ana do Livramento (RS). Formou-se em Agronomia, foi funcionário público e jornalista. É fundador do Conjunto Folclórico Tropeiros da Tradição e é considerado um dos maiores folcloristas gaúchos. Suas principais obras sobre folclore são: *Manual de danças gaúchas* (1956), *Festança na querência* (1959), *Terno de Reis* (1960), *Folclore musical do pampa* (1960), *Vestimenta do gaúcho* (1961), *Danças e andanças da tradição gaúcha* (1975), *Aspectos da música e fonografia gaúcha* (1985), entre outras (MAIOR, 2000).

⁵³ Luiz Carlos Barbosa Lessa, nascido em 1929, na cidade de Piratini (RS), foi poeta, folclorista, escritor, músico, advogado e historiador. Suas principais obras sobre folclore foram: *Chimarrão* (1953), *Mboi-Guaçu* (s/d), *O sentido e o valor do tradicionalismo* (s/d), *Manual das danças gaúchas* (1956), *O boi das aspás de ouro* (1958) e *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul* (1960) (MAIOR, 2000).

⁵⁴ Glauco Saraiva da Fonseca, conhecido como Glauco Saraiva, nascido em 24/12/1921, em São Jerônimo (RS), foi poeta, cantor, professor e apresentador de rádio, além de sócio fundador da Estância da Poesia Crioula e do 35 CTG. Escreveu a Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), documento que estabelece os princípios do tradicionalismo gaúcho, aprovado no 8º Congresso Tradicionalista, em julho de 1961, em Taquara (RS). Suas principais obras sobre folclore foram: *Manual do tradicionalista* (1968), *Mostra de folclore infanto-juvenil: catálogo em prosa e verso* (1982) e *Poesias. Coleção pampeana* (1992). Informações disponíveis em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Glauco_Saraiva>.

⁵⁵ Entidade de cunho cívico fundada por Olavo Bilac no dia 7 de setembro de 1916. Era responsável pelas comemorações da Semana da Pátria. Mais informações estão disponíveis em: <<http://www.ligadedefesanacional.org.br>>.

⁵⁶ Além de Paixão Côrtes (Sant'Ana do Livramento), estavam presentes: Antônio João de Sá de Siqueira (Bagé), Fernando Machado Vieira (Júlio de Castilhos), João Machado Vieira (Júlio de Castilhos), Cilso Araújo Campos (Alegrete), Ciro Dias da Costa (Cruz Alta), Orlando Jorge de Degrazia (Itaqui) e Cyro Dutra Ferreira (General Câmara). Todos eram provenientes da região do estado do Rio Grande do Sul conhecida como *campanha*.

⁵⁷ David José Martins, conhecido como David Canabarro, nasceu em 1796 na cidade de Taquari (RS). Foi um militar que lutou na Guerra da Cisplatina e na Guerra dos Farrapos. Seus restos mortais foram colocados no Panteão Rio-Grandense, construído e administrado pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

⁵⁸ O Fogo Simbólico da Pátria é um símbolo criado pela LDN para representar o “calor patriótico do povo brasileiro”. É realizada uma corrida que passa por diversos municípios brasileiros. A primeira corrida foi realizada em 1938, iniciando em Viamão e percorrendo 26 km até Porto Alegre. Nos demais anos, percorreu diferentes percursos, sempre finalizando no dia 7 de setembro. Mais

dentro do Colégio Júlio de Castilhos e iniciar a ronda gaúcha. Um símbolo do sentimento de nação brasileira seria levado por gaúchos a cavalo para queimar em um candeeiro crioulo até o dia 20 de setembro, o Dia do Gaúcho. Ao mesmo tempo, carregavam o pertencimento ao Brasil (fogo simbólico da pátria) e se diferenciavam pelos símbolos gaúchos (cavalo, a ronda, o candeeiro, as músicas). Ao final da ronda gaúcha, ocorreu um baile onde estavam presentes as músicas com temas gaúchos, poemas exaltando o Rio Grande do Sul e um concurso de trajes típicos.

As reuniões dos jovens do *Julinho*⁵⁹ continuaram e outras pessoas foram agregadas, como Glauco Saraiva e Barbosa Lessa. Esses tradicionalistas fundaram em 24 de abril de 1948, o 35 CTG que, inicialmente, buscava resgatar e manter tradições gaúchas tais como poesias, contos e vestimentas. Os primeiros a participarem dos CTGs eram profissionais liberais, fazendeiros, intelectuais, poetas, enfim, a elite do estado. Nas palavras de Fagundes (2011, p. 5), “O som do americano é diferente do gaúcho. Então foram defender essa identidade e fundaram o 35 CTG”.

No seu início, foram discutidos o estatuto, a diretoria, as nomenclaturas de cargos e o processo de entrada no CTG. Segundo Côrtes (1994), nas reuniões aconteciam muitos debates acalorados, mas foi nessas reuniões que os principais símbolos e as diretrizes do movimento tradicionalista foram criados.

Havia duas correntes: uma mais fechada, de cunho cívico-místico, que era liderada por escoteiros da patrulha *Quero-quero*, especialmente Glauco Saraiva e Hélio José Moro, propunha fechar o CTG em 35 participantes. A outra corrente defendia um movimento mais aberto de proselitismo e de expansão popular, ou seja, para quem quisesse participar (CÔRTEZ; LESSA, 1975). A segunda corrente prevaleceu. No 1º Congresso Tradicionalista, ocorrido em Santa Maria em 1954, a proposta de abertura e popularização⁶⁰ ficou ainda mais clara na tese defendida por Barbosa Lessa, chamada *O sentido e o valor do tradicionalismo*, na qual ele diz:

informações estão disponíveis em: <<http://www.ligadadefesanacional.org.br/liga/index.php/eventos/o-fogo-simbolico-da-patria>>.

⁵⁹ Como é chamado carinhosamente o Colégio Júlio de Castilhos.

⁶⁰ Para saber mais sobre a discussão de valores e ideologia do tradicionalismo, recomendo a leitura duas obras de Golin (1983, 1998). Esse autor traz uma reflexão sobre a invenção da cultura tradicionalista gaúcha, especialmente sobre seu caráter popular, já que vários elementos foram trazidos da elite (os latifundiários) e não do povo. Neste trabalho, optei por não discutir esses contrapontos, por não se ligarem diretamente ao meu objeto de estudo.

Tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem coletivo, através de ações que o povo pratica – mesmo que não se aperceba de tal finalidade – no sentido de reforçar o núcleo de sua cultura. [...] Mais do que uma teoria, o tradicionalismo é um movimento. [...] O Tradicionalismo deve ser um movimento nitidamente popular, não simplesmente intelectual. É verdade que o Tradicionalismo continuará sendo compreendido, em sua finalidade última, apenas por uma minoria intelectual. Mas, para vencer, é fundamental que seja sentido e desenvolvido no próprio seio das camadas populares. (LESSA, 1954 apud CÔRTEZ, LESSA; 1975, p. 97-98).

A dança viria um pouco depois do início do Movimento. O 35 CTG possuía uma invernada⁶¹ artística que era responsável por recolher e apresentar as músicas, os contos e os poemas, porém não havia dança. Em março de 1949, uma delegação composta por integrantes do 35 CTG e do Clube Farrapos da Brigada Militar foi a Montevideú para participar de uma comemoração ao Dia da Tradição Uruguiaia e lá visitaram três associações: *Sociedad Criolla Dr. Elías Regules*, *Sociedad Potros y Palmas* e *Sociedad Artiguista*. Todas essas associações realizaram apresentações de danças na recepção dos visitantes brasileiros.

Paixão Côrtes e Barbosa Lessa resolveram buscar as antigas danças do Rio Grande do Sul e levá-las para os CTGs, empreendendo pesquisas especialmente nos anos de 1950 a 1952. As primeiras mulheres entraram efetivamente nos CTGs para a montagem dessas danças, no ano de 1949. A primeira apresentação pública foi no dia 22 de agosto de 1950, na III Semana Nacional de Folclore, realizada em Porto Alegre sob a organização da Comissão Gaúcha de Folclore. As danças foram a meia-canha, o pezinho e o caranguejo (CÔRTEZ; LESSA, 1975). A partir daí, a dança ganhou cada vez mais espaço nos CTGs.

Em seu depoimento, Fagundes afirma que a introdução das danças gaúchas nos CTGs foi fundamental para a explosão do movimento tradicionalista, além de fazer com que mais pessoas participassem dessas agremiações tradicionalistas.

Na realidade vou dizer uma coisa que ninguém diz, e é verdade, foi a dança que fez a explosão do CTG no estado, quando em 1950 o 35 foi convidado para visitar uma Associação em Montevideú, tínhamos lá nossos rapazes e moças e viram as danças castelhanas [...]. Então o Barbosa Lessa e o Paixão Côrtes, que eram os líderes maiores da rapaziada, saíram para pesquisar nossa dança [...]. Absolutamente fundamental, as danças representaram a expansão do tradicionalismo e a criação de novos CTGs. (FAGUNDES, 2011, p. 6).

⁶¹ Nome dado aos departamentos de um CTG.

As primeiras danças que se desenvolveram nesses CTGs foram a meia-canha (ensinada por uruguaio a Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, que levantaram em suas pesquisas que essa dança já havia sido realizada no estado), a chimarrita (recolhida⁶² e ensinada pela professora Tony Seitz Petzhold), a tirana do lenço (recolhida por integrantes do Grêmio Gaúcho), o caranguejo e o pezinho (recolhidas por Côrtes e Lessa no município de Palmares, RS) (CÔRTEES; LESSA, 1975; FAGUNDES, 2011). Segundo Côrtes e Lessa (1975, p. 131), “estas danças são gaúchas não porque tivessem se originado inteiramente no ambiente campeiro, mas porque o gaúcho – recebendo-as de onde quer que fosse – lhes deu música, detalhes, colorido e alma nativa”.

A divulgação dessas danças e das outras que surgiram das pesquisas teve apoio do 35 CTG, que ajudou a muitos outros CTGs: “as pessoas que queriam fundar um CTG iam no 35, e nós ajudávamos, levávamos uma invernada artística, cantores e declamadores. Fazíamos uma visita e a inauguração do CTG. Fizemos muitas vezes” (FAGUNDES, 2011, p. 5). Cláudio Lazzarotto também relatou em seu depoimento essa ajuda do CTG 35, quando afirmou que o professor Genes Pacheco dava aulas de dança gaúcha no CTG Sepé Tiarajú, para incentivar a prática e fortalecer esse CTG que estava iniciando suas atividades. Segundo Nilva Pinto e Antônio Fagundes, na época de fundação do CFI *Os Gaúchos*, estavam em destaque três CTGs: o 35 (pioneiro), o Pagos da Saudade⁶³ (da Varig) e o Chilena de Prata⁶⁴, todos com grupos de dança.

Outro incentivador para a disseminação das danças no movimento tradicionalista foi a fundação do Conjunto Folclórico Tropeiros da Tradição. Côrtes relata:

Nós pesquisávamos no interior e depois pensamos em como ia ser divulgado, em quais grupos? Se não existia grupo nenhum, nem no 35. Então eu fundei este grupo que se chama “Conjunto Folclórico Tropeiros da Tradição” em 29 de junho de 1953, Dia de São Pedro. Este conjunto

⁶² Os folcloristas e tradicionalistas utilizam o verbo *recolher* para dizer que algo (verso, música, dança) foi registrado, na forma escrita, em desenho ou diagrama, a partir de observações na comunidade onde ocorriam, geralmente comunidades rurais ou pessoas mais velhas que se lembram dessas práticas tradicionais.

⁶³ Fundado em 1958, a partir de alunos da Escola da Varig e funcionários da Varig (empresa aérea importante no período). Lazzarotto indica Júlio Vargas como líder do grupo e fundador.

⁶⁴ Pelo depoimento de Carlos Castillo, esse CTG foi fundado em Porto Alegre por Ery Assenato. Fariam parte dele Ery, Carlos e Juarez. Não encontramos dados da fundação e do funcionamento desse CTG, mas ele não deve ser confundido com o CTG Chilena de Prata da cidade de Alvorada (RS).

começou a passar as danças às entidades, fazer espetáculos ao público em eventos, teatros, rádios. Este tempo não tinha televisão, então levava este conjunto aos palcos dos programas de rádio, que foi o início de todo este movimento, que depois começaram a surgir o 35 e as outras entidades, e parte do pessoal que dançava no 35 passou também a dar assistência aos grupos do interior. (CÔRTEZ, 2012, p. 5).

Mas onde estaria o folclore em meio ao movimento tradicionalista? Existem diferenças entre movimento tradicionalista e o folclore. A primeira delas é que naquela época o folclore era considerado especialmente uma ciência que estudava a cultura popular. Côrtes e Lessa indicam:

Tradicionalismo não se confunde, pois, com Folclore, Literatura, Teatro, etc. Tudo isso constitui meios para que o Tradicionalismo alcance seus fins. Não se deve confundir o Tradicionalismo, que é um movimento, com o Folclore, a História, a Sociologia etc., que são ciências. (CÔRTEZ; LESSA, 1975, p. 98).

Um órgão dedicado à divulgação dessa ciência no Rio Grande do Sul foi a Comissão Gaúcha de Folclore, ligada à Secretaria Estadual da Cultura, que foi uma das primeiras e mais ativas⁶⁵ comissões estaduais. Criada em 23 de abril de 1948, era vinculada à Comissão Nacional de Folclore. Sua instalação foi noticiada no *Jornal do Dia* (21/4/1948) e no *Diário de Notícias* (23/4/1948)⁶⁶. Coordenada por Dante de Laytano, contou com a presença de personalidades do movimento tradicionalista. O referido coordenador explica:

É preciso, de qualquer maneira, considerar que os CTGs foram os agentes dinâmicos da restauração de um neorregionalismo. E os folcloristas, de contrapartida, os agentes subjetivos da investigação erudita, classificatória, analisada e do fato fabricado pelo povo. Os dois se completam. (LAYTANO, 1987, p. 144).

Assim, tradicionalistas e folcloristas interagem, no caso do Rio Grande do Sul, realizando muitas ações de divulgação dessa cultura popular. Dois grandes eventos ocorridos em Porto Alegre, com envolvimento da Comissão Gaúcha de Folclore, ligados à Comissão Nacional de Folclore e à Campanha de Defesa do

⁶⁵ Em levantamento feito por Vilhena (1997) nos documentos da CNFL, entre 1948 e 1963, a Comissão Gaúcha era a terceira em número de autores ligados a comissões estaduais, ficando atrás apenas de São Paulo e Bahia.

⁶⁶ Disponíveis em:
<<http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=Tematico&pagfis=9159&pesq=%22roger+lecot%3%a9%22+folclore&url=http://docvirt.com/docreader.net>>.

Folclore Brasileiro, foram: a III Semana Nacional do Folclore⁶⁷ (agosto de 1950) e o IV Congresso Nacional de Folclore⁶⁸ (julho de 1959), que contou com a participação dos principais folcloristas do país.

Entretanto, mesmo considerando a força da Comissão de Folclore do Estado e o movimento tradicionalista, parece que as manifestações ligadas ao folclore gaúcho nem sempre eram bem-vistas: “Nesta época, mais ou menos 1957, nem o folclore, nem as danças gaúchas eram valorizadas. Quando nós saíamos pilchados⁶⁹ na rua, éramos tachados de ‘grosso’. Os CTGs eram muito poucos, portanto não havia competições de dança na época.” (LAZZAROTTO, 2012, p. 4).

Lessa reforça essa dificuldade relatada por Lazzarotto, afirmando que na década de 1940 as pessoas que vinham do *interior* sofriam muito preconceito:

Em Porto Alegre sentíamos-nos semimarginalizados [...] um “grosso”, trajado de botas e bombachas, à campeira, seria inapelavelmente alvo de agressivas chacotas. E mesmo pagando entrada, como os demais, um “bombachudo” seria barrado, por inconveniente, à porta de um cinema. (LESSA, 1998, p. 75).

Essa contextualização é aqui destacada, pois pouco se diz da influência dessas danças (da cultura popular) realizadas nos CTGs, na história da dança na cidade de Porto Alegre, mesmo que sua influência seja clara, como veremos a seguir. A pouca visibilidade dada às danças populares foi percebida por Brasileiro (2010), quando relata que os registros acadêmicos sobre a dança se concentram nas criações da dança clássica, moderna e contemporânea, ou seja, da dança cênica apresentada em espaços privados. Existem poucos registros sobre as outras formas de dança que estão fora da cena. Segundo a autora:

Na história brasileira estão ausentes muitas das expressões da dança de cunho popular que se mantiveram ao longo dos anos. São danças ligadas às festas, às religiões, às produções culturais das nações que, dizem, contam e encantam quem as faz e quem as vê. Trata-se de incontáveis manifestações que são mantidas comumente pela tradição oral e pela sua manifestação corporal nas festas populares. A produção de conhecimento sobre dança apresenta, para as pessoas que a estudam, um banquete sobre sua história, especialmente ocidental (europeia e norte-americana) e sobre seus principais precursores, mas pouco apresenta sobre as danças populares que constituíram e constituem a história da humanidade pelas ruas, sobre as que se consolidaram em nosso próprio país, e menos ainda

⁶⁷ As Semanas Nacionais anteriores aconteceram no Rio de Janeiro (1948) e em São Paulo (1949).

⁶⁸ Os Congressos Nacionais anteriores aconteceram no Rio de Janeiro (1951), em Curitiba (1953) e em Salvador (1957).

⁶⁹ Trajados com roupas características gaúchas.

sobre suas possibilidades de estudo e ensino no espaço escolar. (BRASILEIRO, 2010, p. 138).

A partir dessa reflexão sobre a visibilidade de um estilo ou outro, podemos perceber a importância de conhecer melhor o contexto de produção e divulgação das danças folclóricas latino-americanas e da dança cênica em Porto Alegre, para entender a formação de um grupo que ficou entre esses dois universos, estudando, utilizando e mantendo os conhecimentos e as técnicas das duas formas de dança, colocando em cena a dança folclórica.

A partir de uma pesquisa realizada no jornal *Correio do Povo* do ano de 1959, percebi que havia artigos publicados sobre várias atividades voltadas para a arte, com predominância para o teatro, a literatura e o cinema, cada qual possuindo colunas específicas no veículo. Em uma coluna mais ampla apareciam as outras manifestações da arte, compreendendo, além das já citadas, a dança, a música, as exposições de artes plásticas, a arquitetura e o folclore. Também identifiquei a existência de uma coluna denominada *Rosa dos Ventos*⁷⁰, a qual trazia notícias internacionais e nacionais sobre artistas, críticas a espetáculos, lançamentos de filmes e outras obras, além de uma agenda mensal de todas as atividades que aconteceriam na cidade de Porto Alegre.

Os filmes, as matérias e os comentários relacionados ao cinema⁷¹ eram quase exclusivamente hollywoodianos, tendo algo sobre eles em todos os números do jornal. Também eram citadas produções italianas, britânicas, portuguesas, francesas, alemãs e brasileiras. Em cada número do jornal, no mínimo meia página era dedicada às produções cinematográficas. Ainda pude perceber o incentivo às obras brasileiras, especialmente por ações do Clube de Cinema de Porto Alegre⁷². Além disso, Porto Alegre contava com um bom número de estabelecimentos voltados para o cinema⁷³.

⁷⁰ A coluna *Rosa dos Ventos* era publicada apenas no sábado.

⁷¹ Na edição de 3 de Abril de 1959, página 9, aparece a notícia de que o Brasil era o sexto país que mais dava lucro à indústria cinematográfica dos Estados Unidos, resultado da grande circulação de filmes americanos no país.

⁷² Associação fundada em 1948 por Paulo Gastal, promovia exposições e debates. Ainda está em atividade.

⁷³ Cinemas existentes na época em Porto Alegre: Cacique, Presidente, Continente, Brasil, Marabá, Ópera, Ritz, Vitória, Imperial, Pirajá, Colombo, Rio Branco, Avenida, Rival, Teresópolis, Capitólio, Ipiranga, Central, Carlos Gomes, Rey, Oasis, Miramar, Tamoio, Castelo, Talia, Garibaldi El Dorado, Navegantes, Orfeu, América, Baltimore, Marrocos, Arco Íris, Paquetá, Arte, Popular Cinemascote, Estrela, Gioconda, Glória Sarandi, Palermo Petrópolis e Cine Teatro São José.

Em relação ao teatro, eram citados grupos brasileiros, principalmente do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Porto Alegre. A capital rio-grandense contava, segundo a pesquisa realizada, com os seguintes grupos: Teatro Equipe, Teatro do Sul (grupo profissional com direção de Ruggero Jacobbi) e Teatro Porto-Alegrense de Fantoques.

A música aparecia várias vezes na coluna *Notas de Arte*, com destaque para as apresentações da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, da Orquestra Sinfônica da Universidade do Rio Grande do Sul (URGS)⁷⁴ e do Coral de Câmara de Porto Alegre. Apresentações de artistas dos Estados Unidos e de países da Europa também eram citadas, além de comentários sobre os principais acontecimentos da música nesses locais. Percebi mais referências da Alemanha e da Áustria, quando se tratava de música orquestrada, e da Itália, da França e da Holanda quando se falava de ópera e solistas. Os Estados Unidos eram citados na apresentação de alguns cantores e com orquestras de jazz.

As artes plásticas apareciam pelas suas exposições em Porto Alegre e em museus importantes do país e da Europa. Na seção de literatura, divulgada aos sábados, sempre havia uma coluna sobre artes plásticas do Rio Grande do Sul, na qual se publicavam críticas aos artistas locais.

As notícias e a divulgação sobre a dança não eram diárias. O que havia de mais frequente era a propaganda de algumas escolas de dança e das apresentações locais. Apareciam também críticas a espetáculos de grupos de balé europeus e do Rio de Janeiro. As escolas citadas nas reportagens analisadas foram: Escola de Dança João Luiz Rolla (dança clássica, moderna, expressionista, característica, folclórico e curso infantil), Escola de Dança Salma Chemale (dança clássica, contemporânea, expressionista, característica, folclórico, ginástica e ginástica rítmica), Escola do Professor Jean Dubois (dança espanhola), Escola de Ballet de Tony Seitz Petzhold (balé e ginástica), Escola Oficial de Danças de Lya Bastian Meyer (dança clássica, moderna e característica), Curso de Balé e Corpo de Baile Estável (criado pelo Orfeão Rio-Grandense, para ser uma companhia profissional, dirigido por Souvarine Pedro) e Escola de Arte Regionalista (folclore, coordenada por Marina Cortinas Lampros). No fim do ano de 1959, a Escola Oficial de Danças estava sob a direção de Ilse Simon e Nilva Pinto, segundo pude observar

⁷⁴ Que mais tarde se transformaria na UFRGS, após sua federalização.

na propaganda da escola publicada no jornal⁷⁵. Além da dança cênica, eram noticiadas muitas reuniões dançantes nos diversos clubes sociais e CTGs da época, a maioria contando com bandas de música.

Feita essa pesquisa, identifiquei que o balé (dança clássica) prevalecia nas escolas de dança porto-alegrenses, porém já existia espaço para outras manifestações dessa arte. Além disso, por meio das análises dos programas de espetáculo da Escola de Lya Bastian Meyer⁷⁶ e da Escola de João Luiz Rolla⁷⁷, percebi a presença de danças da América Latina e da Europa em forma de divertimentos (pequenos quadros isolados) de dança característica, ou seja, coreografias com base na dança clássica, mas inspiradas nas danças folclóricas. Não foi possível averiguar o que era considerado a dança folclórica nessas escolas.

Uma obra importante sobre a história da dança no estado do Rio Grande do Sul é o livro *Dança: nossos artífices*, escrito pelas professoras Morgada Cunha e Cecy Franck (2004). Ao registrar a história da dança em Porto Alegre desde 1920 até a década de 1980, as autoras citam professores, grupos, bailarinos e técnicos que contribuíram para a consolidação dessa arte. O livro é fruto de uma pesquisa feita a partir de questionários encaminhados àqueles que participaram da dança nesse período e também de dados coletados em jornais da época. Com certeza, um árduo trabalho de busca de informações.

Segundo as autoras, o registro mais antigo de um espetáculo teatral-coreográfico em Porto Alegre é o *Conto de Fadas* da Troupe Regional, no Theatro São Pedro, por volta de 1920. Participaram da produção desse espetáculo Nenê Dreher Bercht e Mina Black. As duas foram fundamentais para o desenvolvimento do *bailado culto* (como era chamado) na cidade de Porto Alegre. Elas fundaram o Instituto de Cultura Física⁷⁸, que tinha como objetivo o desenvolvimento integral do corpo feminino (CUNHA, FRANCK, 2004).

⁷⁵ Correio do Povo, 13/11/1959, p. 8.

⁷⁶ Acervo Digital Nilva Pinto, álbum 1, p. 001 a 020, programas, década 1950, Ceme, 2012.

⁷⁷ Acervo João Luiz Rolla, programas, décadas 1940-1950?, Ceme, 2012.

⁷⁸ Instituição destinada à formação de mulheres das classes média e alta de Porto Alegre, especialmente da sua educação e modelagem corporal, fundado por Mina Black e Nenê Dreher Bercht. Sobre esse instituto, ler Dias (2011).

Foram alunas desse instituto, entre outras, Lya Bastian Meyer⁷⁹ e Tony Seitz Petzhold⁸⁰. Lya, mais tarde, estudou balé na Alemanha e, após, fundou sua Escola de Bailados Clássicos Lya Bastian Meyer, em 1932. E Tony também estudou balé, dança expressionista e fez aulas com Joana Laban⁸¹, na Alemanha. Em 1937, fundou sua escola e mais tarde assumiu a direção do Instituto de Cultura Física. A escola de Tony formou importantes bailarinos e professores, tais como: João Luiz Rolla, Souvarine Louniev, Beatriz Consuelo, Cecy Franck, entre outros. As duas, Lya e Tony, são consideradas as pioneiras da dança em Porto Alegre e suas alunas e seus alunos foram responsáveis pelo crescimento de grupos e escolas na cidade à medida que se formavam e se tornavam independentes.

Em seu depoimento, Amélia Mayer (2011) conta que naquela época era comum que as meninas fossem fazer balé e os rapazes praticassem o remo, a natação ou o futebol. A cidade também já contava com diversos clubes sociais que ofereciam práticas esportivas, como o Grêmio Náutico União e a Sociedade de Ginástica Porto Alegre (Sogipa)⁸².

Uma instituição destacada pelas autoras foi a Escola Oficial de Dança do Theatro São Pedro, oficializada em 1943, dirigida por Lya Bastian Meyer por cerca de 18 anos. A escola era mantida pelo governo do estado, oferecendo o curso de dança gratuitamente, com a duração de três anos, abordando as danças clássica, moderna e característica. Pelos programas⁸³ das apresentações públicas da escola, pude perceber o tratamento dessas três linhas, sendo que as danças características ou danças de caráter, como são mais conhecidas, designavam as “danças teatrais originárias do folclore ou das tradições de uma nacionalidade” (FARO; SAMPAIO, 1989, p. 107). As bailarinas que participaram da fundação do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos* – Nilva, Nilza e Amélia – foram alunas da Escola Oficial e de Lya Bastian Meyer, tendo, portanto, formação nessas três linhas da dança indicadas.

⁷⁹ Eliane Clotilde Bastian Meyer Schimitz (Lya Bastian Meyer), nascida em 1911 em Porto Alegre, foi bailarina, professora (em sua escola, no Instituto de Cultura Física e na Esef-URGS), coreógrafa e pedagoga.

⁸⁰ Antonia Seitz Petzhold (Tony Petzhold), nascida em 1914, foi bailarina, professora (em sua escola, no Instituto de Cultura Física, no Colégio Bom Conselho e na Esef-URGS) e coreógrafa.

⁸¹ Filha de Rudolf Laban que seguia a linha de estudos do movimento de seu pai.

⁸² Para saber mais ver Mazo, 2003.

⁸³ Os programas de dança foram pesquisados no Acervo de Dança do CEME e também nos Acervo Pessoal de Nilva Pinto.

Segundo Cunha e Franck (2004, p. 17), “As décadas de 30, 40, 50 e 60 foram marcadas pela predominância no ensino do ballet, o que conseqüentemente se refletia nos espetáculos das escolas”. A partir de 1950, os grupos independentes começariam a aparecer, sendo citados pelas autoras os seguintes conjuntos fundados nas décadas de 1950 e 1960: Conjunto Coreográfico Porto-Alegrense (por Tony Seitz Petzhold, João Luiz Rolla e Souvarine Louniev, em 1951), Porto Alegre Ballet (por Tony Seitz Petzhold, em 1959), Conjunto de Folclore Internacional Os *Gaúchos* (por Marina Cortinas, em 1959), Conjunto Porto Alegre Dança Livre (por Morgada Cunha, em 1962) e Companhia de Dança do Rio Grande do Sul – Codança (1968)⁸⁴.

No fim da década de 1950 e na década de 1960, a vida cultural de Porto Alegre, segundo dois depoentes (FAGUNDES, 2011; PINTO, 2010a), era “fervilhante”. O local de maior destaque era o Theatro São Pedro⁸⁵, onde aconteciam apresentações de teatro, música (especialmente orquestras) e dança. “Não existia outro lugar, e era muito fácil conseguir apresentar o espetáculo no maravilhoso teatro” (PINTO, 2010a, p. 6). Os grupos e as escolas aproveitavam para realizar suas apresentações nesse local.

Segundo Nilva Pinto,

havia muitas [escolas de balé], Lya Bastian Meyer, Tony Petzhold, Selma Chemale, Rolla, Suvarini. O folclore não era divulgado. De vez em quando, a Dona Lya trazia dentro dos espetáculos de balé, no fim de ano, no Theatro São Pedro. Apresentava um frevo, um samba, com Emilio Martins, que era um excelente dançarino, par da professora Morgada Cunha. Havia bastante teatro, grupos aqui da capital e de outras cidades. A Orquestra Sinfônica acompanhava os balés na maioria das apresentações. Vinham de fora, grupos e grandes companhias de teatro, de dança. Grandes bailarinas e bailarinos se apresentaram aqui em Porto Alegre. (2010b, p. 6-7).

Pude perceber que a atividade cultural era intensa na cidade. Antônio Fagundes (2011) também relata que havia vários grupos de arte, e a cidade era muito agitada. Uma reportagem de jornal no início do ano de 1960 retrata assim a dança em Porto Alegre:

⁸⁴ Tivemos também o grupo da Escola de Artes Landes, fundada por Eva Landes e Maria Julia da Rocha em 1959. Porém, como as apresentações eram da escola, não a relacionamos entre os grupos independentes.

⁸⁵ Fundado em 1858 e administrado pelo estado, este é um tradicional teatro localizado na Praça Marechal Deodoro, centro de Porto Alegre (RS).

Porto Alegre será a cidade de maior número de escolas de dança do Brasil. A nossa balletolândia, como a nossa coralândia, terá valores heterogêneos, níveis diversos e gêneros contrastados. A decana das escolas locais retraiu-se este ano. Lya Bastian Mayer ensarilhou armas, apesar de toda a sua folha corrida, deixando apenas um núcleo herdeiro, mas independente: a Escola que Ilse Simon. Tony Seitz Petzhold prossegue impávida e temos a sua formação distinta que apareceu em 59 sob a direção de Elbio Consentino. João Luiz Rolla ascende com a busca de uma expressão moderna e vigorosa. Marina Fedossejeva traz o balé acadêmico russo. Jean Dubois especializa as modalidades das danças ibéricas. Souvarine Louniev vai penetrando nas danças negras. Salma Chemale, Morgada Cunha, a Escola Landres, Trude Raschke, Las Casas processem, a par de outros centros menores ou mais novos. (Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 006, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012).

Após fazer uma caracterização dos grupos de dança acadêmica, essa mesma reportagem tece um elogio ao Conjunto de Folclore Internacional, dizendo ser um grupo que traz um trabalho inovador. A proximidade da dança acadêmica também é reafirmada pela presença do grupo na obra de Cunha e Franck (2004), assim como sua diretora artística Nilva Pinto e sua dançarina e figurinista Amélia Mayer.

Segundo Cunha e Franck (2004), além do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos*, outros grupos que trabalharam com a temática da cultura popular foram: Companhia de Dança do Rio Grande do Sul (fundado por Tony Seitz Petzhold, em 1968, que teve parceria de Nilva Pinto na parte de criação coreográfica com danças folclóricas), Grupo Afro-Sul (fundado por Iara Deodoro, em 1974), Grupo de Dança Majuro (Fundado por Maria Julia Rocha, em 1979), Ballet Popular Folcloamérica (fundado por Amélia Maristany Mayer, em 1981), Grupo de Dança do IPA (fundado por Dione Pereira Zanata, em 1982), Ballet Popular do Sul (fundado por Lúcia Bruneli e June Machado, em 1989).

Esses seis grupos trabalhavam com danças folclóricas da América Latina, um número significativo num total dos 32 citados pelas autoras, que traziam esse tipo de dança como inspiração. Porém, no período pesquisado por Cunha e Franck (ibidem), mais especificamente a partir de 1949, vários grupos de dança surgiram dentro dos CTGs e também fora desse espaço, como o Conjunto *Tropeiros da Tradição*, fundado por Paixão Côrtes, em 1953, com objetivo de divulgar a dança gaúcha e de ser profissional. Esses grupos fazem parte da história da dança na cidade, contudo não são lembrados em importantes obras de referência como a citada acima.

Após a visualização do cenário da arte na época, com a mescla entre movimento tradicionalista (que buscou sua identidade e trouxe as danças gaúchas para a população), o movimento folclórico (que deu as ferramentas para

reconhecimento das pesquisas) e o balé (que estava como a dança presente nos grandes teatros), passo a relatar a formação do Conjunto de Folclore Internacional, que, como veremos, recebeu traços desses três movimentos. Descrevo primeiramente as ações e os personagens da primeira formação do grupo e, em seguida, suas apresentações, que eram o objetivo maior do grupo.

3.2 A PRIMEIRA FORMAÇÃO DO CONJUNTO DE FOLCLORE INTERNACIONAL

A primeira proposta para constituição do Conjunto de Folclore Internacional em Porto Alegre, segundo os depoimentos de Nilva, Nilza e Amélia, foi apresentada durante uma reunião da Mesa Redonda Pan-Americana Feminina. Esta era uma espécie de associação, que realizava reuniões e outros encontros entre mulheres de classe econômica mais elevada, com formação e influência especialmente no campo cultural erudito. Em Porto Alegre, de acordo com depoimento de Mayer (2011) e Binotto (2012), a instituição fazia aproximadamente duas reuniões por mês, e suas participantes eram pintoras, professoras de balé, médicas, advogadas, escritoras, poetisas.

As Mesas Redondas Pan-Americanas Femininas existem em várias cidades do continente americano, sendo a primeira mesa criada em 1916, na cidade de San Antonio, estado do Texas (Estados Unidos) por Florence Terry Griswold⁸⁶, que era ligada ao Movimento Pan-Americanismo. As mesas usaram o modelo de estatuto social da União Pan-Americana, atualmente Organização dos Estados Americanos. Segundo o site oficial da *Alianza das Mesas Redondas Panamericanas*, o propósito inicial da reunião dessas mulheres era colaborar com a amizade, a paz e o intercâmbio entre os povos da América⁸⁷. Nas reuniões, discutiam-se temas relacionados a possíveis ações para cultura, educação e arte, tentando integrar pessoas, profissionais ou temáticas de diferentes países; informação esta confirmada pelos depoimentos de Amélia e Nilza.

Na cidade de Porto Alegre, provavelmente iniciou suas reuniões em 1955, quando a organização geral da Mesa Pan-Americana fez um convênio com o Rotary

⁸⁶ Informações obtidas no site oficial de La Alianza de Mesas Redondas Panamericanas (AMRP), disponível em: <<http://www.alianzamrp.org/esp.html>>.

⁸⁷ Esse movimento era inspirado nos ideais de paz, união, liberdade e justiça, de acordo com as diretrizes do Libertador da América: Simão Bolívar. Informação disponível em: <<http://assessoriainternacional1.blogspot.com/2010/09/mesa-redonda-pan-americana-de-mulheres.html>>.

Club da cidade (PAN AMERICAN ROUND TABLE OF EL PASO RECORDS, 2010). Em uma das reuniões ocorridas em Porto Alegre, em 1959, foi convidada a participar a senhora uruguaia Marina Cortinas Lampros, que era pianista, folclorista, professora e estudiosa das danças folclóricas de seu país. Ela veio ao Brasil, acompanhando seu segundo marido Lucas Lampros, que realizaria um trabalho na cidade⁸⁸ (MAYER, 2011). Segundo Fagundes (2011, p. 7), “ela tinha muita visão artística de palco e arena”.

Marina pretendia fundar um grupo de danças folclóricas para fazer apresentações em programa da emissora de televisão, que na época dava seus primeiros passos em Porto Alegre, já que estava acostumada a essa prática que era comum em seu país de origem. O grupo seria mantido pela emissora e faria coreografias de acordo com a necessidade dos programas televisivos.

As senhoras que participavam da Mesa Redonda Pan-Americana de Porto Alegre indicaram o contato com as escolas de balé e também com os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). Marina entrou em contato com a filha de Amélia Pastro Maristany⁸⁹, a Amélia Maristany Mayer⁹⁰. Segundo Mayer (2011), Marina foi à sua casa perguntando se ela poderia indicar pessoas para compor tal grupo de dança. Amélia indicou então Nilva Therezinha Dutra Pinto⁹¹ e Nilza Maria Pinto Binotto (Ziza)⁹², irmãs, que eram da mesma turma na Escola de Balé de Lya Bastian Meyer. Nilva já era considerada uma aluna de destaque e com muita iniciativa na dança.

Nilva e Amélia fizeram o Curso Oficial de Dança, que era oferecido pelo governo estadual, anexo ao Theatro São Pedro. Amélia era formada no curso de Artes pelo Instituto de Belas Artes⁹³, e era pintora e desenhista. Nilva também concluiu em 1956 o curso superior de Educação Física na Escola Superior de

⁸⁸ Pelas fontes deste trabalho, não foi possível levantar a natureza do trabalho de Lucas Lampros.

⁸⁹ Nascida em Porto Alegre no dia 9/8/1895, participante da mesa por ser uma pintora reconhecida e esposa de Luiz Maristany Detrias, professor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre.

⁹⁰ Nascida no dia 19/10/1928, formada em Artes Plásticas pelo Instituto de Belas Artes, com 16 anos. Natural de Buenos Aires (Argentina), veio para Porto Alegre com nove anos. Casada com Lauro Aloysio Mayer.

⁹¹ Nilva Therezinha Dutra Pinto nasceu em 1934, na cidade de Bom Jesus (RS). Filha de Porcínio Dutra Pinto, professor, secretário, prefeito de Vacaria (RS) e deputado estadual pelo PSD. Permaneceu na Assembleia Legislativa por 12 anos consecutivos. Nilva foi professora do Colégio Estadual Cândido José de Godói por 30 anos. É professora do Colégio Anchieta desde 1968.

⁹² Nilza Maria Pinto Binotto nasceu em 1938, na cidade de Bom Jesus (RS). Irmã de Nilva Pinto. Formada em Letras pela UFRGS.

⁹³ O Instituto de Belas Artes foi criado em 1908, pelo estado do Rio Grande do Sul. Em 1934, ligou-se à Universidade de Porto Alegre e depois, em 1962, integrou-se à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Educação Física da Universidade do Rio Grande do Sul⁹⁴. Nilza, por sua vez, fez aulas de balé por insistência da irmã e sua única experiência em grupos de dança foi no CFI; seguiu seus estudos fazendo o curso de normalista e seguindo no curso de Letras – Língua Inglesa.

Mayer (2011) conta que, por ser a única casada, foi conversar junto ao seu marido Lauro, com o deputado Porcínio Pinto, o pai de Nilva e Nilza, para que este liberasse a participação das filhas. Em seu depoimento, relata que, mesmo sendo jovem, ela foi à casa do deputado, assegurando que o grupo seria formado por pessoas sérias, convencendo que Porcínio deixasse suas filhas participarem do Conjunto.

Então ela [Nilva] me disse: “Então, tu vais bem de senhora”. Eu tinha 19 anos e fui lá falar com o deputado Porcínio Pinto. Disse a ele que meu marido tinha concordado, pois íamos trazer cultura para as pessoas. Ele concordou, mas perguntou se eu ia fazer parte do grupo. Eu disse: “Sim, eu vou dançar com elas”. Ele, então concordou. (MAYER, 2011, p. 7).

Os demais integrantes do início do grupo vieram de CTGs, por sugestão de Antônio Fagundes⁹⁵ e Carlos Galvão Krebs. Eles indicaram os CTGs mais organizados e movimentados para a professora Marina, pois ambos participavam ativamente do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Uma preocupação de Marina era ter no grupo bons sapateadores, já que um elemento fundamental das danças gaúchas, uruguaias e argentinas era o sapateio, por isso visitou alguns bailes de CTGs (MAYER, 2011).

No 35 CTG, encontrou um casal que dançava muito bem, Ery e Cecília Assenato, sendo ele professor de dança gaúcha, oferecendo vários cursos e formando muitos dançarinos. Também foram convidados Juarez da Fonseca e sua esposa Rosa Maria de Bourbon (Rosinha), Jorge Correia Karam e Antônio Augusto Fagundes. Ery, Cecília, Juarez e Rosa provavelmente também frequentavam o CTG Chilena de Prata. Do CTG Pagos da Saudade, da Varig, foi chamado Claudio

⁹⁴ Atualmente Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁹⁵ Antônio Augusto da Silva Fagundes, nascido em 1934, em Inhanduí, interior de Alegrete (RS). Importante folclorista do Rio Grande do Sul, advogado e apresentador de televisão. Foi funcionário do Instituto de Tradições e Folclore (instituição do governo estadual, fundado em 1954). Apresentou o programa Galpão Crioulo, na RBS TV, até 2012. Veio para Porto Alegre em 1954.

Lazzarotto⁹⁶, que já era bem conhecido na cidade como sapateador de chula, e seu gaitero, Edu Reus⁹⁷, do conjunto vocal *Os Carreiros*, que era um grupo vinculado à Radio Gaúcha. Segundo depoimento de Lazzarotto (2012), esses cinco pares teriam feito uma reunião, liderada por Marina e Nilva, e assim fundaram o Conjunto de Folclore Internacional.

Os dançarinos que participaram dessa reunião começaram os ensaios num clube no centro da cidade⁹⁸, a professora Marina tocava as músicas ao piano e *Os Carreiros* também acompanhavam alguns ensaios. Eram quatro músicos: Edu, Paulinho Pires, que tocava serrote, Serrano e Ze⁹⁹, tocando violão. Marina escolheu também os pares, considerando altura, nível técnico e entrosamento (MAYER, 2011). Os integrantes vindos de CTGs também ensinaram alguns passos de danças gaúchas, especialmente os sapateios (MAYER, 2011; CASTILLO, 2011).

No dia 20 de dezembro de 1959, o grupo fez sua primeira apresentação na inauguração da TV Piratini¹⁰⁰, a primeira emissora¹⁰¹ de Porto Alegre que era ligada à TV Tupi¹⁰². O repertório da apresentação continha danças gaúchas, com música executada pela professora Marina e pelo grupo *Os Carreiros* (PINTO, 2010; FAGUNDES, 2011; LAZZAROTTO, 2012).

Mayer descreve:

Depois disso, eles [a TV Piratini] contratavam de vez em quando para fazer um programa. Mas não era fixo. Eles mandavam uma caminhonete para nos buscar. Aquilo ia até meia noite, e pela madrugada, até que entrasse os programas em determinados horários. Era bastante incômodo. (MAYER, 2011, p. 8).

O ideal de ser um grupo da televisão não foi seguido, e o grupo buscou outros contatos e frentes de divulgação do seu trabalho. Passo a descrever as

⁹⁶ Nascido em 1940, em Porto Alegre. Envolveu-se com as tradições gaúchas aos 16 anos. Ajudou a fundar os CTGs Sepé Tiarajú e Pagos da Saudade, da Varig. Foi aluno de dança de Genes Pacheco, professor enviado pelo 35 CTG, ou CTG Sepé Tiaraju.

⁹⁷ Falecido.

⁹⁸ Não foi possível encontrar o nome do clube. Ele não existe mais. A informação sobre esse local de ensaio foi confirmada pelo depoimento de Nilza e Amélia.

⁹⁹ Não se tem nenhuma informação sobre este último, apenas seu apelido recordado por Nilva Pinto (2010b, p. 12).

¹⁰⁰ A TV Piratini foi fundada pelo Grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand.

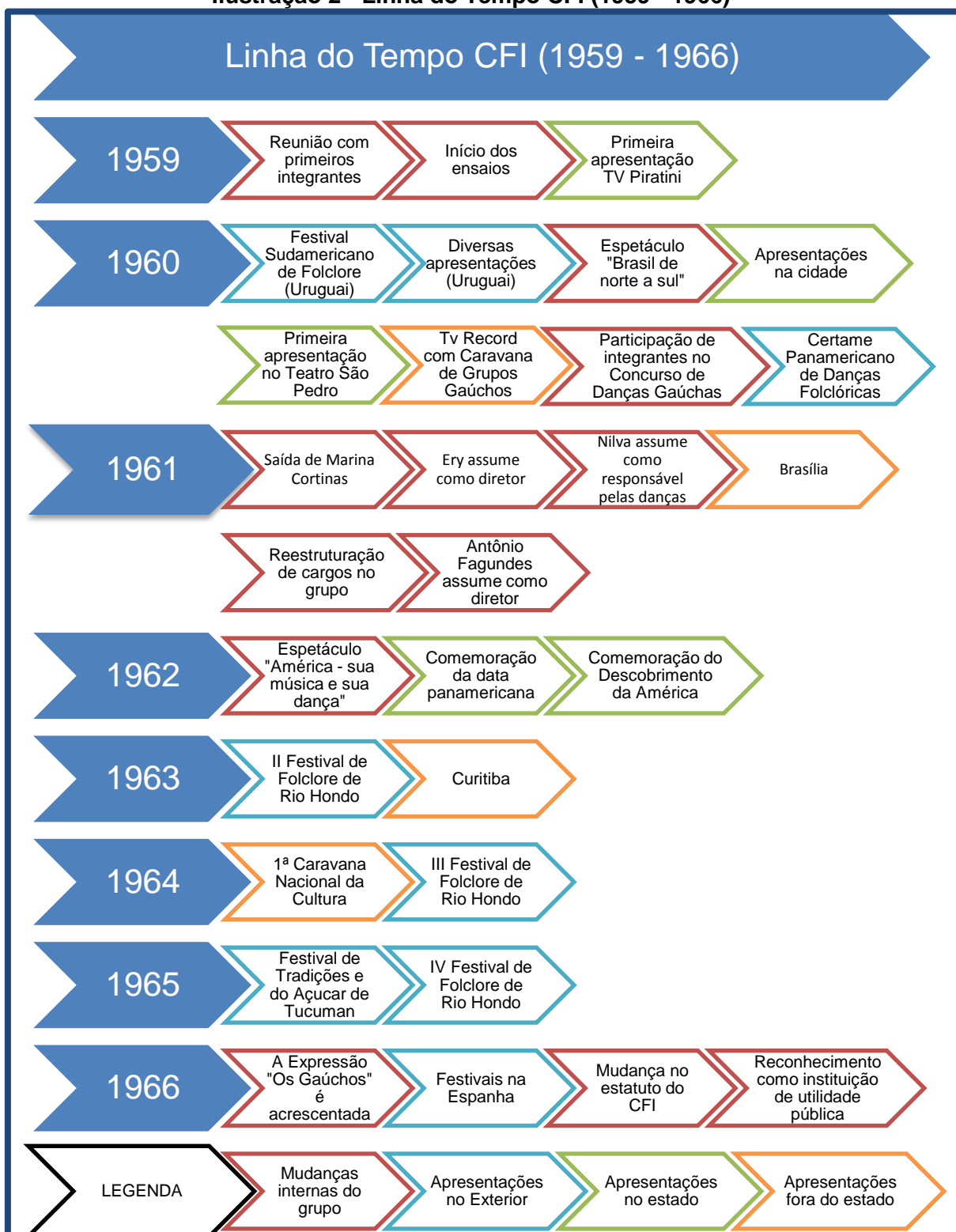
¹⁰¹ A segunda emissora foi a TV Gaúcha, inaugurada em 1962, que posteriormente virou a RBS TV, filiada à Rede Globo.

¹⁰² A TV Tupi foi a primeira emissora de TV do Brasil, trazida por Assis Chateaubriand. Foi extinta em 1980, pelo cancelamento da concessão.

apresentações, que constituíram o principal produto do Conjunto nos seus primeiros sete anos de existência.

3.3 AS APRESENTAÇÕES DO CFI

Após sua formação, o CFI realizou diversas apresentações. A partir das fontes analisadas, percebi um destaque primeiramente para as apresentações no exterior, sendo que, a partir do reconhecimento da mídia, o grupo ganharia destaque no cenário da cidade e no estado, para depois ser reconhecido fora dessa região. Na minha descrição sobre as apresentações, segui essa sequência, ressaltando as apresentações internacionais, no estado do Rio Grande do Sul e fora dele. Na ilustração 2, apresento uma linha do tempo com a ordem cronológica das principais apresentações e acontecimentos do Conjunto, para que se possam visualizar e localizar os acontecimentos.

Ilustração 2 - Linha do Tempo CFI (1959 - 1966)¹⁰³

¹⁰³ Produzido pela autora.

3.3.1 Viagens internacionais

O Conjunto de Folclore Internacional, logo após a formação inicial, fez sua primeira viagem ao exterior, facilitada pela origem de sua diretora, Marina Lampros, que fez contatos em Montevideu, Uruguai. Ao analisar diferentes fontes de pesquisa, encontrei registro dessa primeira viagem em quatro reportagens e no programa de um festival, ambos guardados no acervo de Amélia¹⁰⁴, além de ser relatado nos depoimentos de Nilva e Amélia. Esses documentos registram que a apresentação em Montevideu aconteceu no dia 31 de janeiro de 1960, no Festival Sul-Americano de Folclore, que ocorreu no Balneário de Salinas, em Montevideu. Foi a primeira participação do grupo em festivais internacionais, com a apresentação do espetáculo *Brasil de Norte a Sul*, composto por pregões¹⁰⁵ da Bahia, frevo, além de danças, poesias e canções gaúchas.

Ilustração 3 - Reportagem no Correio do Povo, 5/3/1960¹⁰⁶



¹⁰⁴ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 001, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012; Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 003, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012; Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 003, item b, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012; Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 006, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012; Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 001, item b, programa, 1960, Ceme, 2012.

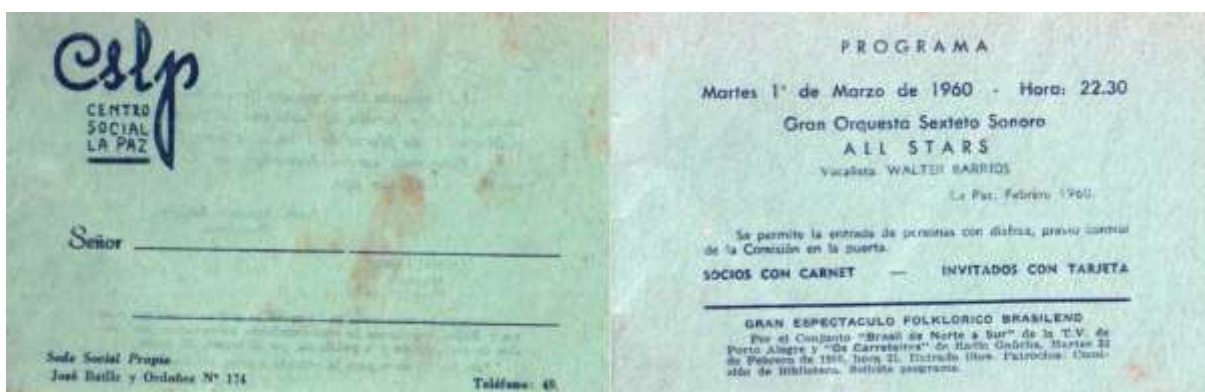
¹⁰⁵ Segundo Cascudo (s/d, p. 731), "Os pregões de rua são vozes ou pequenas melodias com que os vendedores ambulantes anunciam a sua mercadoria".

¹⁰⁶ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 003, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012.

Pelas fontes analisadas, é possível perceber que o grupo realizou várias outras apresentações nessa viagem. Uma reportagem do jornal *Correio do Povo* (5/3/1960, p. 8) cita que a excursão durou um mês, realizando apresentações em 12 teatros de Montevideu e arredores, e também na TV SAETA.

O CFI, em uma dessas apresentações, no dia 23 de fevereiro de 1960, participou da programação do *Centro Social La Paz*, na cidade de Montevideu. No convite, aparece com o nome *Brasil de Norte a Sul*. Outro dado interessante desse convite é que o Conjunto é apresentado como grupo “da T.V. de Porto Alegre”. Ou seja, por um curto período de tempo, o sonho de Marina, de ter um grupo ligado à televisão, se concretizou. Segundo Mayer (2011), essa ligação do grupo com a emissora de televisão não teve seguimento por falta de estrutura e interesse da emissora em fazer mais despesas, porque as emissoras de televisão estavam recém-começando a se estabelecer em Porto Alegre. Além disso, a cidade não teria muitos grupos profissionais (MAYER, 2011).

Ilustração 4 - Convite do *Centro Social La Paz*¹⁰⁷



No final de 1960, o Conjunto conseguiu se inscrever no Certame Pan-Americano de Danças Folclóricas, que aconteceu no Estádio Luna Park¹⁰⁸, em Buenos Aires, nos dias 4 a 10 de dezembro, promovido pela *Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación*. O certame era parte das comemorações do sesquicentenário da Revolução de Maio¹⁰⁹, a independência da Argentina. Nessa mesma cidade e no mesmo período, aconteceu o Congresso Internacional de Folclore, no qual estiveram presentes: Renato Almeida (Brasil),

¹⁰⁷ Acervo Digital Nilva Pinto, avulsos, item 009, convite, 1960, Ceme, 2012.

¹⁰⁸ Com capacidade para 30 mil pessoas, esteve lotado em todas as noites do certame.

¹⁰⁹ Revolução para independência da Argentina da Espanha, ocorrida em 1810.

Augusto Raul Cortazar (Argentina, presidente do congresso), Roger Lecoté (França), Stith Thompson (Estados Unidos), importantes nomes dos estudos de folclore e da sua defesa como ciência.

Os grupos concorrentes no certame foram indicados e credenciados pelas comissões de folclore de cada país. Os países concorrentes foram: Brasil, Argentina, Bolívia, Chile, Panamá, Paraguai, Peru e Uruguai, sendo que cada país realizou três apresentações em noites diferentes.

No caso do Brasil, a Comissão Nacional de Folclore¹¹⁰, que tinha como secretário Renato Almeida, não havia indicado nenhum grupo (*Correio do Povo*, 8/1/1961). Então, o diretor do CFI na época, Ery Assenato, entrou em contato com a comissão, solicitando a indicação do Conjunto para o certame, sendo que não haveria custos para a CNFL. A hospedagem dos participantes foi garantida pela comissão organizadora do certame e as passagens foram fornecidas a todos por uma solicitação ao governador do estado Leonel Brizola, que atendeu à necessidade do Conjunto.

A repercussão da ida a Buenos Aires para representar o Brasil foi grande, segundo as fontes consultadas. Nelas, pude identificar que o grupo visitou duas redações de jornais, concedeu entrevistas e tirou fotos antes da viagem. Além disso, na delegação viajou o jornalista César Fonseca, do *Jornal do Dia*¹¹¹, para fazer a cobertura. O elenco que seguiu para essa apresentação era composto por cinco pares: Cecília Assenato, Nilva Pinto, Nilza Pinto, Rosa Bourbon, Amélia Mayer, Ery Assenato, Jorge Karam, Carlos Castillo, Juarez da Fonseca e Claudio Lazzarotto. Os músicos eram: Clovis Oliveira (violão), José Gomes (violino) e Miguel Lima (acordeona) (ver Imagem 4). O repertório foi exclusivamente de danças gaúchas¹¹².

¹¹⁰ Para mais informações sobre a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), ver seção sobre folclore neste trabalho, item 1.2.

¹¹¹ Localizamos duas reportagens sobre a participação neste certame do jornalista César Fonseca, uma durante o evento e outra após a apresentação: Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 014, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012; Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 017, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012.

¹¹² As danças apresentadas foram: no primeiro dia, chula, anu, cana verde e pezinho; no segundo dia, chimarrita, roseira, maçanico, caranguejo, xote figurado e dança dos facões; e no terceiro dia, cote carreirinha, tirana do lenço, lobisomem, xote de duas damas, tatu e balaio.

Ilustração 5 - Foto dos integrantes do CFI que participaram do Certame Pan-Americano de Danças Folclóricas¹¹³



O Conjunto de Folclore Internacional¹¹⁴ ganhou o terceiro lugar do concurso. A Argentina sagrou-se campeã e o grupo do Panamá ficou com o segundo lugar. Houve críticas ao grupo da Argentina, dizendo que ele fez estilizações e que, por isso, o Brasil ficou com o terceiro lugar, mas “com gosto de segundo”. Um fato trágico que marca a importância das opiniões do júri sobre a estilização foi a tentativa de suicídio da diretora do grupo do Peru, que ficou transtornada ao receber a avaliação de que seu grupo estava desclassificado pelo excesso de estilizações.

A menção direta do veredito à estilização do grupo peruano atingiu profundamente sua diretora e responsável por sua atuação, prof^a Rosa Elvira Figueroa, [...] em seu apartamento, afligida pelo desgosto, ingeriu um tubo de barbitúricos para fazer-se morrer. (Correio do Povo, 8/1/1961, reportagem de Carlos Galvão Krebs, p. 13).

O Brasil, representado pelo CFI (ver Ilustração 6), esteve a salvo das *críticas* sobre a estilização nesse festival, e o prêmio recebido foi muito divulgado¹¹⁵ (ver

¹¹³ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 022, foto, 1960, Ceme, 2012.

¹¹⁴ A reportagem também cita três fatos interessantes ocorridos nas apresentações do conjunto. O primeiro se deu na primeira noite, quando Claudio Lazzarotto fez a chula de olhos vendados. A segunda foi um erro na dança dos facões. E a terceira foi a quebra do sapato de Amélia. No seu depoimento, ela conta sobre esse episódio, dizendo que o público percebeu o problema, mas gritou para que ela ficasse descalça e voltasse à dança.

¹¹⁵ Nos acervos pesquisados encontramos 10 reportagens sobre a participação no Certame, sendo 3 delas anteriores às apresentações e as demais falando sobre as apresentações e a premiação. As

Ilustração 7). Ressaltava-se que o Conjunto havia representado muito bem o Brasil e mostrado algo diferente, já que internacionalmente o país era conhecido apenas pelo samba e pelas danças nordestinas. O festival entrou para o currículo do grupo como uma de suas principais conquistas.

Ilustração 6 - Foto de apresentação no Certame Pan-Americano de Dança¹¹⁶



Ilustração 7 - Foto de apresentação no Certame Pan-Americano de Dança¹¹⁷



reportagens encontradas são dos Jornais: Folha da Tarde, Correio do Povo, Diário de Notícias e Jornal do Dia.

¹¹⁶ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 021, item b, recorte de jornal, 1961, CEME, 2012.

¹¹⁷ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 016, recorte de jornal, 1961, CEME, 2012.

Segundo depoimento de Pinto (2010b), foi a partir desse festival que o CFI passou a conhecer e manter contato com outros grupos internacionais, possibilitando o intercâmbio de conhecimentos sobre as danças. Isso foi intensificado com as correspondências entre as pessoas que os participantes conheciam nesse tipo de evento. Eles aprendiam passos, depois mandavam por correspondência ou anotavam a partitura, a letra e as imagens dos figurinos.

Ilustração 8 - Exemplo de livros usados para pesquisas das danças do CFI. Livros doados por Nilva Pinto ao Ceme¹¹⁸



Nessas experiências no Uruguai e na Argentina, o CFI trouxe e difundiu entre os grupos de folclore do Rio Grande do Sul um instrumento característico da região, o bombo leguero. Segundo as fontes consultadas, Ery Assenato aprendeu a fabricar esse instrumento dentro do grupo e o usou para as apresentações, sendo atualmente usado por muitos grupos tradicionalistas gaúchos.

Outro festival importante na trajetória do Conjunto foi o II Festival Internacional del Folklore, que ocorreu de 24 a 31 de agosto de 1963, em Termas do Rio Hondo, Santiago del Estero, na Argentina¹¹⁹. Nessa ocasião, o grupo apresentou-se três vezes, dias 26, 27 e 29. O CFI seguiu sua atividade no ano

¹¹⁸ Foto de material doado ao Ceme.

¹¹⁹ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 035, item a, recorte de jornal, 1963, Ceme, 2012; Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 036, programa, 1963, Ceme, 2012.

seguinte, fazendo apresentações no Festival de Tradições e do Açúcar na cidade de Tucuman e no III e no IV Festival Internacional del Folklore em Termas do Rio Hondo (1964 e 1965), ambos na Argentina. Tais apresentações foram possíveis pela repercussão que o Conjunto teve pelas apresentações anteriores, recebendo convites para os eventos citados.

Ilustração 9 - Foto de participantes no III Festival Internacional del Folklore, Termas do Rio Hondo, 1964¹²⁰



A primeira viagem do Conjunto para fora da América foi em junho de 1966, para a Espanha, a fim de participar do VIII Festival Folclórico Hispanoamericano em Cáceres (28 de junho) e do II Festival Folclórico Internacional de San Sebastián (26 de junho). Além desses festivais, uma reportagem publicada pelo jornal *Folha da Tarde*, no dia 11 de julho de 1966, cita que o grupo viajou para o Congresso Internacional de Folclore para participar desses festivais de dança.

O Conjunto de Folclore Internacional “Os Gaúchos” que representou o Brasil no Congresso Internacional de Folclore, realizado de 15 a 30 de junho, nas cidades de Cáceres e San Sebastián, Espanha, obteve o laurel máximo. [...] A representação brasileira, além de sagrar-se vencedora geral do conclave, obteve o primeiro lugar em música, moral, simpatia e colaboração. (Folha da Tarde, 11/7/1966, p. 48).

¹²⁰ Acervo Digital Nilva Pinto, álbum 2, p. 019, item b, foto, 1964, Ceme, 2012.

Ilustração 10 - Capas dos programas dos festivais que o CFI participou na Espanha, em 1966: VIII Festival Folklórico Hispanoamericano e II Festival Folklórico Internacional de San Sebastián¹²¹



Ainda sobre a participação do CFI nesse congresso, encontrei no acervo de Nilva Pinto uma nota de jornal sobre manifestações na Assembleia Legislativa:

O Deputado Porcínio Pinto foi à tribuna e disse que foi acertada a decisão da Assembleia de proporcionar meios para que o Brasil se fizesse representar em congresso que se realiza na Espanha, em San Sebastián e Cáceres. [...] O Sr. Ari Delgado, em aparte, disse que os rio-grandenses deveriam estar jubilosos com a informação. (Acervo Digital Nilva Pinto, Álbum 4, p. 067, recorte de jornal, 1966, Ceme, 2012).

Para essa participação, o CFI recebeu convite do Instituto de Cultura Hispânica do Rio Grande do Sul¹²², que possuía convênio com a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e com o Instituto de Cultura Hispânica de Madrid. O Conjunto foi o representante brasileiro nesses festivais e recebeu apoio do governo do estado¹²³ para o deslocamento até a Espanha.

¹²¹ Acervo Digital Nilva Pinto, Avulsos, item 013, programa, 1966, Ceme, 2012; Acervo Digital Nilva Pinto, Avulsos, item 016, programa, 1966, Ceme, 2012.

¹²² Mais informações disponíveis em:

<<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/pucrs/Capa/UnidadesUniversitarias/UNIIInstitutos/ich>>.

¹²³ Acervo Digital Nilva Pinto, Avulsos, item 036, recorte de jornal, 1966, Ceme, 2012.

As apresentações foram exitosas e o Conjunto foi premiado com o primeiro lugar no Festival de Cáceres. Com esse destaque, foi convidado pelo governo de Portugal para fazer algumas apresentações pelo país, permanecendo na Europa por mais dez dias.

Ganhamos o primeiro lugar no Festival em Cáceres, na Espanha. Então o governo português nos convidou para conhecermos Lisboa, e nos apresentarmos na Televisão Portuguesa. Ficamos dez dias em Portugal, dançamos na Casa do Brasil. (PINTO, 2010b, p. 9).

Os participantes também foram convidados¹²⁴ pelo cônsul da Alemanha, Hermann Muns, a se apresentar no Instituto de Intérpretes da Universidade de Heidelberg, na Alemanha. Porém essa apresentação não foi concretizada porque não houve tempo hábil para a preparação da viagem, e o CFI voltou ao Brasil.

Em sua trajetória após 1966, o CFI foi convidado para outros eventos internacionais, com destaque para apresentações na França (1971) e, mais recentemente, na China (2010) e na Turquia (2012). Seu repertório após esse período foi ampliado, incluindo, além das já existentes, as seguintes estampas: Açores, Alemanha, Caribe, Itália, México, Portugal.

Percebi pelas fontes analisadas que a atividade do Conjunto após seu reconhecimento nos festivais do Uruguai e da Argentina ficou mais intensa. As reportagens nos jornais sempre destacavam as aparições no exterior, especialmente quando o CFI foi premiado. Acredito que tais apresentações e destaques foram importantes para o convencimento do público local de que o CFI não era um grupo de dança tradicionalista, por isso não precisava seguir os preceitos dos CTGs. Descrevo a seguir as apresentações realizadas no período analisado no estado do Rio Grande do Sul.

3.3.2 De gaúcho para gaúcho: apresentações do CFI no Rio Grande do Sul

Passados quatro meses da primeira apresentação na TV Piratini em Porto Alegre, identifiquei, nas fontes pesquisadas, anúncios em jornais da cidade, indicando novas exhibições: uma no Auditório Tasso Corrêa e duas no Instituto de Belas Artes, com o espetáculo *América canta e dança*, cujo repertório já

¹²⁴ Acervo Digital Nilva Pinto, Avulsos, item 001, carta-convite, 1966, Ceme, 2012.

apresentava, além das danças brasileiras (gaúcha, frevo e samba), danças do Uruguai, da Bolívia, da Argentina, do México, da Guatemala e da Colômbia (Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 006, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012).

Segundo reportagem do jornal *Folha da Tarde* do dia 25 de março de 1960, o espetáculo era “de caráter nitidamente americanista”¹²⁵. Outra matéria diz que esses espetáculos foram prejudicados pelo reduzido tamanho do palco, estando seu elenco acanhado¹²⁶. Aparecem nessa apresentação, como dançarinos, Juracy Ribeiro e João Farias. Juracy teria vindo do CTG Pagos da Saudade, mas ela não permaneceu no grupo e não manteve contato. João não é citado em depoimentos e também não aparece em outras fontes consultadas.

Nos acervos consultados, encontrei 25 reportagens sobre o grupo e quatro programas de espetáculo no ano de 1960. Desses documentos, 11 citam os nomes dos dançarinos. A partir da análise desse material, percebe-se que 10 nomes¹²⁷ são mais frequentes¹²⁸: Ery, Cecília, Nilva, Jorge, Juarez, Rosa, Carlos, Nilza, Claudio e Amélia. Pelos depoimentos, Carlos Castillo não estava no início do grupo, porém entrou em 1960.

Ainda no mês de março de 1960, o CFI fez sua primeira apresentação no importante Theatro São Pedro, o que era uma novidade para o público, já que segundo os depoimentos não se viam danças folclóricas nesse teatro, muito menos danças das Américas. Conforme relata Castillo (2011, p. 5): “E começamos a fazer muitos shows. E estes shows foram reconhecidos ao ponto de nós fazermos coisas inéditas, shows no Theatro São Pedro, shows de folclore. [...] Mas artisticamente nós chegamos ao palco do Theatro São Pedro”.

Essa inovação ao público também foi confirmada por duas reportagens sobre duas apresentações em março de 1960, no Instituto de Belas Artes, que citavam: “Eis que temos agora um núcleo diferente”¹²⁹ e “O publico apreciador da arte terá oportunidade de assistir algo que foge totalmente da rotina. O CFI mostrará a exuberância da América”¹³⁰.

¹²⁵ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 004, item ba, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012.

¹²⁶ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 006, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012.

¹²⁷ Sobre os principais integrantes do conjunto, ver Apêndice A.

¹²⁸ Eles estavam nos 11 documentos que citam os nomes, menos Carlos e Rosa, que não aparecem em três reportagens. E outros nomes que aparecem apenas uma vez: Antônio, Marlene, João e Juracy.

¹²⁹ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 006, item a, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012.

¹³⁰ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 006, item c, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012.

Nesses primeiros meses, o CFI ainda fazia algumas apresentações na “Tv de Porto Alegre”, ou seja, na TV Piratini, segundo reportagem do jornal *Correio do Povo* (5/3/1960) e voltaria ao Theatro São Pedro no dia 5 de junho de 1960, com mesmo repertório e elenco, porém agora com um conjunto musical composto por Marina Cortinas (piano), Rubem Dario Azevedo (violão e voz), Lea Von Poser (voz) e Clovis Oliveira (violão e voz), e com cenários de autoria de Lucas Lampros, marido de Marina. Esse espetáculo foi apoiado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc), mas não fica claro que tipo de auxílio foi dado. No depoimento de Fagundes (2011), ele diz que o conjunto musical *Os Carreiros* não permaneceu muito tempo com o grupo, sendo essa informação confirmada pelas pesquisas realizadas nos jornais, que não citam mais esse conjunto ligado ao CFI desde a reportagem sobre as apresentações de março no Instituto de Belas Artes.

Em 3 de julho, ocorreu nova apresentação no Theatro São Pedro, com apoio da Associação dos Funcionários da Última Hora. Com conjunto musical próprio, aparecem pela primeira vez Antonio Augusto Fagundes e sua esposa, Marlene Fagundes, embora em todos os depoimentos coletados haja menção de que ele participava desde o início do grupo.

Nesse meio-tempo, entrou para o grupo Carlos Pereira Castillo¹³¹ (Carlinhos Castillo), que também era do 35 CTG, pupilo de Ery Assenato, que o havia ensinado chula. Pelos depoimentos, podemos concluir que Ery, Cecília, Juarez, Rosa e Carlos Castillo eram originalmente do CTG Chilena de Prata, mas participaram do 35 CTG, por este ser maior, como aparece na fala de Carlos Castillo: “Fiquei maior que o Chilena de Prata” (2011, p. 5).

Segundo algumas reportagens e depoimentos, em setembro de 1960 o ginásio do Grêmio Náutico União, em Porto Alegre, sediou um concurso de danças gaúchas, promovido pelo Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore¹³², órgão do governo estadual, ainda em funcionamento, dirigido na época por Carlos Galvão Krebs, que tinha como assistente o folclorista Antônio Augusto Fagundes. O Conjunto de Folclore Internacional teve intensa participação nesse concurso: Ery Assenato foi júri, Antônio Augusto Fagundes assistente na organização, Claudio Lazzarotto e Carlos Castillo competidores de chula, tendo conquistado

¹³¹ Nascido em 1948, em Sant’Ana do Livramento. Veio para Porto Alegre para estudar e se preparar para o vestibular. Aqui conheceu Ery Assenato, que o ensinou as danças gaúchas, inclusive a chula. É escritor, especializado em culinária, cavalos e história do Rio Grande do Sul.

¹³² Mais informações disponíveis em: <<http://www.igtf.rs.gov.br>>.

respectivamente primeiro e segundo lugar¹³³, e também Jorge Karam foi campeão de danças coletivas, junto com o grupo de dança do 35 CTG.

Sobre a repercussão desse concurso, Lazzarotto descreve:

[...] eu fui inscrito neste festival pelo CTG Pagos da Saudade, da Varig, e aí quando eu ganhei o campeonato foi manchete nos jornais da época, os grandes jornais eram o Correio do Povo e um outro da tarde, do Caldas Júnior. Eu fui capa de jornal nos dois, e o que que saiu lá? “Sapateador da Varig venceu certame estadual”. No outro dia eu estava lá na escolinha da Varig, e a diretoria da Varig mandou me chamar. Eu fui tremendo. E quem queria falar comigo? O presidente Rubem Berta. Para me dar os parabéns pelo destaque no campeonato e por ter levado o nome da Varig a este patamar. (LAZZAROTTO, 2012, p. 6).

Embora esse concurso tenha sido importante e com repercussão nos principais jornais da época, os depoimentos de Castillo e Lazzarotto indicam que não era tão simples participar dessas manifestações. Claudio Lazzarotto, como citado no item 3.1 (p. 46), reforça essa afirmação, e Castillo diz:

Para sairmos pilchados na rua, tínhamos que sair com relho¹³⁴. Porque sempre dava encrenca. [...] Chamavam a gente de grosso. Bombacha era sinônimo de grossura. Inclusive o tradicionalismo, que iniciava, que dava seus primeiros passos, tinha muita gente que confundia ser gaúcho, com andar com bombacha suja, cuspir no chão, etc. e a gente recebia esta descarga toda. (CASTILLO, 2011, p. 5).

Podemos perceber também que, além de dançarinos qualificados, o grupo contava com pessoas que tinham outras atividades. Claudio Lazzarotto aponta que ensaiava também em dois CTGs. Essa situação não lhe era específica, pois não era o único a atuar em mais de um grupo: Carlos e Jorge também ensaiavam em CTGs e concorreram no concurso. Nilva, de outro lado, dava aulas de Educação Física e ainda fazia aulas de balé. Provavelmente isso trazia contratempos aos grupos, que tinham que adaptar horários de ensaios e apresentações. Mas também mostra que seus participantes tinham grande dedicação à dança e ao CFI.

No ano de 1960, o grupo ainda se apresentou no Círculo Social Israelita e no Salão de Atos da Universidade do Rio Grande do Sul, neste último com apoio da seção de cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. As referidas apresentações

¹³³ Carlos Castillo conta que Claudio Lazzarotto ganhou dele por meio ponto. Os dois tinham estilos diferentes de dançar a chula, o Carlos mais “bagual” (grosso), mas com autenticidade, e o Claudio mais artístico. Claudio diz que Carlos foi um sapateador brilhante. Eles se tornaram grandes amigos.

¹³⁴ Chicote com cabo de madeira.

estão registradas em documentos que compõem os acervos pessoais de Amélia e Nilva. Já nos depoimentos, essas apresentações *menores*¹³⁵, realizadas em Porto Alegre, não são citadas de forma específica, mas de forma geral, ou seja, as dançarinas e dançarinos não citam datas, repertório e elenco, provavelmente por terem selecionado para lembrar a relevância e a experiência dessas apresentações, e não seus dados mais técnicos¹³⁶.

Em 1961, segundo o depoimento de Nilva Pinto (2010), a professora Marina Cortinas retornou ao Uruguai. Porém, quando o grupo viajou para o Certame Pan-Americano de Danças Folclóricas¹³⁷, ela já não os acompanhou (MAYER, 2011; CASTILLO, 2011). Carlinhos Castillo, que tinha entrado havia pouco tempo no grupo, diz que Marina estava com alguns problemas de saúde e também se ausentava às vezes para visitar Montevideú. Mas nos depoimentos de Nilva e Amélia aparece que o trabalho do seu marido havia acabado em Porto Alegre e ela teve que voltar ao seu país. Quando Marina se afastou do grupo, os integrantes decidiram continuar, pois já possuíam um bom repertório. Mas a fundadora não perdeu contato com o Conjunto, tanto que em 1989 ela compareceu ao espetáculo comemorativo de 30 anos de atividade.

¹³⁵ Chamo de apresentações menores aquelas em que o foco não era o grupo, mas a abertura de algum evento, uma divulgação rápida do trabalho, uma festa ou recepção de alguma autoridade. Ou seja, não era uma data do conjunto no teatro ou em um local onde as pessoas iam para ver o grupo ou um festival.

¹³⁶ Ver discussão sobre história oral e depoimentos biográficos no capítulo 1.

¹³⁷ Evento descrito no item anterior (3.3.1).

Ilustração 11 - Marina Cortinas e Antônio Fagundes, no espetáculo comemorativo de 30 anos do CFI¹³⁸



Na reorganização do CFI, após a saída de Marina, Ery Assenato assumiu como diretor, provavelmente por ser o mais velho e casado (MAYER, 2011; CASTILLO, 2011).

Ele que assumiu. Ele era o mais velho, o casal mais velho. Eles eram de CTG. Ele assumiu, mas quem já começou a lidar com as coreografias foi a minha irmã. Porque ela era mais ligada à dança, fazia balé, junto com a Amélia. A Amélia pesquisava o país quando a gente ia lançar alguma estampa. Mas o Ery que era o diretor. (BINOTTO, 2012, p. 9).

Nilva assumiu a parte de ensaios e coreografias (direção artística), por ter conhecimento mais artístico, por ser formada pela Escola Oficial de Dança e também por seu espírito de liderança e iniciativa (CASTILLO, 2011; MAYER, 2011; FAGUNDES, 2011; LAZZAROTTO, 2012), como aparece nos depoimentos:

A Nilva entrou porque ela tinha condições, era capaz, ela sabia tudo. Tinha jeito para ensinar, era rígida ao extremo. Nos tapava de xingamentos e gritos. E fazia a gente entrar no passo e fazer certo as coisas. E todo mundo aceitou pacificamente, porque realmente ela tinha condições para ser a líder do grupo. (CASTILLO, 2011, p. 8).

Nunca houve eleição porque desde o começo, desde o primeiro dia, a Nilva, como coordenadora da reunião, demonstrou uma competência, uma qualidade, até hoje, é incrível a capacidade da Nilva. Ela não virou diretora,

¹³⁸ Acervo Digital Nilva Pinto, Avulsos, item 030, foto, 1989, Ceme, 2012.

ela formou-se, ela conquistou. Por 52 anos ela não deixou de ser diretora. Ela é fantástica. (LAZZAROTTO, 2012, p. 8).

Assim, o grupo continuou em plena atividade, realizando apresentações no Theatro São Pedro, na URGs, na PUCRS, no Ginásio Santa Inês, no Clube do Comércio, no Instituto Cultural Ijuí, no Sindicato dos Metalúrgicos, no Lindóia Tênis Clube. Algumas eram apoiadas¹³⁹ pela seção de cultura da prefeitura, outras não tinham apoio. Nessa época já não estava mais no grupo o casal Juarez e Rosa, mas Lea Von Poser, que fazia parte do conjunto musical, passou a integrar o corpo de dançarinos.

Após uma importante apresentação em Brasília¹⁴⁰, depois de setembro de 1961, o CFI passou por uma reestruturação, criando uma diretoria com cargos mais definidos, noticiada em dois jornais¹⁴¹. Ery, Cecília e Clovis de Oliveira saíram do grupo. Antônio Augusto Fagundes passou a ser o representante do grupo, diretor administrativo, ficando no cargo por muitos anos. Ele negociava as apresentações, que eram pagas, representava o grupo em reuniões, cuidava de questões de viagem (FAGUNDES, 2011). Devido à sua formação em Ciências Sociais, era responsável, nos primeiros anos, pela parte da pesquisa histórica das danças. O diretor interno passou a ser Jorge Karam. A supervisora artística continuava a ser Nilva Pinto, que assumiu também a secretaria do grupo. Ela “escolhia as coreografias, modificava, arranjava e dirigia os ensaios” (FAGUNDES, 2011, p. 12).

A auxiliar de supervisão e também responsável pela criação, pela confecção e pelo cuidado dos trajes era Amélia Mayer, que era artista plástica e fazia as pesquisas de trajes. O diretor musical e tesoureiro era Ruben Dario, com sua esposa Lea Von Poser como auxiliar de tesouraria. A publicidade ficou a cargo de Claudio Lazzarotto. Havia um grupo de difusão composto por Nilza Pinto, Marlene Fagundes e Carlos Castillo, embora no seu depoimento Nilza afirme que não realizou nenhuma função além de dançarina. Lauro Mayer, marido de Amélia, foi nomeado conselheiro¹⁴². Entraram no grupo, para o conjunto musical, Glênio Portela Cabral

¹³⁹ No item 3.4 deste trabalho descreverei os apoios recebidos pelo conjunto.

¹⁴⁰ Será tratada no próximo item.

¹⁴¹ Essas duas reportagens aparecem no Acervo Digital Amélia Mayer: Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 026, item a, recorte de jornal, 1961, Ceme, 2012; Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 026, item c, recorte de jornal, 1961, Ceme, 2012. Não foi possível identificar de qual jornal era proveniente.

¹⁴² Pelo depoimento de Fagundes e Amélia, Lauro sempre acompanhou o grupo. “Inclusive ele era como um membro do grupo que não dançava. Levava uma caipirinha maravilhosa que ele fazia” (FAGUNDES, 2011, p. 11).

Fagundes, Paulo Portela Cabral Fagundes (guitarristas) e o violinista José Antônio Rosa.

Após essa reestruturação, no ano de 1962 o CFI consolidou o espetáculo *América – sua música e sua dança*. Com ele, o grupo se apresentaria, a convite da prefeitura de Porto Alegre, nas comemorações da Data Pan-Americana¹⁴³. Os integrantes realizaram o espetáculo no Salão de Atos da URGS. No ano seguinte, comemoraram a data também a convite da prefeitura no Theatro São Pedro. Até o momento, o grupo mantinha-se fiel às danças da América Latina, homenageando os consulados das Américas.

No Dia do Descobrimento da América, 12 de outubro de 1962, ocorreu apresentação no Clube de Cultura, também sob patrocínio da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Em 1962 e 1963, o Conjunto realizou espetáculos no Lindóia Tênis Clube, na Associação de Amigos do Balneário de Ipanema, na Policlínica Santo Inácio, numa competição de grupos folclóricos em Brasília, na TV Rádio Nacional de Brasília, no Hotel Nacional (Brasília), na Escola-Parque (Brasília), em Curitiba, no Clube do Comércio e na URGS (todos citados em reportagens do álbum de Amélia J54 – J36).

Um ano importante para o grupo foi 1966. Inicialmente, o nome do grupo era Conjunto Internacional de Folclore, e nesse ano foi acrescentada a expressão *Os Gaúchos*¹⁴⁴ (ver Imagem 11). Segundo Antônio Fagundes, essa alteração de nome foi sugestão sua, pois, ao visitarem outros países, eles encontravam outros conjuntos de folclore internacional, sendo necessário dar uma especificidade ao Conjunto de Porto Alegre. Escolheram, para tanto, a identidade que os ligava ao seu local de origem e que relacionava às primeiras danças do grupo, já que os habitantes do pampa, incluindo os do Uruguai e do sul da Argentina, são também conhecidos como gaúchos.

¹⁴³ A Data Pan-Americana é comemorada em 14 de abril.

¹⁴⁴ Gaúcho é o gentílico utilizado para pessoas nascidas no Rio Grande do Sul. Essa expressão, segundo Freitas (2002), passou por diversas modificações semânticas. A palavra tinha conotação pejorativa até meados do século XIX, de acordo com a autora. Depois disso, passou a significar o peão e o guerreiro, e mais recentemente recebeu o sentido de pessoas que seguem a tradição do estado do Rio Grande do Sul. Destaco também que a expressão é utilizada por argentinos e uruguaios para designar moradores de determinada região geográfica: os pampas.

Ilustração 12 - Flâmulas do acervo do grupo: início da década de 1960 (esquerda) e atual (direita)¹⁴⁵



Nesse mesmo ano, ocorreu a mudança de estatuto, pelo qual o grupo se tornou pessoa jurídica, recebendo uma maior estrutura administrativa (adição de mais cargos). No dia 5 de setembro de 1966, o grupo recebeu o reconhecimento de utilidade pública, pela Lei 2.937/1966 da Prefeitura Municipal de Porto Alegre¹⁴⁶. Segundo Mayer (2011), esse reconhecimento também se deu por interferência de Porcínio Pinto, que indicou algumas pessoas para estudar o caso do grupo. De acordo com depoimentos, o reconhecimento teria vindo por uma tentativa de o grupo ter maior apoio das entidades governamentais, mas essa oficialização ficou apenas como reconhecimento no papel, não gerando um apoio mais efetivo ao CFI.

Em dezembro de 1966, o grupo deixou de contar com seu principal sapateador. Claudio Lazzarotto foi para São Paulo, para casar e trabalhar. Porém continuou em contato sempre que vinha a Porto Alegre, sapateando até na apresentação do quinquagésimo aniversário do Conjunto (LAZZAROTTO, 2011).

No período analisado, percebi grande atividade do Conjunto em Porto Alegre, com pouca rotatividade dos integrantes. O ano de 1966 foi um ano de muitas mudanças estruturais, porém a base do trabalho de dança foi mantida, visto que as coreografias e os figurinos continuaram sob a responsabilidade das mesmas pessoas, Nilva e Amélia.

Os registros a partir de 1967, nos acervos pesquisados, contam apenas com alguns convites e fotos. Mas o grupo começava a ser reconhecido no seu próprio

¹⁴⁵ Acervo Digital Nilva Pinto, avulsos, item 041, flâmula, 1966?, Ceme, 2012; Acervo Digital Nilva Pinto, álbum 2, p. 015, item b, flâmula, 1960?, Ceme, 2012.

¹⁴⁶ Acervo Digital Nilva Pinto, avulsos, item 003, lei, 1966, Ceme, 2012.

estado, pois levavam a dança folclórica por quase todas as cidades do Rio Grande do Sul, especialmente na década de 1970, através de um convênio com o Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do estado (DAC-SEC). A divulgação do trabalho do Conjunto fora do estado também foi intensificada, como mostrarei no item seguinte, principalmente pela participação na Caravana de Cultura e, mais tarde, no Projeto Mambembão¹⁴⁷, e em apresentações em diversos estados brasileiros.

3.3.3 Pelo Brasil: apresentações em outros estados

O CFI também recebeu convites para dançar em outros estados do Brasil. O primeiro deles foi em 1960, para apresentações em São Paulo (SP), por recomendação de Barbosa Lessa. O Conjunto fez apresentações na Sociedade Monte Líbano¹⁴⁸ e na TV Record, com apoio da Secretaria de Educação e Cultura do governo de São Paulo¹⁴⁹.

Uma apresentação de destaque foi em Brasília¹⁵⁰, no mês de agosto de 1961. Na nova capital do Brasil¹⁵¹, o Conjunto realizou uma apresentação em homenagem ao presidente do Peru, Manuel Prado y Ugarteche¹⁵². Essa apresentação foi realizada através de um convite de Lauro Rodrigues¹⁵³, gaúcho que estava a serviço da Novacap¹⁵⁴. Ele organizou uma caravana com o CFI, o grupo musical *Os Gaudérios*, um casal do 35 CTG, dois casais do CTG Lauro Rodrigues, um declamador e três músicos.

¹⁴⁷ O Projeto Mambembão foi desenvolvido pelo Ministério da Educação e Cultura, pelo Serviço Nacional do Teatro, nas décadas de 1970 e 1980. Patrocinava grupos de artes cênicas, amadores e profissionais, em viagens para turnês e festivais no país, privilegiando regiões culturalmente pouco favorecidas (TEIXEIRA, 2005).

¹⁴⁸ Essa sociedade foi fundada em 1934 e atualmente tem o nome de Clube Atlético Monte Líbano.

¹⁴⁹ Essa secretaria apoiava a Comissão Paulista de Folclore, uma das mais ativas.

¹⁵⁰ Inaugurada em abril de 1960, pelo presidente Juscelino Kubitschek.

¹⁵¹ O presidente do Brasil era Jânio Quadros, que ficou na função de janeiro a agosto de 1961.

¹⁵² Presidente do Peru entre 1956 e 1962.

¹⁵³ Lauro Pereira Rodrigues, nascido em 1918, foi poeta, jornalista e político.

¹⁵⁴ Companhia Urbanizadora da Nova Capital, fundada em 1956.

Ilustração 13 - Nota de jornal sobre a viagem a Brasília¹⁵⁵



Castillo traz a descrição de um momento dessa apresentação:

E o Lazzarotto e eu fizemos uma encenação para a chula que foi uma coisa fabulosa. Nós inventamos uma coreografia de briga de facão. Eu até hoje tenho cicatriz no dedo daquele tempo. Era real. A gente começava a dançar o xote de carreirinha e a gente se pechava¹⁵⁶. Quem assistia pensava “Aqueles dois ali se bateram”. Quando voltava, se pechava de novo. Na terceira a gente tirava as adagas. E era uma coisa muito bem ensaiada. E quando deu a segunda, o Jânio Quadros mandou os guardas nos pegar. Estava cheio de guardas imperiais lá. E nós se agarramos nas adagas lá e os guardas foram de lance nos prender. E aí o Lauro Rodrigues pegou o microfone e explicou. O Jânio ficou bravo. (CASTILLO, 2011, p. 11).

Mesmo assim, a apresentação foi um sucesso entre os presentes e na imprensa gaúcha. Nessa caravana, Antônio Augusto Fagundes apresentou cada número dos grupos. Ele seria o apresentador oficial do Conjunto de Folclore Internacional por muitos anos, anunciando e descrevendo as danças que seriam apresentadas no dia, trazendo algumas informações sobre elas, como a região de origem, o nome, se elas faziam parte de alguma comemoração. Nas palavras de Nilva, “No começo de Brasília era um dia sim, outro também. Dançar no Alvorada, dançar nos hotéis, no Ginásio de Esportes [...] Muitas vezes também dançamos na concha acústica” (PINTO, 2010b, p. 11).

¹⁵⁵ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 025, item b, recorte de jornal, 1961, Ceme, 2012.

¹⁵⁶ Bater, trombar.

No início de 1964, por convite do embaixador Pascoal Carlos Magno, o grupo participou da 1ª Caravana Nacional da Cultura¹⁵⁷, que se apresentou em diversos estados do sudeste e do nordeste do Brasil. A caravana contava com artistas de música, dança, teatro e, segundo Pinto (2010a), eram aproximadamente 315 pessoas. Todos seguiam de ônibus, e um caminhão do Departamento Rodoviário do Governo Federal levava a bagagem. Dormiam em escolas ou outros abrigos oferecidos. Dançavam nas praças, nas igrejas, em teatros e ao ar livre (PINTO, 2010b). Na foto abaixo (Imagem 13), aparecem alguns integrantes do CFI e uma faixa da caravana, que indica que ela passaria por 16 cidades.

Ilustração 14 - Foto com integrantes e ônibus da Caravana Nacional de Cultura¹⁵⁸



O CFI, nos seus sete primeiros anos, viajou e apresentou-se em diversas localidades, consolidou-se enquanto grupo de dança de Porto Alegre, estruturou-se legalmente, organizou sua diretoria, ampliou seu repertório e divulgou sua forma de dançar, mostrando sua identidade. O reconhecimento do público veio de forma gradual, e percebi, pelas fontes analisadas, que essa aceitação crescia à medida que as viagens eram divulgadas. O grupo não chegou a realizar a intenção de ser

¹⁵⁷ Projeto na época ligado ao Ministério da Educação e Cultura, que organizava apresentações de diferentes modalidades de artes em várias cidades do Brasil.

¹⁵⁸ Acervo Digital Nilva Pinto, álbum 2, p. 016, item a, foto, 1964, Ceme, 2012.

profissional, se tomarmos como referência a atividade remunerada e a dedicação exclusiva de seus integrantes.

As apresentações foram o principal produto do Conjunto, mas para que elas ocorressem foi feito muito trabalho alheio ao olhar do público. E a permanência do CFI foi garantida por ações de diversas naturezas: financeiras, políticas, culturais, pessoais. Apresento no item seguinte os apoios recebidos pelo grupo.

3.4 MANTENDO O CFI EM ATIVIDADE: ESTRUTURA, AUXÍLIOS E APOIOS

Para um grupo de dança se manter, são necessários diversos elementos, como dançarinos, figurinos, apresentações, direção ou coreógrafa, local para ensaio etc. Para isso, são indispensáveis apoios econômicos e políticos. Porém no CFI, como acontece com vários grupos artísticos, o apoio maior foi interno. Segundo os depoimentos, no período estudado, o grupo se mantinha cotidianamente com o dinheiro dos integrantes. A condição financeira dos integrantes facilitava, mas não sempre, visto que a maioria era proveniente de famílias de renome no estado¹⁵⁹, conseguindo fazer faculdade e se mantendo com apoio de parentes. No entanto em algumas viagens, por exemplo, eram as moças com mais dinheiro que ajudavam os rapazes, como conta Nilza Binotto:

As minhas primeiras viagens que fiz foi com o Conjunto. Tudo por nossa conta. Não a viagem em si, mas a comida, e outras coisas. A gente levava um dinheirinho. E no Uruguai, a vez que a Dona Marina nos levou, foi a primeira viagem, tinha uns que não tinham dinheiro, daí a Nilva e eu fomos jogar no cassino e ganhamos dinheiro, a gente dava comida para os outros (risos). Nós já passamos por tudo. Tinha dois ou três guris que não tinham dinheiro. E aí nós ajudávamos, um ajudava o outro. (2012, p. 11).

O local de ensaio foi um ponto em que a boa condição financeira dos participantes se mostrou fundamental. O CFI *Os Gaúchos* tinha a característica de ter muitos integrantes (10 ou mais) e ainda contar com músicos. Então, além de um espaço grande, que comporte dançarinos e músicos, é necessário um chão adequado, local para guardar figurinos, acessórios e instrumentos, aparelho de som. Sem falar de condições como banheiros, vestiários, temperatura adequada. Ao longo de sua trajetória, o grupo passou por diversos locais. Nos anos iniciais, os

¹⁵⁹ Nilva e Nilza eram filhas de político, Amélia filha de pintores e professor universitário, Antônio Fagundes, Claudio e Carlos vieram do interior para estudar.

lugares citados nos depoimentos foram: Escola de Tony Petzhold, Clube Espanhol¹⁶⁰, sala alugada na Rua Alberto Bins, Auditório Araújo Viana¹⁶¹, casa próxima ao Theatro São Pedro, Teatro da Assembleia Legislativa, residência de Amélia Mayer. Mas, por vezes, o grupo ficava sem espaço e precisava correr atrás de outro local. Alguns desses locais foram alugados ou emprestados por conhecidos dos integrantes do Conjunto.

Segundo Fagundes (2011), o CFI inicialmente se mantinha por meio da cobrança pelas apresentações, e o dinheiro era dividido entre os dançarinos. Mas à medida que foi surgindo a necessidade de gastos em figurinos, instrumentos, viagens, o dinheiro das apresentações começou a ser guardado para esse fim.

Eu me lembro que nós fazíamos shows em locais que lotava. Surpreendentemente, lotava. E com esses shows nós arrecadávamos dinheiro para cobrir estas despesas. Te confesso que também não sei. Porque eu nunca me envolvi nisso, era tudo com a direção que era a Nilva, o Ery e o Nico. Eram os três que controlavam a direção e os caminhos do grupo. (CASTILLO, 2011, p. 10).

Com o dinheiro das apresentações, o grupo conseguiu reunir um acervo próprio, mas no início também foi necessário que os próprios bailarinos pagassem sua roupa. Amélia, que era a figurinista, não cobrava pelos desenhos, mas o material e a mão de obra vinham dos dançarinos. Sobre apoios externos, Lazzarotto diz:

Nunca, nada. Nem apoio político, nem financeiro de ninguém. Não recebíamos nada de ninguém. Cada um custeava sua passagem de ônibus para ir para os ensaios, pois naquela época ninguém tinha recurso. Cada um arrumava sua bombacha, suas botas, cada um se virava do jeito que desse, porque não existia apoio não. (2012, p. 7).

Pude identificar alguns apoios institucionais, políticos e culturais. Para as viagens, alguns desses apoios se destacam: do governo do estado para viagem de avião até Buenos Aires, para o Certame Pan-Americano de Danças Folclóricas; da Varig; da Caravana de Cultura – pelo Ministério de Educação e Cultura; do governo brasileiro, para apresentações em Brasília, algumas vezes no avião da Força Aérea. Sobre o apoio da Varig, Carlos Castillo diz:

¹⁶⁰ Clube social e restaurante, localizado na Rua General Andrade Neves, n. 85, Porto Alegre (RS).

¹⁶¹ No Parque da Redenção, em Porto Alegre.

Ao ponto que quando a Varig iniciou suas linhas internacionais, o marketing dela era levar o nosso grupo para fazer shows. Então nós andamos por este mundo todo fazendo shows para a Varig. Metade era dos *Gaúchos*, metade não, era outro grupo, mas gente muito legal. (2011, p. 6).

Ilustração 15 - Conjunto Folclore Internacional em viagem para Brasília¹⁶²



Em relação à política, durante o período analisado o Rio Grande do Sul contou com os governos de Ildo Meneghetti (de 1955 a 1959 e de 1963 a 1966) e Leonel Brizola (de 1959 a 1963); o primeiro do Partido Social Democrático (PSD) e o segundo do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Ambos estão presentes na história do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos*. Nilva comentou que o governador Leonel Brizola convidava o grupo para dançar em cerimônias oficiais, principalmente no Palácio Piratini, por ocasião de inaugurações e comemorações do governo.

O deputado Porcínio Pinto, pai de Nilva e Nilza, também era do PSD nesse período e ele teve influência em pelo menos três momentos importantes, segundo os depoimentos de Antônio Fagundes, Amélia Mayer e Carlos Castillo: ao agradecer o apoio para o grupo comparecer ao Certame Pan-Americano de Danças Folclóricas, na articulação para se conseguir que o grupo fosse reconhecido como de utilidade pública e na dispensa quando necessário de algum funcionário público que dançava no grupo. Como podemos ver nas falas seguintes:

¹⁶² Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 019, foto, 1961, Ceme, 2012.

Falamos também com o pai da Nilva, o deputado Porcínio Pinto para ver algo, no estado. Ele nos ajudou, mas nunca recebemos nada por isso. Era apenas um reconhecimento, ficou registrado como sendo um trabalho cultural no qual divulgávamos as danças de toda a América aqui. (MAYER, 2011, p. 9).

Não dá para dizer que teve, mas também não dá para dizer que não teve [apoio]. Porque o pai da Nilva e da Ziza era deputado Porcínio Pinto, muito ligado ao governador do estado Ildo Meneghetti, então ele nos conseguia facilidades de viagem, se precisava dispensar um bailarino que era funcionário público, como eu, ele tratava uma licença, uma dispensa e conseguia que o funcionário viajasse. Nós tivemos cobertura do deputado Porcínio Pinto, muitas vezes nos ajudando nesses pequenos entraves burocráticos. (FAGUNDES, 2011, p. 11).

Na década de 1960, o grupo recebeu também o apoio institucional da Secretaria de Turismo do Rio Grande do Sul, que tinha um projeto para levar apresentações artísticas em cidades do interior do estado e incluía o CFI entre os grupos, realizando apresentações nos fins de semana (PINTO, 2010b). A secretaria pagava pelo transporte, pela alimentação e, quando necessário, pela hospedagem.

Também a seção de cultura da prefeitura apoiou o CFI entre os anos de 1960 e 1963. Nos acervos pesquisados, levantei 21 reportagens que citam esse apoio, referentes a 15 apresentações na cidade de Porto Alegre, em locais como Teatro São Pedro, Salão de Atos da URS, Pontifícia Universidade Católica, Clube do Comércio e Círculo Social Israelita. Esse apoio esteve mais ligado à disponibilidade de local para apresentação.

O CFI também contou com o que chamei de apoio cultural, que consistiu em indicações e reconhecimento de autoridades da área, como Paixão Côrtes, Barbosa Lessa, Lauro Rodrigues e Renato Almeida (ver Imagem 15). Lauro Rodrigues, especificamente, foi importante para a primeira viagem do conjunto à nova capital federal. E Renato Almeida, enquanto coordenador da Comissão Nacional de Folclore, aceitou a indicação do Conjunto para representar o Brasil no Certame Pan-Americano de Danças Folclóricas, em Buenos Aires. Por serem autoridades quando se tratava de folclore, a indicação e o reconhecimento dessas pessoas traziam prestígio e agregavam valor ao grupo.

Ilustração 16 - Conjunto de Folclore Internacional, com Renato Almeida (presidente da Comissão Nacional de Folclore) ao centro, em dezembro de 1960, durante Certame de Danças Folclóricas, em Buenos Aires¹⁶³



Por meio dos depoimentos e também de uma reportagem¹⁶⁴, percebi que, para além de todos os apoios, o espírito de família reinava no grupo. Era um ambiente harmonioso e de camaradagem. “Era um pessoal muito unido, muito amigo, um pessoal muito unido. Nunca teve uma briga entre nós” (FAGUNDES, 2011, p. 12). Mayer (2011) diz também que a troca de experiências entre os rapazes do CTG e as moças do balé foi muito proveitosa, e os integrantes continuaram amigos. Castillo afirma: “Nós formamos um grupo que era mais que um grupo, era uma família. Todos muito amigos, muito unidos” (2011, p. 5). Talvez por isso não tenha havido tanta renovação no grupo nesse período e era possível o investimento pessoal, já que eles não sentiam aquilo apenas como um trabalho, mas como uma família. Todavia os apoios (político, financeiro e cultural) ajudaram a sustentação da estrutura e, especialmente, possibilitaram as viagens e a divulgação nacional e internacional do Conjunto.

¹⁶³ Acervo Digital CFI Os *Gaúchos*, avulsos, n. 004, foto, 1960, Ceme, 2012.

¹⁶⁴ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 031, recorte de jornal, 1961, Ceme, 2012.

4 A DANÇA FOLCLÓRICA DO CFI OS GAÚCHOS

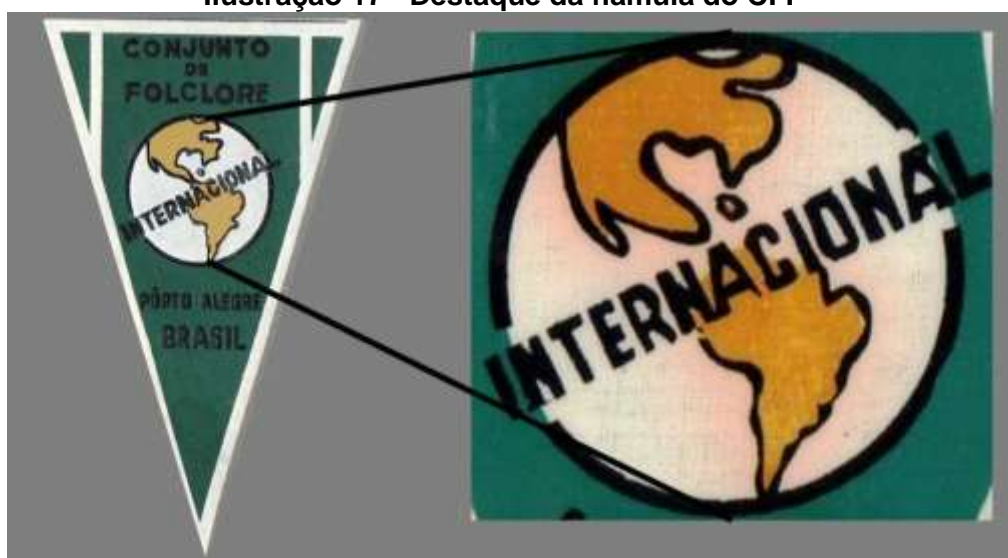
Neste capítulo, selecionei dois pontos para análise: a temática e o estilo da dança do Conjunto Folclórico Internacional *Os Gaúchos*. Esses pontos diferenciam-no de outros grupos existentes em Porto Alegre na época, mostrando a identidade produzida para si. Porém não falarei especificamente do processo de projeção da dança folclórica, visto que as fontes que pude acessar não foram suficientes para que eu conseguisse analisar os movimentos e as alterações realizadas pelo grupo.

4.1 TEMÁTICA DO GRUPO: “AMÉRICA – SUA MÚSICA E SUA DANÇA”

O CFI *Os Gaúchos*, em seus primeiros anos, apresentou danças, músicas e versos que faziam referência ao folclore, mais especificamente ao folclore da América Latina. Observei essa relação com a América tanto nos depoimentos como nos documentos analisados.

O próprio símbolo nas flâmulas do Conjunto, no período estudado, já remete a essa temática. Era composto por um globo terrestre com a América em destaque e a palavra *internacional* sobre o mapa.

Ilustração 17 - Destaque da flâmula do CFI¹⁶⁵



¹⁶⁵ Acervo Digital Nilva Pinto, álbum 2, p. 015, item b, outros, 1960, Ceme, 2012.

Ilustração 18 - Programa do espetáculo América – sua música e sua dança¹⁶⁶

Além do logotipo, o repertório era totalmente voltado para essa região do planeta, pois, conforme Nilva (2010b, p. 6), o grupo trabalhou inicialmente com as danças gaúchas, em seguida as uruguaias, as argentinas e as dos demais países da América Latina. Apenas mais tarde, após 1966, realizou danças de países europeus, tais como Espanha, Portugal e Itália. Nos acervos de Nilva e Amélia, encontrei os programas dos espetáculos *América canta e dança*, *América – sua música e sua dança* e *América fala, canta e dança*, que confirmam esse repertório, incluindo danças dos seguintes países: Brasil, Argentina, Uruguai, Colômbia, Bolívia, Paraguai, El Salvador, Guatemala, Nicarágua, Venezuela, México e Panamá. Destacando as atuações do Conjunto, os jornais adjetivavam os espetáculos como americanistas, conforme imagens abaixo.

¹⁶⁶ Acervo Digital Nilva Pinto, avulsos, n. 026, item a, programa, 1963, Ceme, 2012.

Ilustração 19 - Recorte de jornal (1960)¹⁶⁷Ilustração 20 - Recorte de jornal¹⁶⁸

A opção por centrar sua atuação no folclore da América Latina teve forte influência dos participantes. Como já mencionei, a fundadora do Conjunto estudava e era envolvida com o folclore uruguaio e montou em Porto Alegre uma escola de arte regionalista¹⁶⁹. Amélia também tinha muito envolvimento com a cultura

¹⁶⁷ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 004, item b, recorte de jornal (Correio do Povo), 1960, Ceme, 2012.

¹⁶⁸ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 028, item c, recorte de jornal, 1962, Ceme, 2012.

¹⁶⁹ Esta escola é citada em duas reportagens: uma encontrada no Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 005, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012; e em um anúncio do jornal Correio do Povo, do dia

castelhana, por ter nascido e passado parte da infância em Buenos Aires e pela facilidade em falar a língua espanhola, podendo pesquisar em materiais sobre as danças e os figurinos dos países latino-americanos.

No histórico do CFI que aparece descrito no programa do espetáculo de 30 anos¹⁷⁰, a proximidade com os países vizinhos é citada e justificada nos primeiros anos de sua existência: “Constatando a unidade do pampa, berço comum de todos os gaúchos, propunham-se a estabelecer um novo elo de fraternidade cultuando, aqui e lá, as danças e músicas do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina”.

O intercâmbio com esses países do pampa também está presente na história da formação dos CTGs. Como vimos (item 3.1), a partir de visitas feitas a centros de tradições nos países vizinhos, as danças passaram a ser implantadas nos CTGs gaúchos. E como alguns dos primeiros integrantes do CFI eram dos CTGs e presenciaram o contato com esses países, tinham essa simpatia pelas danças argentinas e uruguaias.

Do mesmo modo, as primeiras apresentações realizadas foram nesses países (destacamos aqui a excursão ao Uruguai no primeiro ano e o Certame Pan-Americano de Danças Folclóricas, ocorrido na Argentina¹⁷¹), visto que os contatos se deram com pessoas conhecidas dos participantes do Conjunto. Nesses festivais, encontraram grupos de países latino-americanos, o que possibilitou que as trocas de informações se dessem primeiro com danças dessa região.

As observações acima levam a um questionamento: além da ligação com os CTGs, como os integrantes do Conjunto foram envolvidos pelo folclore americano? Pensando nisso, percebi relações com dois movimentos que traziam implicações para a economia, a política e a cultura da época: o latino-americanismo e o pan-americanismo. Segundo Reichel (2006), embora atualmente haja a tendência a se considerar a América Latina um espaço onde convivem várias identidades, há algumas décadas apostava-se em uma identidade comum, justificada por um passado colonial e pelas línguas ibéricas.

Esse pensamento tem sua origem no período das independências e se desenvolveu mais intensamente a partir da segunda metade do século XIX, relaciona fortemente os conceitos de identidade e integração, apresentando

18/3/1960, que cita que a escola trabalhava com danças, música e versos do folclore americano e europeu, e as aulas eram ministradas por Marina Cortinas e Amélia Mayer.

¹⁷⁰ Acervo Digital Nilva Pinto, avulsos, n. 023, programa, 1989, Ceme, 2012.

¹⁷¹ Ver item 3.3 deste trabalho.

o segundo como consequência do primeiro. Nesse sentido, a unidade regional foi concebida como resultado do latino-americanismo, produto de fatores culturais e históricos comuns. Como contraponto à nação latino-americana, desenvolveu-se, também no mesmo período, outra concepção de união para os países da América, esta contando com a participação Estados Unidos. Conhecida por pan-americanismo, ela enfatiza a unidade continental sob a ótica da integração dos países em um regionalismo prático que visava atender às coordenadas das relações internacionais mais do que ao fenômeno da identidade. (ibidem, p. 98).

Assim, o latino-americanismo possuía uma ideia de nação, defendida por autores como Arturo Ardão (1986 *apud* REICHEL, 2006), e o pan-americanismo buscava a integração, porém de certa forma respeitando as características culturais de cada república. Este último movimento, liderado pelos Estados Unidos, refletia algumas correntes da Europa no mesmo período, como o pan-germanismo (liderado pela Alemanha) e o pan-eslavismo (liderado pela Rússia).

Embora diferentes, acredito que os dois movimentos influenciaram o CFI, pois o primeiro permitiu se pensar em uma cultura legítima da América Latina e em semelhanças entre Brasil e os outros países, e não apenas com países da América do Sul, mas também com América Central e México¹⁷². As ações e os eventos organizados para a integração cultural possibilitou encontros entre grupos artísticos, nos quais foi se ampliando o repertório do CFI. O segundo, o pan-americanismo, buscando a integração, ajudou nesses encontros. A Mesa Redonda Pan-Americana Feminina¹⁷³ é um exemplo de ação desse movimento, que trazia para suas reuniões a discussão da(s) cultura(s) americana(s), tendo bastante destaque nos países latinos. Porém o Conjunto não assumiu nenhuma característica que remetesse a uma liderança norte-americana. A adjetivação dos espetáculos como americanistas, pelos jornais, talvez seja um meio-termo entre esses dois movimentos, mas com certeza remetiam ao ineditismo de se trabalhar com o folclore latino-americano para levá-lo ao palco, num momento em que o regional estava muito destacado (pelos CTGs) e os grupos de dança europeus¹⁷⁴ eram mais reconhecidos.

Outra categoria que também guarda relação com esses movimentos e se destaca no tratamento da temática é a *nação*, visto que o Conjunto representava

¹⁷² Couto (2006) diz que, em sua identidade internacional, o Brasil, após a República, já foi americano, latino-americano e, mais recentemente, sul-americano. Cada um desses períodos comportou interesses do campo político, econômico e cultural.

¹⁷³ Lembrando que Marina Cortinas participou de um desses encontros a fim de conseguir pessoas para compor o conjunto.

¹⁷⁴ Ver item 3.1. Com base na pesquisa nos jornais, pude perceber o destaque para comentários de apresentações de balé de grupos europeus.

diversos países através da dança, ou melhor, das danças que cada país *escolheu* para se representar. Ou seja, a temática do CFI também está relacionada às identidades nacionais, problematizadas por Hall (2006), as quais, no fim do século XX, começaram a ser revistas com o advento de diversos fenômenos que podemos sintetizar como a globalização, mas antes desse período já possuíam destaque.

Como vimos no item 1.1, as identidades nacionais, ou seja, a ideia de pertencimento a uma nação, não são determinadas simplesmente pelo local de nascimento; são construídas nas representações que se fazem dela (HALL, 2006). A dança é um dessas formas de representação, e o CFI não realizava qualquer dança, uma vez que estavam sempre ligadas ao nome do país que representavam, como pude conferir em todos os programas de espetáculo consultados. E essas danças não foram ligadas a um país ou uma nação por terem surgido em seu território. No caso do Brasil, por exemplo, o *pezinho*¹⁷⁵ possui raízes portuguesas. Ou seja, as danças folclóricas também passam por esse processo de construção de identidade nacional, tiveram de ser reconhecidas, resgatadas, recolhidas, praticadas e difundidas como representantes daquela localidade, e também tiveram de carregar significados daquela nação, ou seja, representá-la.

Com esses argumentos, entendo que a temática do Conjunto foi possibilitada por um grupo de fatores que deu destaque e valorização ao seu trabalho, por serem discussões fortalecidas na época de seu surgimento. Porém acredito que a continuação do grupo e sua apreciação enquanto grupo artístico se deram pelo estilo assumido/construído por seus participantes.

4.2 ESTILO: “O FOLCLORE MODERNO”¹⁷⁶

O estilo de um grupo de dança é identificado pela sua trajetória, pelos ideais e pelas técnicas que o compõem, enfim, sua imagem perante o público. O CFI foi considerado pioneiro não só pela sua temática, mas também pela forma que levava o folclore latino-americano para o palco. Mas como esse estilo foi construído?

¹⁷⁵ Dança da região sul, é uma das danças tradicionais gaúchas, com origens portuguesas e açorianas. Dançada em pares, com destaque para movimentos das pernas e dos pés (rotação lateral) e para a troca de lugares. Essa dança não possui sapateios. Está presente em outros estados brasileiros, porém com ritmo e movimentos diferentes.

¹⁷⁶ Utilizo essa expressão por ter sido citada no depoimento de Antônio Augusto Fagundes (2011), quando falava sobre o estilo e as apresentações que o grupo realizava.

O Conjunto não queria ser *mais um* grupo de dança e, a partir da diferenciação do folclore *puro*¹⁷⁷ e dos grupos de dança clássica e moderna (que ocupavam os palcos *nobres* da cidade), criou sua identidade de grupo de projeção de danças folclóricas, agregando a ela as representações de identidades nacionais cada vez mais diversas. Porém, como nos alerta Hall, a partir da abordagem discursiva, “a identificação [é] como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo’” (2000, p. 106). Assim, mesmo tendo observado apenas os sete primeiros anos do CFI, vi que ele foi agregando temas e formas de trabalho que foram se redefinindo. Por exemplo, a inclusão da expressão *Os Gaúchos* partiu da necessidade de se diferenciar dos outros grupos presentes nos festivais, mas foi motivada pela identificação com seu local de formação e, mais ainda, de uma identificação com um universo de significados específicos da localidade, já que nem todos os nascidos no Rio Grande do Sul seguem as tradições gaúchas (principalmente danças, músicas e versos).

Essa identidade era materializada nos espetáculos, que contavam com danças, músicas e declamação. Eles eram divididos em estampas ou quadros folclóricos, cada um deles representando um país ou uma região. Nilva Pinto (2010b) afirma que desde o início eram feitas adaptações folclóricas nas coreografias do Conjunto. Ou seja, para levar ao palco eram feitas algumas mudanças nas coreografias, em passos e movimentos, incrementava-se o figurino, modificava-se um pouco o ritmo da música, além de exigir sincronia e limpeza de movimentos. Nas suas palavras:

Faço *adaptação* [ênfase] de temas folclóricos. Eu não posso te dizer que o que eu faço é folclore puro. [...] Porque eu incremento, eu tento colocar mais vibração às danças. Atualmente ninguém faz folclore puro. [...] Eu comecei a me dar conta pelos festivais que a gente foi, e que vai, que não é bem assim. As pessoas atualmente estão incrementando as coreografias com passos tão difíceis que é impossível o público, o povo executar. Comecei a estudar melhor as coreografias. Tu olhas e vêes que eu estou dançando pezinho, que estou dançando a chimarrita balão. Tu sentes que é o anu, por exemplo, um pouco diferente mas é o anu. [...] Cuido muito para não descaracterizar. Embora eu trabalhe com adaptação. (PINTO, 2010b, p. 15-16).

¹⁷⁷ Utiliza-se esse termo para dizer do folclore feito por grupos que vivem tais manifestações, representando seu próprio local, em oposição a um grupo que representa um folclore que não é da comunidade em que se desenvolveu.

As adaptações têm um sentido de agradar ao público, um objetivo diferente daquele presente nos CTGs da época, que queriam registrar as danças assim como elas aconteciam. Um dos integrantes do Conjunto, Antônio Augusto Fagundes, era funcionário do Instituto de Tradições e Folclore. Sobre a posição desse instituto, ele conta:

Eu era funcionário do quadro do instituto do MTG¹⁷⁸ que preserva a nossa tradição. Mas no grupo nós estilizávamos as nossas danças, nós não fazíamos a dança no estado puro do folclore, a Marina nos ensinou a inventar a dança, torná-la mais atraente. Isso se chama estilização, e o instituto não podia ver com bons olhos a estilização. Tinham medo e tinham razão, porque os CTGs não podiam estilizar a dança. Na verdade o CTG tem de ser guardião da pureza tradicionalista. (FAGUNDES, 2011, p. 8).

Outra integrante do Conjunto falou sobre esse choque com os CTGs:

Falavam muito que nós estávamos deturpando o folclore gauchesco. Nós tínhamos que explicar que não era CTG, que nós éramos um grupo à parte. Que não precisávamos levar as coisas como manda o figurino, as danças gauchescas, pois nós não éramos CTG. Dançávamos as danças gauchescas, mas fazíamos evoluções. Depois todos os CTGs começaram a copiar. O malambo ninguém dançava, só os nossos meninos, de repente começou a se propagar. Foi o Conjunto de Folclore Internacional que começou. Eles começaram também a aderir. (BINOTTO, 2012, p. 10).

Com essas falas, percebo que as adaptações realizadas foram fundamentais na diferenciação do CFI em relação a outros grupos tradicionalistas, o que pode ter sido o motivo para que o reconhecimento em seu meio só viesse após as apresentações fora do país. Porém essa diferenciação não chegou a abalar a relação entre o Conjunto e os CTGs, pois, como diz Nilza Binotto, os próprios CTGs aproveitaram alguns elementos divulgados pelo CFI. Além disso, os integrantes que se originaram nos CTGs continuaram a participar de suas atividades, estando presentes em concursos de danças gaúchas.

Uma segunda diferenciação foi a influência do balé, presente no Conjunto por três participantes: Nilva Pinto, Amélia Mayer e Nilza Binotto. Pelos depoimentos analisados, com sua experiência trouxeram graciosidade, postura, precisão e “uma visão de palco” (ver imagens 21 e 22). Para Lazzarotto (2012, p. 7), “essa influência delas [bailarinas] foi de grande importância no estilo do Conjunto Internacional até

¹⁷⁸ Instituto do Movimento Tradicionalista Gaúcho, instituição que registra, incentiva e organiza os Centros de Tradições Gaúchas e manifestações ligadas ao tradicionalismo no estado do Rio Grande do Sul.

hoje. A classe, a categoria, a postura, a coreografia, tudo que foi implantado pela Nilva e pela Ziza desde a sua fundação”. Castillo (2011, p. 8), em seu depoimento, relata que “A Nilva, a Ziza e a Amélia eram mais graciosas. Mas elas conseguiram fazer um denominador comum, em que tu olhavas um tu vias todas do mesmo jeito. Não tinha uma se sobressaindo, pois toda vez que alguém se sobressaía estava errado”. Por fim, sobre a visão de palco Fagundes afirma que o balé trazia “uma visão nova, porque em CTG a gente dança no meio do galpão no salão. Tínhamos agora que dançar no palco, o balé tem uma visão própria para isso” (FAGUNDES, 2011, p. 13). Como vimos, o balé trouxe traços para as coreografias, tanto de forma individual (para cada dançarino) como para o coletivo, com a limpeza de movimentos e visão de palco.

Ilustração 21 - Foto de apresentação, 1964¹⁷⁹



Ilustração 22 - Foto de ensaio (xote duas damas), 1960¹⁸⁰



¹⁷⁹ Acervo Digital Nilva Pinto, avulsos, n. 010, foto, 1964, Ceme, 2012.

¹⁸⁰ Acervo Digital CFI Os Gaúchos, avulsos, n. 001, foto, 1960, Ceme, 2012.

Nilva e Amélia foram importantes também pelas funções mais centrais ocupadas: Nilva, após a saída de Marina Cortinas, assumiu a direção artística, e Amélia foi sua assistente e também a responsável pelos figurinos. Sobre essa influência, Nilva diz: “O balé até hoje influencia as minhas coreografias. As danças que ensino têm que ter um pouquinho de estética. Esticar pé, esticar joelho, esticar mãos, braços. Tudo isso faz parte. Não pode ser só, simplesmente, levantar um pé” (PINTO, 2010b, p. 12).

Possivelmente essa nova roupagem para as danças folclóricas abriu portas para o Conjunto. Isso é evidenciado, por exemplo, na reportagem¹⁸¹ intitulada *Com o Mundo na ponta dos pés: Em um palco de ballet cabe o mundo inteiro*, na qual o CFI é mencionado, assim como a necessidade de se resgatar as tradições que estavam se perdendo, ressaltando ainda a importância do folclore. Considerando essa situação, pergunto: por que um *palco de balé*, como mencionado no título da reportagem? Pela importância que ele tinha na época e também porque, num lugar onde essa manifestação era legítima (no caso, o Auditório Araújo Viana), foram apresentadas danças que representavam diversos países e, nas palavras da matéria, “O êxito foi total”. A relação com o balé também pode ser percebida em outro texto (Correio do Povo, 27/3/1960, p. 8) sobre a mesma apresentação, no qual, após um breve resumo sobre a cena da dança em Porto Alegre, o Conjunto é apresentado com diversos professores de balé (Lya Bastian Meyer, Tony Petzhold, João Luiz Rolla, Morgada Cunha, Salma Chemale). O CFI era considerado diferente, mas estava num mesmo *universo*: a dança permitida nos palcos de balé.

Assim, o erudito (representado pelo balé e pelas bailarinas) e o popular (folclore e tradicionalistas) conviveram e colaboraram no Conjunto de Folclore Internacional em níveis pessoais e estéticos. Essa associação me causou estranheza, visto que a própria definição de cultura popular por vezes é associada ao oposto de cultura erudita, como apresentam os autores Arantes (1983), Ortiz (1985) e Rocha (2009)¹⁸² – e esses termos geralmente fazem referência à posição social: erudito (elite, posição superior) e popular (povo, posição subalterna). Mas Vilhena, na apresentação de suas análises, lembra:

¹⁸¹ Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 005, recorte de jornal, 1960, Ceme, 2012.

¹⁸² Esses autores apresentam que, historicamente, o conceito de cultura popular foi colocado em oposição ao de cultura erudita e que essa polarização foi assumida pelo senso comum. Porém os pesquisadores também lembram que essa polarização não corresponde exatamente ao real, e a diferenciação não é tão simples.

Antes, porém, que esses fortes argumentos condenem a produção folclórica ao ostracismo, seria talvez importante refletir que a afirmação do caráter necessariamente autoritário da relação elite/povo talvez negligencie a complexidade que está em jogo aqui. [...] seguirei ao longo deste trabalho a hipótese de que há uma circularidade entre esses dois níveis culturais, ou seja, um conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidirecional.

Essa complexidade se apresenta na formação do CFI, embora o Conjunto esteja em um local (o palco artístico) que o afasta da discussão de certo ou errado. Em alguns momentos, como vimos, seus participantes foram confrontados (pelos CTGs) para assumirem um dos lados, mas optaram por seguir outro caminho, também possível. E essa opção é dada porque também estavam numa época em que os estudos do folclore eram valorizados por intelectuais e tidos como importantes para as identidades nacionais e locais.

Dessa forma, “A dança gaúcha, as moças do balé e a professora Marina foram fundamentais para a formação do grupo” (FAGUNDES, 2011, p. 7). Essa frase mostra ao mesmo tempo os elementos da época e a importância da formação de cada participante na construção do estilo do Conjunto. Mas por que juntar esses dois universos? Porque essa opção por adaptar o folclore deu ao grupo um caráter inovador. Uma tendência que refletia o período de criação do grupo, em que a cidade também queria se modernizar¹⁸³.

Foi mérito da Marina, da Nilva Pinto, da Ziza Pinto e da Amélia Maristany Mayer, que viram a possibilidade de fazer algo a partir do folclore. Mas não folclore puro, uma releitura do folclore, dentro já de decanos modernos da dança. O que nos ajudava era o fato da Nilva ser professora de dança. [...] Para fazer uma coisa mais moderna do que o CTG fazia. O CTG fazia o folclore puro, nós fazíamos uma coisa bem mais de fantasia. O que nós chamaríamos hoje de uma projeção do folclore. [...] O grupo é muito importante porque demonstrou um folclore moderno, moderno entre aspas. Mostrou um folclore moderno que o CTG não conhecia. (FAGUNDES, 2011, p. 8).

A construção da identidade e, conseqüentemente, do estilo do CFI se baseou nas diferenciações com o que era dado na época e pela tendência de se modernizar. Poderíamos questionar que um grupo que quer representar determinada nação não poderia criar em cima das coreografias folclóricas, devendo mantê-las tal qual são feitas em seu país. Mas podemos lembrar que as coreografias, mesmo em suas localidades e sendo praticadas por grupos *nativos*, sofrem mudanças. Além

¹⁸³ Ver item 3.1.

disso, elas, em certo momento, foram *inventadas* ou escolhidas para representar aquele povo, e muitas, como as brasileiras, não são puras e nem homogêneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegada a hora de finalizar este trabalho, o que não significa que está esgotado e totalmente concluído, mas que é o momento de me desapegar e fazê-lo circular, para que novos caminhos sejam possíveis. Fico com a certeza de que muito aprendi e que cada passo deste percurso foi necessário.

O trabalho tinha como objetivo reconstruir a história do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos* nos seus primeiros sete anos (1959 a 1966). Esse Conjunto foi fundado pela professora uruguaia Marina Cortinas Lampros, sendo um dos primeiros do estado do Rio Grande do Sul a trabalhar com dança de projeção. No decorrer da sua história, várias pessoas que residiam em Porto Alegre ajudaram em sua construção e contribuíram para a continuidade do trabalho que se iniciou com Marina e continua até os dias atuais, com a professora Nilva.

Alguns fatores do contexto cultural de Porto Alegre, a partir dos dados levantados, foram fundamentais para o surgimento de um grupo dessa natureza: o estado de pesquisa e divulgação do folclore, que já possibilitava a identificação das manifestações de cada país; a forte presença na cidade dos CTGs e das escolas de dança; a realização da Mesa Pan-Americana Feminina, que já planejava ações de integração da cultura americana; a inauguração da emissora de televisão local; e a aceitação e disponibilidade de pessoas para integrar o Conjunto.

Inicialmente, o objetivo do CFI era formar um grupo profissional de danças folclóricas para servir à TV Piratini, que foi inaugurada em 1959. Esse objetivo foi parcialmente alcançado, pois por algum tempo o grupo realizou apresentações na emissora e era considerado como pertencente a ela. Sobre ser profissional, após os primeiros anos os dançarinos pararam de receber dinheiro para dançar, pois os valores das apresentações passaram a ser utilizados para confecção de figurinos e aquisição de outros materiais, como instrumentos e peças de cenário.

A primeira apresentação do Conjunto foi na TV Piratini. Como defendi no capítulo 3, acredito que as apresentações internacionais (Uruguai e Argentina) foram fundamentais para a consolidação e o reconhecimento do CFI enquanto Conjunto de dança folclórica de projeção, diferente dos grupos de dança existentes na época, tanto aqueles relacionados ao balé e à dança moderna quanto aqueles voltados à dança gaúcha. Com essa diferenciação, ele passa a criar seu espaço tanto no Rio Grande do Sul como em outros estados do Brasil. No período analisado, o CFI

realizou apresentações em várias cidades do Rio Grande do Sul, em estados do litoral do nordeste e do sudeste (Caravana de Cultura), no Distrito Federal, em São Paulo, em Curitiba, no Uruguai, na Argentina e, no fim do período analisado, em dois países da Europa: Espanha e Portugal.

O repertório do Conjunto também foi ampliado à medida que tomou contato com outros grupos folclóricos. As primeiras danças foram uruguaias e gaúchas, logo foram acrescentadas as argentinas, em sequência outras da América Latina. Esse destaque para a América Latina esteve forte em todo o período de análise, estando atrelado à imagem do grupo, como descrevi no capítulo 4. Assim, o Conjunto divulgou as danças do continente que não apareciam em outros espaços, já que, além das danças gaúchas e do balé, estavam em destaque grupos europeus.

Os primeiros dançarinos eram originários de CTGs e da Escola de Dança de Lya Bastian Meyer, pessoas já envolvidas com a dança e que, em sua maioria, possuíam boa condição financeira. A formação desses primeiros dançarinos influenciou o estilo do Conjunto, especialmente com as moças provenientes do balé, que trouxeram alguns elementos como postura, *visão de palco*, precisão. Dentre elas, Nilva e Amélia tiveram papéis importantes: Nilva assumiu a direção das coreografias logo que Marina se afastou e Amélia foi assistente de coreografias e também a figurinista – portanto foram fundamentais nas adaptações realizadas pelo CFI.

As adaptações foram o grande diferencial do Conjunto. Os elementos utilizados para esse fim abrangiam tanto aqueles vindos do balé como outros, por exemplo, adaptações no figurino e na música. As estampas eram arranjadas para se formar um show, um espetáculo que trazia as danças e alguns elementos (músicas, poesias e versos) que ligavam o quadro coreográfico à identidade nacional apresentada.

Além do reconhecimento pelo seu estilo, que para a época era inovador, o CFI contou com diversos apoios que permitiram sua estruturação e estabilidade. Os apoios culturais e políticos tiveram mais destaque e possibilitaram: o maior alcance do Conjunto pelos convites para apresentações; a conquista do título de instituição de utilidade pública; a cobertura de algumas despesas em viagens; a liberação de alguns espaços para as apresentações. Porém, o apoio financeiro aos dançarinos e para despesas cotidianas do grupo não foi verificado pelas fontes analisadas.

No período final de análise, o ano de 1966, vários fatores ocorreram e mostraram novos rumos para o Conjunto. Houve mudanças estruturais, como reformulação do estatuto, registro do grupo enquanto entidade jurídica, saída de dançarinos, definições de funções. Além disso, as apresentações na Europa e a conquista do Festival Folclórico Hispanoamericano em Cáceres deram uma nova dimensão para o CFI. Fechava-se, assim, uma primeira fase do Conjunto, o que definiu a minha escolha por esse recorte temporal.

Algumas perguntas surgiram sobre o processo de projeção da dança: era adaptado para melhorar a dança? Então não se achava a dança bonita? Por que tais elementos eram considerados melhores que outros? O folclore precisava ser adaptado para ser valorizado? Percebi, pelo caminho percorrido, que não teria dados para responder a essas questões. Não possuía vídeos, fotografias e gravações musicais suficientes. Porém, pela convivência com as fontes, acredito que o Conjunto valorizava o folclore e apreciava as danças; a intenção não era transformá-las radicalmente. Mas esse processo foi sendo construído e moldado ao longo do tempo, certamente com influência de preferências pessoais dos que participavam, por respostas do público, que aplaudia mais uma coisa do que outra, da participação em festivais, enfim, por acontecimentos aos quais qualquer grupo artístico está sujeito.

Creio que esses elementos levantados não esgotam os estudos com esse Conjunto e com a dança folclórica de projeção em Porto Alegre. Outros temas que observei, mas pela delimitação do trabalho não foi possível desenvolver, deixo de sugestão para futuras pesquisas: a continuação das pesquisas históricas com o CFI após 1966; a formação de outros grupos a partir da proposta do CFI; a análise estética dos movimentos; a projeção da dança e a necessidade da espetacularização; a reinvenção de identidades de nações através das danças; a importância de festivais de folclore para as modificações realizadas; as apropriações do patrimônio cultural imaterial; a manutenção de grupos artísticos; a influência das danças latino-americanas em Porto Alegre.

Destaco também que o Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos* teve e ainda tem importância no cenário da dança em Porto Alegre. São incontáveis as apresentações nesses mais de 50 anos de existência. Suas performances têm colaborado para a divulgação das danças folclóricas e para o enriquecimento

cultural da cidade. Considero como principal conquista a inserção do folclore, por vezes menosprezado, no cenário da arte reconhecida e valorizada.

A contribuição do CFI se mostra ainda na criação de grupos em outros locais, a partir de ex-bailarinos, como o Grupo Andanças, o grupo da Universidade Luterana do Brasil (Ulbra), e dois grupos em Santa Catarina. Além disso, o grupo acumulou e transmitiu conhecimentos a outros grupos em festivais e encontros, como, por exemplo, a utilização e fabricação do instrumento bombo leguero, hoje incorporado a grupos de danças gaúchas.

Dizer em um texto tudo o que foi vivido durante dois anos de pesquisa já é um trabalho difícil; retratar a construção de um grupo há mais de 50 anos é exponencialmente mais complicado. Espero ter possibilitado às leitoras e aos leitores a visualização de vários retratos e faces do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos* e instigado a mais e mais pesquisas sobre as danças e seus espetáculos.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo:Contexto, 2010. p. 155-202.

ALVES, Teodora de Araújo. Corpo, Cultura e Globalização: um enfoque sobre novas identidades. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 12., 2001, Caxambu. **Anais ...** Caxambu, 2001.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 23-80.

BARROS, José D'Assunção. **O Projeto de Pesquisa em História**: da escolha do tema ao quadro teórico. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BINOTTO, Nilza Maria Pinto. **Depoimento de Nilza Maria Pinto Binotto**: Projeto Garimpando Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/Ufrgs, 2012.

BRASIL. COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. **Carta do folclore brasileiro**. Salvador, 1995. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>>. Acesso em: 20 abr.2011.

BRASILEIRO, Livia Tenório. A dança é uma manifestação artística que tem presença marcante na cultura popular brasileira. **Pro-posições**, Campinas, v. 21, n. 3, p. 135-153, set./dez., 2010.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 167-183.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales** (1929 - 1989): A Revolução Francesa da historiografia. 2. ed. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa 1500 – 1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Nestor . **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAMPOS, Neide da Silva; PEREIRA, Maria Rita Silva; GRANDO, Beleni Salete. As Danças Tradicionais como Expressão da História e Cultura Local. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 15., 2007, Recife. **Anais ...** Recife, 2007.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [19?].

_____. Prefácio. In: ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. Edição com anotações de Câmara Cascudo. v. 1, p. 15-35.

CASTILLO, Carlos Pereira. **Depoimento de Carlos Pereira Castillo**: Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/Ufrgs, 2011.

CARTA de Folclore Nacional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE 1., Rio de Janeiro, 1951. **Anais...** Rio de Janeiro, 1951.

CORAZZA, Sandra Mara. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos Investigativos**: novos olhares na pesquisa em educação. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 105–132.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão. **Depoimento de Paixão Cortes**: Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esef/Ufrgs, 2012.

_____. **Origem da Semana Farroupilha e Primórdios do Movimento Tradicionalista**. Porto Alegre: EVANGRAF, 1994.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão; LESSA, Barbosa. **Danças e Andanças da Tradição Gaúcha**. Porto Alegre: Garatuja, 1975.

_____. **Manual de danças gaúchas**. 7. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

COUTO, Leandro Freitas. **O horizonte regional do Brasil e a Construção da América do Sul (1990 - 2005)**. 2006. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Relações Internacionais, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. **Dança**: nossos artífices. Porto Alegre: Movimento, 2004.

DELBEM, Danielle Conte. Folclore, identidade e cultura. **UNAR**, Araras (SP), v. 1, n. 1, p. 19-25, 2007.

DIAS, Carolina. **Histórias do Instituto de Cultura Física de Porto Alegre (1928 - 1937)**. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

DREHER, Eneida Beatriz. **Conjunto de Folclore Internacional “Os Gaúchos”**: desde 1959 Cultivando a Arte dos Povos. 2005. 11 f. Monografia (Conclusão de Curso) - Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2005.

ELY, Vitor Hasen. **Motivos que levam jovens adultos, de ambos os sexos, a frequentarem e permanecerem em grupos de danças folclóricas de projeção**

não remunerados em Porto Alegre. 2009. 52 f. Monografia (Conclusão de Curso) - Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

FAGUNDES, Antônio Augusto. **Depoimento de Antônio Augusto Fagundes: Projeto Garimpendo Memórias.** Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/Ufrgs, 2011.

_____. **Tradicionalismo.** Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, 2005. Caderno de História, n. 22. Disponível em: <<http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/tradicionalismo.pdf> >. Acesso em 02 jun. 2012.

FALCON, Francisco José Calazans. História cultural e história da educação. **Revista Brasileira de Educação**, v. 11, n. 32, p. 328-375, maio/ago. 2006.

FARO, Antônio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de Balé e Dança.** Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Reis Dos Cacetes: uma Etnografia da Performance Musical do Terno dos Temerosos de Januária/MG. **Cadernos do Colóquio**, p. 1-10, 2008.

FREITAS, Letícia Fonseca Richthofen de. **Aprendendo a Ser Gaúcho/a: algumas análises a partir dos estudos culturais.** 2009. 89 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

GOELLNER, Silvana Vilodre *et al.* Garimpendo Memórias: esporte, educação física, lazer e dança no Rio Grande do Sul. In: GOELLNER, Silvana Vilodre; JAEGER, Angelita Alice (Org.). **Garimpendo Memórias: esporte, educação física, lazer e dança.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 53-62.

_____. Pesquisa Qualitativa na Educação Física Brasileira: marcos teóricos e modos de usar. **Revista da Educação Física/UEM**, Maringá, v. 21, n. 3, p. 381–410, 2010.

GOIS, Ana Angélica Freitas. **A Dança de São Gonçalo em São Cristóvão: a corporeidade no folclore sergipano.** 2003. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Metodista, Piracicaba, 2003.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo.** Porto Alegre: Tchê! Editora Jornalística, 1983.

_____. Reflexos entre o gaúcho real e o inventado. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto. **Nós, os gaúchos.** 4. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998. p. 91 – 94.

GRANDO, Beleni Salete. Corpo, Educação e Cultura: as práticas corporais e a constituição da Identidade. In: GRANDO, Beleni Salete. **Corpo, Educação e Cultura: práticas sociais e maneiras de ser**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2009. p. 19-52.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petropolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006,

HOBSBAWM, Eric J. Introdução. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-24.

_____. **Nação e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JUKOSKI, Luziana Amaral. **Conjunto de Folclore Internacional “Os Gaúchos”**. 2006. 27 f. Monografia (Conclusão de Curso) - Universidade Luterana do Brasil, Porto Alegre, 2006.

LAYTANO, Dante de. **Folclore do Rio Grande do Sul: levantamento dos costumes e tradições gaúchas**. 2. ed. Caxias do Sul: EDUCS, Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Nova Dimensão, 1987.

LAZZAROTTO, Claudio Antônio Guerra. **Depoimento de Claudio Lazzarotto: Projeto Garimpendo Memórias**. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/Ufrgs, 2012.

LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi: memória – história. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. p.11-50.

LEVI, Giovanni. Usos da Biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1996. p. 167-183.

LESSA, Barbosa. Porteira Aberta. In: GONZAGA, Sergius, FISCHER, Luís Augusto. **Nós, os gaúchos**. 4. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998. p. 72 – 76.

MAIOR, Mario Souto. **Dicionário de folcloristas brasileiros**. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2000.

MAYER, Amélia Maristany. **Depoimento de Amélia Maristany Mayer: Projeto Garimpendo Memórias**. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/Ufrgs, 2011.

MAZO, Janice Zarpellon. **A Emergência e a Expansão do Associativismo Desportivo em Porto Alegre – Brasil (1867 – 1945): espaço de representações da identidade teuto-brasileira**. 2003. 365 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências do Desporto e de Educação Física. Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2003.

MONTEIRO, Charles. Porto Alegre no Século XX: crescimento urbano e mudanças sociais. In: DORNELLES, Beatriz. **Porto Alegre em destaque: história e cultura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 51-74.

ORTÊNCIO, Bariani. **Cartilha do folclore brasileiro**. 2. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985.

PAN AMERICAN ROUND TABLE OF EL PASO RECORDS. **1921 – 2010, MS 526**. C.L. Sonnichsen Special Collections Department. The University of Texas at El Paso Library, 2010. Disponível em: <<http://www.alianzamp.org/esp.html>> . Acesso em: 22 mar. 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Memória de Porto Alegre: espaços e vivências**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINTO, Nilva Terezinha Dutra. **Depoimento de Nilva Terezinha Dutra Pinto 1: Projeto Garimpando Memórias**. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/Ufrgs, 2010a.

_____. **Depoimento de Nilva Terezinha Dutra Pinto 2: Projeto Garimpando Memórias**. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/Ufrgs, 2010b.

RAPCHAN, Eliane S. Folclore in: GONZÁLEZ, F. J; FENSTERSEIFER, P. E. (Org.). **Dicionário crítico de educação física**. Ijuí: RS. Ed. Unijuí, 2005.

REICHEL, Heloisa Jochims. Imagens do Pan-americanismo na imprensa, durante a Guerra Fria. In: GEBRAN, Philomena da Cunha (Org.). **História Cultural: várias interpretações**. Goiânia: Editora Vieira, 2006. p. 97–110.

REIS, Daniela Gorgen dos. **Conjunto de Folclore Internacional “Os Gaúchos”**. 2006. 21 f. Monografia (Conclusão de Curso) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ROCHA, Clóvis. **ABC das danças Gaúchas**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2002.

ROCHA, Gilmar. Cultura Popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 1, p. 218–236, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358>>. Acesso em: 13 maio 2012.

SANTOS, Rita Luzia de Souza; PORPINO, Karenine de Oliveira; Expressões da dança popular: uma projeção artística do folclore. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 12., 2001, Caxambu. **Anais ...** Caxambu, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da, HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petropolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

TAMASO, Isabela. O Movimento Folclórico Brasileiro: uma rítmica de conquistas e fracassos – Resenha de Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). In: **ANUÁRIO Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 305–313.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro**. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

VASSALLO, Simone Pondé. Resistência ou Conflito? o legado folclorista nas atuais representações do jogo da capoeira. **Campos**, v. 7, n. 1, p. 71-82, 2006.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. Corpo e estética no Bumba-Meu-Boi: configurações epistemológicas e educativas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 14., 2005, Porto Alegre. **Anais ...** Porto Alegre, 2005.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. Bumba-Meu-Boi como Fenômeno Estético. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 15., 2007, Recife. **Anais...** Recife, 2007.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da, HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petropolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

ZANI, Mariana de Almeida. Congado, Corpo e Gestualidade: um estudo da festa como espaço de lazer. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 15., 2007, Recife. **Anais ...** Recife, 2007.

ANEXO A – MODELO DE CARTA DE CESSÃO DO PROJETO GARIMPANDO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA
CENTRO DE MEMÓRIA DO ESPORTE

**CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS
SOBRE DEPOIMENTO ORAL**

Pelo presente documento, eu, _____

CPF nº _____, declaro, ceder ao Centro de Memória do Esporte da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao Projeto Garimpando Memórias.

O Centro de Memória do Esporte fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, o mencionado depoimento no todo ou parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

_____, ____ de _____ de _____

Assinatura do depoente

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA
CENTRO DE MEMÓRIA DO ESPORTE

Roteiro para entrevista para o Projeto de Pesquisa: A FORMAÇÃO DO CONJUNTO
DE FOLCLORE INTERNACIONAL “OS GAÚCHOS” (1959 - 1966)

Pesquisadora: Christiane Garcia Macedo

Orientadora: Silvana Vilodre Goellner

Local da Entrevista:

Data da entrevista:

Nome:

Data de nascimento:

Local de nascimento:

Geral:

- Fale sobre a sua família. (Origem, situação...)
- Como se envolveu com a dança?
- Como foi sua formação?

Formação dos “Gaúchos”

- Na sua visão, como foi a formação do grupo?
- Por que o CIF “Os gaúchos” foi criado?
- Como era a vida cultural na cidade de Porto Alegre na época de fundação do grupo? Existiam muitos grupos de artes? Havia incentivo? Havia valorização?
- e o governo? Algum fato político, cultural, econômico social, influenciou o grupo?
- O Movimento do Folclore Brasileiro influenciou neste processo? Como?
- Qual foi sua participação nesta formação?
- Quem participou dos primeiros anos do grupo?
- Como era o funcionamento no início? Ensaios, montagem limpeza
- Quais danças foram apresentadas no início?

- Quais os critérios utilizados para definir o que era apresentado?
- Como o grupo conseguia se manter financeiramente?
- Houve uma mudança no estatuto do grupo no início, transformando-o em entidade privada sem fins lucrativos e trocando o nome, como foi este processo? Por que foi feita?

Pessoas do grupo

- Quais as funções você já desempenhou no grupo? Qual foi mais relevante? Por quanto tempo? Em qual momento?
- Quem participou mais ativamente dos primeiros anos do grupo? Qual era a função de cada uma destas pessoas? De onde vinham estas pessoas?
- Como a Nilva se tornou diretora do Grupo?

Processo coreográfico

- Como eram as montagens? Quem escolhia as músicas, as danças, os passos, os figurinos?
- Como era a pesquisa das danças, figurinos e músicas?
- As danças clássicas influenciam de alguma forma o grupo desde a sua fundação?
- A presença de bailarinas clássicas colaborou com o grupo? De que forma?

- Mais alguma coisa que considere importante registrar?

* Os roteiros eram adaptados para cada entrevistado a partir dos dados levantados antes da entrevista.

APÊNDICE B – OS PRIMEIROS DANÇARINOS DO CFI

Neste apêndice reuni informações sobre alguns dos importantes personagens da história do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos*. Trago-os sem a intenção de traçar suas trajetórias de vida, mas para registrar as informações coletadas durante a pesquisa que podem ser úteis para pesquisadores que analisem outros fatos do Conjunto. As informações presentes são provenientes das entrevistas feitas com os participantes, além de alguns dados obtidos na internet e na pesquisa dos jornais. As entrevistas completas estão disponíveis no site do Centro de Memória do Esporte: <<http://www.ufrgs.br/ceme/acervoEntrevistas.php?acao=ver&id=4>>.

Amélia Mayer

Amélia Maristany Mayer¹⁸⁴ nasceu em 19 de outubro de 1928, em Buenos Aires (Argentina). Sua mãe, Amélia Pastro Maristany¹⁸⁵, era brasileira e seu pai Luiz Maristany de Trias¹⁸⁶, era espanhol; os dois eram pintores. Amélia veio para Porto Alegre com 10 anos de idade, formou-se em Artes Plásticas pelo Instituto de Belas Artes¹⁸⁷ de Porto Alegre, aos 16 anos, e lecionava cursos de desenho e pintura. Casou-se aos 18 anos com Lauro Aloysio Mayer¹⁸⁸ e teve duas filhas, Lorena Maristany Mayer¹⁸⁹ e Licia Mayer da Rocha¹⁹⁰.

Entrou na Escola de Danças de Lya Bastian Meyer¹⁹¹ com 19 anos, por incentivo de seu marido, concluindo o Curso Oficial de Dança. Fez cursos de dança no Teatro Cervantes¹⁹² e no Teatro Colón¹⁹³. Entrou para o CFI a convite da professora Marina Cortinas Lampros, que participou da Mesa Redonda Pan-Americana, da qual Amélia e sua mãe faziam parte.

¹⁸⁴ Também chamada por alguns integrantes do grupo como Amelucha.

¹⁸⁵ Nascida em Porto Alegre no dia 9/8/1895.

¹⁸⁶ Nascido em Barcelona, Espanha, no dia 25/7/1885. Foi professor do Instituto de Belas Artes.

¹⁸⁷ O Instituto de Belas Artes foi criado em 1908, pelo estado do Rio Grande do Sul. Em 1934, ligou-se à Universidade de Porto Alegre e depois, em 1962, integrou-se à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹⁸⁸ Nascido em 5/7/1922.

¹⁸⁹ Nascida em 20/5/1949.

¹⁹⁰ Nascida em 18/3/1959.

¹⁹¹ Professora Eliane Clotilde Bastian Meyer Schimitz, mais conhecida como Lya Bastian Meyer, nascida em 1911, foi uma das personalidades mais importantes na consolidação da dança clássica em Porto Alegre.

¹⁹² Teatro Nacional Cervantes, fundado em 1921, situado na Av. Cordoba, 1155, Buenos Aires, Argentina.

¹⁹³ Teatro fundado em 1908, situado na Rua Cerrito, 628, Buenos Aires, Argentina.

No grupo, desempenhou funções importantes: dançarina, figurinista e assistente de coreografias. Foi fundamental na pesquisa de trajes e danças, atuando nas adaptações para a projeção.

Saiu do Conjunto para se dedicar às filhas e cuidar dos pais, parando de dançar por volta de 1966. Continuou sendo figurinista do CFI por muitos anos, sendo que atualmente alguns dos trajes utilizados ainda são provenientes de desenhos de Amélia.

Imagem A – Amélia Mayer¹⁹⁴



Antônio Augusto Fagundes

Antônio Augusto da Silva Fagundes, mais conhecido como Nico Fagundes, nasceu em 1934, na localidade de Inhanduí, interior do município de Alegrete, no estado do Rio Grande do Sul. Filho de Euclides Fagundes e Florentina da Silva Fagundes. Esteve envolvido com as tradições gaúchas desde a infância, por sua região valorizar bastante essas manifestações tradicionalistas. Na adolescência, já escrevia poesias e, aos 16 anos, já trabalhava como cronista e repórter da *Gazeta Alegretense*¹⁹⁵.

Mudou-se para Porto Alegre em 1954, onde conheceu Lauro Rodrigues (grande poeta gauchesco) e o 35 Centro de Tradições Gaúchas (CTG)¹⁹⁶. Um grande ícone da época era Paixão Côrtes¹⁹⁷, um dos fundadores do 35 CTG e grande divulgador da tradição gaúcha, influenciando Fagundes.

Trabalhou nos jornais *A Hora* e *Zero Hora*. Em 1955, trabalhou no Instituto de Tradições e Folclore da Divisão de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, especializando-se em cultura afro-gaúcha. Foi ator e apresentador nas emissoras de

¹⁹⁴ Recortes da seguinte imagem de divulgação: Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 012, imagem de divulgação, 1961?, CEME, 2012.

¹⁹⁵ Informação disponível em: <<http://assisbrasil.org/joao/nicofagu.htm>>.

¹⁹⁶ Fundado em 1948, o 35 foi o primeiro CTG.

¹⁹⁷ João Carlos Paixão Côrtes, nascido em 1927, é um dos mais importantes folcloristas do Rio Grande do Sul. Recolheu e registrou várias músicas e poemas, descreveu danças da tradição gaúcha. Junto com Barbosa Lessa e Glauco Saraiva, é considerado um dos formuladores do Movimento Tradicionalista. Posou para o escultor Antônio Caringi, para que este fizesse a estátua do *Laçador*, símbolo da cidade de Porto Alegre.

televisão Piratini, Tupi e RBS¹⁹⁸. Nesta última, desde 1982 apresenta o programa *Galpão Crioulo* nas manhãs de domingo, que traz músicas, danças e declamações da tradição gaúcha.

Formou-se em Direito, com especialização em História do Rio Grande do Sul e mestrado em Antropologia Social, todos cursados pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Escreveu livros de poemas e sobre as tradições gaúchas. Compôs diversas músicas, entre elas o *Canto Alegretense*, um símbolo gaúcho, em parceria com Euclides Fagundes.

Em 1959, fez parte da primeira formação do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos*, sendo responsável, segundo ele, pela sugestão de nome do grupo. Era considerado um grande sapateador. Foi dirigente do grupo por 15 anos, representava politicamente e negociava as apresentações. Foi também apresentador (explicava as danças a serem apresentadas e fazia algumas declamações) e músico, tocando bombo leguero. Por seu conhecimento, auxiliava na pesquisa histórica das danças.

Nico permaneceu no grupo como apresentador pelo menos até o aniversário de 30 anos, em 1989, afastando-se por motivos de saúde e trabalho, porém sem perder o contato com o CFI.

Imagem B – Antônio Augusto Fagundes¹⁹⁹



Carlos Castillo

Carlos Pereira Castillo, também conhecido como Carlinhos Castillo, nasceu em 26 de outubro de 1948, na cidade de Sant'Ana do Livramento²⁰⁰. Veio para Porto Alegre para seguir seus estudos, onde se envolveu com os Centros de Tradição Gaúcha. Foi aluno de Ery Assenato, que o ensinou a sapatear e o formou enquanto dançarino de danças gaúchas, primeiramente no CTG Chilena de Prata e depois no 35 CTG. Participou da competição estadual de danças organizada pelo Instituto

¹⁹⁸ Filial da TV Globo.

¹⁹⁹ Acervo Digital Nilva Pinto, álbum 3, p. 033, item a, foto, 1989, CEME, 2012.

²⁰⁰ Município da região sul do Rio Grande do Sul, na fronteira com o Uruguai.

Gaúcho de Tradição e Folclore²⁰¹ e recebeu o segundo lugar na disputa da chula²⁰². Realizou apresentações de chula por diversos locais.

Entrou no CFI em 1960, ainda sob a direção de Marina Cortinas. Ficou por cerca de oito anos no Conjunto. Após esse período, dirigiu grupos de dança de CTGs, tornou-se escritor, com 11 livros publicados, especialmente sobre cavalos, culinária e história do Rio Grande do Sul.

Claudio Lazzarotto

Claudio Antônio Guerra Lazzarotto nasceu em 18 de abril de 1940, em Porto Alegre (RS). Envolveu-se com as danças gaúchas aos 16 anos, em um conservatório de música na Policlínica Santo Inácio, no bairro São Geraldo, em Porto Alegre. Fundou o CTG Sepé Tiaraju nesse conservatório, por volta de 1957. Foi aluno de Genes Pacheco, professor de dança gaúcha do 35 CTG, que dava aulas também para outros centros. Em 1958, ajudou na fundação do CTG Pagos da Saudade, da Varig. Foi campeão de chula na competição de 1960, organizada pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Foi também ator de cinema.

Entrou no CFI em 1959, na sua fundação. Teve destaque como solista nas danças chula e malambo²⁰³. Saiu do Conjunto em 1966 para casar com Marina Cruz e morar em São Paulo. Porém apresentou-se diversas vezes em comemorações de aniversários do CFI.

Imagem C – Claudio Lazzarotto²⁰⁴



²⁰¹ Órgão estadual.

²⁰² Dança gaúcha, feita por homens, que sapateiam geralmente por cima de uma lança, passando de um lado ou outro sem poder tocá-la. Dança mais comumente realizada como desafio.

²⁰³ Dança argentina que exige muito de sapateado.

²⁰⁴ Recorte da Imagem: Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 007, item b, recorte de jornal, 1960, CEME, 2012.

Marina Cortinas Lampros

Marina Cortinas Lampros era uma professora, folclorista e pianista uruguaia. Após ficar viúva e tendo duas filhas, casou-se novamente. O segundo marido, Lucas Lampros, recebeu uma oferta de emprego em Porto Alegre, e a família morou por aproximadamente dois anos na cidade. Foi a fundadora do Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos*, do qual se afastou em 1961, quando retornou ao Uruguai.

Imagem D – Marina Cortina Lampros²⁰⁵



Marlene Nahas

Marlene Nahas²⁰⁶ nasceu no dia 12 de setembro de 1937, em Porto Alegre (RS). Foi professora primária e envolveu-se com a dança em um curso sobre folclore de que participou. Nesse curso, conheceu Antônio Augusto Fagundes, com quem namorou e casou. Participou do grupo desde 1960. Primeiramente entrava na figuração dos espetáculos, tocando carra²⁰⁷, e depois entrando para o grupo de dançarinos. Permaneceu no grupo até por volta de 1966, quando saiu para cuidar dos três filhos.

Nilva Pinto

Nilva Terezinha Dutra Pinto nasceu em 1934, na cidade de Bom Jesus, interior do Rio Grande do Sul. Seu pai, Porcínio Borges Pinto, nascido em Vacaria (RS), era de família com poucos recursos econômicos e foi professor e político. Sua mãe, Maria Olívia Dutra Pinto, era de Bom Jesus e vivia na área rural. Nessa cidade,

²⁰⁵ Acervo Digital Nilva Pinto, álbum 3, p. 003, foto, 1989?, CEME, 2012.

²⁰⁶ Nome de casada: Marlene Nahas Fagundes.

²⁰⁷ Instrumento típico da Bolívia.

os pais de Nilva casaram-se e tiveram quatro filhos, mudando-se para Porto Alegre em 1951, onde seu pai seguiria carreira política.

Sua primeira aproximação com a dança se deu quando criança, ao frequentar um colégio no qual três professoras trabalhavam com algumas *dancinhas*²⁰⁸, além de pequenas peças teatrais. Segunda ela própria, isso aconteceu porque em sua cidade natal não havia muito incentivo para artes, o que a fez que criar danças a partir de músicas simples, junto com uma prima e algumas amigas (JUKOSKI, 2006).

Aos nove anos, Nilva iniciou seus estudos em internatos, primeiramente em Gramado (RS), no Internato Santa Terezinha, depois em Caxias do Sul (1944) e, por último, em São Leopoldo (1945). Nos internatos, teve aulas de música (piano e canto), dança e teatro cômico.

No internato em São Leopoldo, o Colégio São José, coordenado por freiras franciscanas, permaneceu durante cinco anos e, nesse período, conheceu Rosemari Schimitz, filha de Lya Bastian Meyer. Por incentivo de Rosemari, que já havia estudado balé clássico, as colegas começaram a experimentar essa modalidade de dança.

Quando a família de Nilva se mudou para Porto Alegre, no ano de 1951, ela ingressou na Escola de Ballet de Lya Bastian Meyer. Logo, entrou no Curso Oficial de Dança²⁰⁹, na época oferecido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. De acordo com Nilva, eram três anos de curso para alunas e alunos já iniciados, e lá trabalhavam com coreografias clássicas, modernas e de folclore²¹⁰.

Ao participar desse grupo, Nilva foi tomando contato com outros tipos de dança para além do balé e com outros professores e bailarinos. Como ela destaca em seu depoimento, Tony Seitz Petzhold, Selma Chemale, Souvarine Louniev e João Luiz Rolla²¹¹ apresentavam seus espetáculos no Theatro São Pedro que, para Nilva, naquela época era mais acessível aos artistas por ter valor menor e uma política diferenciada de apoio à arte erudita.

²⁰⁸ Termo utilizado pela própria entrevistada.

²⁰⁹ Coordenado pela professora Lya Bastian Meyer.

²¹⁰ Ao investigar os programas dos espetáculos, percebe-se que era grande a variedade dessas danças. Os documentos estão presentes no acervo doado por Nilva Pinto ao Centro de Memória da Esecf – UFRGS.

²¹¹ Esses bailarinos e artistas são citados como pioneiros da dança em Porto Alegre, no trabalho de Cunha e Franck (2004).

Além da escola de balé, Nilva fez curso de dança clássica com a professora Maria Ruanova, em Buenos Aires, e curso de Educação Rítmica do Movimento e Dança Elementar, ministrados pelo Ministério de Educação e Cultura²¹².

Com incentivo de seu pai, em 1955, entrou no Curso Superior da Escola Superior de Educação Física, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul²¹³. Nilva tornou-se aluna nessa instituição, cursando várias disciplinas, tais como Rítmica, com Lya Meyer, Natação, com Tony Petzhold, Desporto Individual, Voleibol, Fisiologia, Anatomia e Inglês. Também se envolveu com um time de vôlei, fazendo algumas viagens para participação em campeonatos. O curso na época era de dois anos e acontecia em diferentes locais da cidade. Formada, deu aulas em escolas estaduais e particulares de Porto Alegre.

Em 1959, ela conheceu a professora uruguaia Marina Cortinas Lampros, fundadora do Conjunto Internacional de Folclore *Os Gaúchos*, no qual Nilva atuou, primeiramente, como bailarina e depois como diretora artística e coreógrafa. Com o envolvimento no grupo, dedicou-se mais à questão folclórica, fazendo cursos, participando de festivais e viagens. Fez cursos sobre folclore, especialmente com Paixão Côrtes e também outros, como o de danças folclóricas argentinas na *Escuela Nacional de Danzas* de Buenos Aires.

No livro das professoras Morgada Cunha e Cecy Franck, sobre pioneiros da dança em Porto Alegre, tanto Nilva quanto o CFI *Os Gaúchos* são citados como pioneiros no Brasil, especialmente na adaptação do folclore internacional para o palco (CUNHA; FRANK, 2004). O grupo ficou nos três primeiros anos sob a direção de Marina Cortinas Lampros, que retornou ao Uruguai. A direção artística passou a ser atribuição de Nilva, que deixou de ser bailarina há aproximadamente 30 anos.

Formada em Educação Física, começou a trabalhar no Colégio Estadual Cândido José de Godói, onde permaneceu durante 30 anos, trabalhando com Educação Física e com a dança como atividade extracurricular. Nesse colégio estruturou o Clube de Danças do Colégio Godói, que fez várias apresentações na escola e fora dela, inclusive em outras cidades do interior do Rio Grande do Sul.

Além do Colégio Godói, deu aulas em outra escola em Gravataí (RS) e, também, no Colégio Anchieta em Porto Alegre. Neste último, ingressou em 1968 e

²¹² Informação presente no currículo da professora, documento doado ao acervo do Ceme.

²¹³ Na época, a Esef não era ligada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Era, ainda, uma instituição de ensino vinculada ao estado do Rio Grande do Sul.

permanece em atividade. Está à frente, desde o primeiro ano, na direção coreográfica do Show Musical Anchieta – Canto e Dança, que é realizado com os alunos, crianças e adolescentes da instituição.

O trabalho da professora foi reconhecido publicamente. Primeiro com a comenda *Negrinho do Pastoreio*, do governo do estado do Rio Grande do Sul, recebida em 1989, por serviços prestados à comunidade e à pátria. Depois, em 1992, recebeu o título de *Cidadã Emérita de Porto Alegre* da Câmara Municipal de Porto Alegre, por serviços prestados à capital e a seus cidadãos. No mesmo ano, recebeu o título de *Amiga do Turismo* pela Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Imagem E – Nilva Pinto²¹⁴



Nilza Pinto

Nilza Maria Pinto Binotto nasceu em 20 de março de 1938, na cidade de Bom Jesus (RS). Irmã de Nilva Pinto, filha de Maria Olívia Dutra Pinto e Porcínio Borges Pinto. Fez aulas de balé na Escola de Dança de Lya Bastian Meyer. Formou-se em Letras pela UFRGS e seguiu como professora. Integrou o CFI desde a sua fundação, ficando no grupo até 1966, quando saiu para estudar na Inglaterra.

²¹⁴ Acervo Digital Nilva Pinto, álbum 1, p. 030, foto, década 1950, CEME, 2012.

Imagem F – Nilza Pinto²¹⁵

Cecília Assenato, Ery Assenato, Jorge Karam, Juarez da Fonseca, Rosa Maria de Bourbon e Lea Von Poser

Infelizmente, não localizei muitas informações sobre esses cinco personagens. Cecília e Ery eram casados e tiveram três filhos. Ery faleceu no dia 21 de agosto de 1995, era o mais velho do Conjunto na época estudada e desempenhou as funções de dançarino e diretor. Era muito envolvido com CTGs e com aulas de dança, sendo também um dos responsáveis pela fabricação do bombo leguero. Cecília foi poetisa e também era envolvida com CTGs, vindo a falecer em 2010.

Juarez e Rosa (também conhecida como Rosinha) são casados, foram morar no interior do estado e perderam contato com o grupo. Juarez era irmão de Cecília. Jorge Karam teve destaque nas danças gaúchas coletivas pelo 35 CTG, sendo integrante do grupo vencedor da competição de 1960. Ele faleceu em um acidente de carro. Lea Von Poser entrou para o CFI para cantar e mais tarde se integrou ao grupo de dançarinos. Era casada com Rubem Dario, que tocava violão no Conjunto.

Imagem G – Cecília Assenato**Imagem H – Ery Assenato**

²¹⁵ Recorte da seguinte imagem de divulgação: Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 012, imagem de divulgação, 1961?, CEME, 2012.

Imagem I – Jorge Karam (Esquerda) e Juarez da Fonseca



Imagem J – Lea Von Poser²¹⁶



²¹⁶ As Imagens G, H, I e J são recortes da seguinte imagem de divulgação: Acervo Digital Amélia Mayer, álbum 1, p. 012, imagem de divulgação, 1961?, CEME, 2012.