

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Instituto de Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Antropologia



Dissertação

Prendas e peões: gênero e raça nas danças tradicionais gaúchas

Catiane Pinheiro Morales

Pelotas, 2021

Catiane Pinheiro Morales

Prendas e peões: gênero e raça nas danças tradicionais gaúchas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Rafael da Silva Noleto

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M828p Morales, Catiane Pinheiro

Prendas e peões : gênero e raça nas danças tradicionais gaúchas / Catiane Pinheiro Morales ; Rafael da Silva Noleto, orientador. – Pelotas, 2021.

160 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Gênero. 2. Raça. 3. Tradicionalismo gaúcho. 4. Danças tradicionais.. I. Noleto, Rafael da Silva, orient. II. Título.

CDD : 305

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB:
10/2064

Catiane Pinheiro Morales

Prendas e peões: gênero e raça nas danças tradicionais gaúchas

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 31 de agosto de 2021

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto (Orientador) – Doutor em Ciência Social pela Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Silvana de Souza Nascimento – Doutora em Ciência Social pela Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Loredana Ribeiro – Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo

**Dedico a todes impedides de manifestar
suas artes e de estar onde desejam estar.**

Agradecimentos

Penso em como escrever meus agradecimentos desde o começo do mestrado, pois sabia que, no decorrer do caminho, encontraria muitas pessoas a quem deveria agradecer. Começo agradecendo aos meus pais, Jeanne Pinheiro Morales e Huilson Nunes Morales. Pode parecer clichê, mas meus pais são dois grandes amigos que me apoiam e ajudam em tudo que me proponho a fazer. Eles são colo quando preciso, são meu lugar de afeto, acolhida, parceria e risada. Eles também são a minha maior influência para buscar desconstruir preconceitos. Agradeço aos meus sobrinhos, Nicolle, Bryan e Pietra Morales, por me fazerem esperar e serem amor que transborda, por me ensinarem tanto... Obrigada! Sem vocês, a vida não tem magia.

Meu processo de conclusão da graduação foi doloroso e quase me fez desistir de seguir o caminho acadêmico. No entanto, dois amigos muito especiais foram propulsores para que eu continuasse: Alessandra Antunes e Thiago Moreira. Alessandra, se almas gêmeas existem, somos uma a da outra! Obrigada por sempre compreender minhas dores, minhas cicatrizes, por estar aqui, mesmo distante, nas horas boas e ruins. Obrigada por me acolher quando nem mesmo eu era capaz disso, obrigada por ser essa irmã, esse presente da vida. Thiago, obrigada por todo enaltecimento de todos os rolês, por não deixar eu desistir, por me ajudar a organizar meu Currículo Lattes e ir comigo entregar a inscrição, obrigada por fazer a vida mais leve e divertida e, principalmente, obrigada por me fazer ouvir as “divas pop”. Vocês dois significam muito para mim!

Produzir uma dissertação em contexto pandêmico foi desafio diário, e eu não teria conseguido sem o apoio emocional dos amigos Victoria Freitas e Jocar Luna. Nosso grupo de *Whatsapp* muitas vezes nos salvou de crises existenciais em meio à pandemia. Eu não tenho palavras para agradecer pelo apoio, acolhida e incentivo de vocês, que sempre estavam dispostos a “ler um trequinho” e dizer se fazia sentido. Seus apontamentos, de quem conhece o meio tradicionalista e as danças gaúchas, foram fundamentais. Por isso, também agradeço imensamente ao Ederson Vergara por ter juntado esse trio e por sempre estar disponível para colaborar com a minha pesquisa. Jocar, obrigada por me emprestar o Manual de Danças, realmente não teria sido possível sem ele.

Agradeço às minhas amigas Edna da Rocha e Juliane Soares, minhas colegas de moradia durante um longo período pandêmico. Obrigada por fazerem esse período mais leve e pelo grande privilégio de escutá-las e aprender tanto.

Também tenho muito a agradecer aos amigos que o CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, mas primeiro preciso agradecer à patronagem de 2019, que se mostrou aberta e acolheu minha pesquisa, em especial à ex patroa Ana Paula Boanova, que fez uma gestão brilhante, com transparência e pensamento coletivo, estimulando novos projetos e atividades dentro do CTG. Agradeço também aos colegas de internada que sempre concordaram com a minha pesquisa. Agradeço às amigas Fernanda e Renata Franco por não deixarem que eu passasse sozinha datas que normalmente iria para os meus, mas que, à época, não conseguia por conta dos ensaios. Fernanda, obrigada por sempre ceder informações, documentos, imagens, além de se fazer presente nos processos.

Agradeço a todos os meus entrevistados, seus relatos foram fundamentais. No entanto, não posso deixar de agradecer especialmente ao José Severo, não só pela entrevista em 2018, mas por ter se mostrado um amigo. Aproveito para agradecer a sua mãe, Mariza (*In memoriam*), que sempre se mostrava preocupada comigo no CTG e que muitas vezes me fez sair de lá me sentindo acolhida. Uma perda inestimável a todos thomazianos. Obrigada, Mariza, por nos passar tanta energia e torcer pela gente como ninguém jamais fará.

Das amizades que o “campo” me proporcionou, duas são fundamentais. Indiara Farias, obrigada por de fato me receber no Thomaz, por todo aprendizado dentro e fora do tablado, por me trazer para o teu lado – “Vem pra cá que tu é nega também” –, obrigada por permanecer em minha vida. Fernanda Marten, talvez, para mim, a amizade mais inesperada, mas também a mais permanente. Obrigada pelas discussões enriquecedoras e que se encontram tão presentes aqui, neste trabalho. Obrigada por me mostrar que é possível pensar fora da caixa também no meio tradicionalista e ser quem se é verdadeiramente. Obrigada por segurar minhas ansiedades e decodificar tantas vezes o que eu estava sentindo. Obrigada por estar aqui.

Aos colegas de mestrado e que se tornaram amigos. Pierre Chagas, meu amigo, obrigada por ser meu parceiro desde o início (literalmente desde o início). Ediane Oliveira, obrigada por me mostrar que a antropologia poderia ser acolhedora, mesmo que mais tarde tenhamos descoberto que parte dela nem sempre é. Alef Franco, obrigada mil vezes pelas conversas infundáveis, por ser esse ser que passa tanta calma e por possibilitar tantas identificações. Maria Luiza Garcia, obrigada pelas trocas e momentos de descontração.

Aproveito para agradecer minha amiga Bruna Teixeira pelo excelente trabalho de correção ortográfica que excedeu às expectativas, fazendo apontamentos de suma relevância, inclusive sobre o próprio campo, o qual também conhece. Muito obrigada por ser tão paciente e aceitar fazer parte deste trabalho.

Agradeço a minha banca de qualificação, Loredana Ribeiro, Silvana de Souza Nascimento e Giselle Guilhon Camargo, pelos apontamentos, críticas e colaborações enriquecedoras ao trabalho. Por último, mas nem de longe menos importante, agradeço ao meu orientador, Rafael da Silva Noletto. Eu realmente não tenho palavras para agradecer por tanto. Obrigada por oferecer uma orientação digna, sensível e respeitadora. Obrigada por me incentivar, fazendo apontamentos sempre pertinentes e estando aberto para o diálogo. Obrigada por me proporcionar fazer uma dissertação de fato muito autoral, trazendo sempre sugestões, e não imposições. Obrigada por respeitar meu tempo, minhas ansiedades e frustrações, por acolher minhas demandas mesmo que nem sempre relacionadas à dissertação de fato. Obrigada por ser essa pessoa humana que tornou o processo todo mais agradável. Muito obrigada!

*Existe uma coisa essencial em ser uma mulher que se
reconstrói diariamente: você é profunda demais para
acabar...*

*Eu estou aprendendo a ser paciente
com a minha cura
e nunca fechar a minha boca
quando minhas cicatrizes gritam*

Rayne Leão

Resumo

MORALES, Catiane Pinheiro. **Prendas e peões: gênero e raça nas danças tradicionais gaúchas**. Orientador: Rafael da Silva Noleto. 2021. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

O presente trabalho objetiva pensar performances de gênero e raça de *prendas* e *peões* no tradicionalismo gaúcho através da execução de danças no contexto de concursos artísticos fomentados pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. Sabe-se que as mulheres na cultura e no tradicionalismo gaúcho são, muitas vezes, secundarizadas, sendo chamadas de “prenda”, que significa *presente*, o que expõe a objetificação das mulheres. Pensando nisso, busca-se apresentar, por meio das vivências da autora, como funciona o tradicionalismo gaúcho organizado, perpassando o histórico de sua fundação e os conceitos que constituem sua ideologia. Em um segundo momento, há uma imersão no campo de pesquisa, que se deu em um grupo de danças adulto do Centro de Tradições Gaúchas Coronel Thomaz Luiz Osório, na cidade de Pelotas-RS. A pesquisa foi realizada a partir do olhar antropológico da autora como dançarina do grupo, além de contemplar entrevistas e análises à luz de teorias decoloniais e feministas. No terceiro capítulo, é feita uma revisão bibliográfica buscando identificar como vêm sendo abordadas questões de gênero e raça no tradicionalismo gaúcho. Isso permite escutar o que outras autoras e autores vêm dizendo a respeito, possibilitando construir o conceito de “prenda” enquanto categoria de pensamento. Ao final, são expostas outras possibilidades de existência e (re)existência das mulheres no tradicionalismo gaúcho, culminando nas possibilidades de resistir às subjugações de dentro do tradicionalismo.

Palavras-chave: Gênero. Raça. Tradicionalismo gaúcho. Danças tradicionais.

Resumen

MORALES, Catiane Pinheiro. **Prendas y peones:** género y raza en las danzas tradicionales gauchas. Orientador: Rafael da Silva Noleto. 2021. Tesis (Maestría en Antropología). Instituto de Ciencias Humanas, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

El presente trabajo objetiva pensar las actuaciones de género, raza y sexualidad de prendas y peones en el tradicionalismo gaucho a través de la ejecución de danzas en contexto de concursos artísticos promovidos por el Movimiento Tradicionalista Gaucho. Las mujeres en la cultura y en el tradicionalismo gaucho son, con frecuencia, relegadas a un segundo plano cuando son llamadas de “prenda”, que significa regalo, exponiendo la objetificación de las mujeres. Dicho esto, se busca presentar por medio de las vivencias de la autora, como se da el tradicionalismo gaucho organizado, transcurriendo la historia de fundación y los conceptos que constituyen su ideología. En otro momento del estudio, ocurre una inmersión en el campo de investigación que ha pasado en un grupo de danzas de categoría adulta del Centro de Tradiciones Gauchas Coronel Thomaz Luiz Osório, en la ciudad de Pelotas - RS. La investigación fue realizada a partir del punto de vista antropológico de la autora en posición de bailarina de tal grupo, abarcando también entrevistas y análisis a partir de teorías descoloniales y feministas. Ya en el tercer capítulo, se hace una revisión de bibliografía buscando identificar distintos abordajes de la temática de género, raza y sexualidad en el tradicionalismo gaucho. Esto permite escuchar lo que dicen los demás autores a respecto de esas cuestiones, posibilitando construir el concepto de “prenda” como categoría de pensamiento. Por último, otras posibilidades de existencia y (re)existencia de mujeres en el tradicionalismo gaucho son expuestas, culminando en posibilidades de resistencia a las subyugaciones existentes en el tradicionalismo.

Palabras clave: Género. Raza. Tradicionalismo gaucho. Danzas tradicionales.

Lista de figuras

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 2:Eu em uma apresentação na Escola de Ensino Fundamental Maria Moraes Medeiros, em Canguçu-RS. | 20 |
| Figura 3: sou eu a cavalo, de bombachas, alpargatas, camisa, lenço e chapéu – roupas tipicamente masculinas – com minha sobrinha, em rodeio campeiro... | 22 |
| Figura 4:Eu dançando com meu amigo, Marco Aurélio Pinheiro, ainda em Canguçu, pelo CTG Tropeiros da Amizade, em 2017. | 24 |
| Figura 5: Em frente à entrada do salão principal do ENART. Eu, meus pais e nossos amigos. | 26 |
| Figura 6: Na CIENA, com os vestidos novos. Grupo de canto coletivo da escola | 31 |
| Figura 7: fluxograma criado pela autora..... | 50 |
| Figura 8:esquema produzido pela autora | 51 |
| Figura 9: Foto Dança da Integração ENART 2019..... | 53 |
| Figura 10: Foto tirada na sexta-feira do ENART em frente ao hotel, com a roupa de passeio de 2019 | 56 |
| Figura 11: Foto TV Tradição, 2014..... | 64 |
| Figura 12: Foto Estampa da Tradição, ENART 2015 | 65 |
| Figura 13: Foto Estampa da Tradição 2016 | 66 |
| Figura 14: Foto feita por print a partir da filmagem de TV Tradição, 2017 | 68 |
| Figura 15: Foto da estreia de pilchas e coreografias, 2017..... | 69 |
| Figura 16: Foto Estampa da Tradição, ENART 2018. | 71 |
| Figura 17: estreia de pilchas 2019 | 72 |
| Figura 18: Foto do ensaio da pré-estreia 2019..... | 75 |
| Figura 19: Foto tirada no acampamento Farroupilha, em Porto Alegre, 2018.. | 80 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 20: Imagem da estreia de pilchas de 2019, cedida por Vinícius Damasceno, coordenador do grupo em 2019. Edições de Victória Freitas..... | 80 |
| Figura 21: Imagem cedida pelo casal Renata Franco e Sidnei Afonso | 81 |
| Figura 22: Foto ensaio 2019..... | 85 |
| Figura 23: Eu sentada no alicerce de onde um dia foi a casa em que meu avô nasceu..... | 112 |
| Figura 24: Sequência de fotos da autora reproduzindo os passos descritos . | 132 |
| Figura 25: Autora reproduzindo o passo descrito no texto. | 134 |
| Figura 26: Imagem retirada da página Reino Grande do Sul, no Facebook. . | 135 |
| Figura 27: Foto do Arquivo Pessoal de Indiará, foto Estampa da Tradição ... | 140 |

Sumário

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introdução | 12 |
| 1. Capítulo I: (Re) contando a história do tradicionalismo gaúcho | 15 |
| 1.1 Tradicionalismo organizado, estado e educação | 29 |
| 1.2 Quem estamos na dança | 34 |
| 2 Capítulo II: República das carretas: representando uma época | 49 |
| 2.1 O jeito thomaziano | 61 |
| 2.2 E as gurias? | 83 |
| 2.2 Possível (in)conclusão prematura | 96 |
| 3 Capítulo III: Exercitando o lugar de escutá-las | 99 |
| 3.1 “Lado a lado prenda e prendinha” | 108 |
| 3.2 Tem outras vozes aqui | 119 |
| 3.3 Flor do Sal – Mulher negra em destaque | 125 |
| 3.4 Mulheres reais – subversões | 140 |
| Conclusão | 147 |
| Referências | 151 |

Introdução

Tenho, em minhas mãos, a tarefa de escrever principalmente sobre as mulheres no meio tradicionalista gaúcho, com olhar atento às questões de gênero, raça. Faz-se necessário, então, trilhar um caminho através dos temas a serem abordados e do modo como se elucida e contextualiza questões relevantes para o bom entendimento do que se pretende discutir. Todo o percurso de escrita foi pensado a partir dos meus próprios processos no campo de pesquisa. O tradicionalismo é um grande campo de pesquisa, porém a minha estada nele é muito anterior ao trabalho de pesquisadora. Por essa razão, tomo por opção fugir um pouco à lógica tradicional de produção acadêmica. Proponho apresentar os dados e os fatos seguindo a ordem em que eles foram chegando em minha trajetória enquanto mulher gaúcha. Minha ideia é proporcionar uma experiência aproximada desse processo que estou compartilhando.

Primeiramente, apresento o tradicionalismo gaúcho, como foi experienciado por mim, em diferentes momentos da vida e, desse modo, mostro de onde estou falando. Depois, falo de dança, expondo essa espécie de subcampo, que é, ao mesmo tempo, o campo de pesquisa de fato e o propulsor para que eu quisesse fazer o campo e a pesquisa. O segundo passo depois de querer pesquisar algo é buscar o que já existe publicado sobre aquele tema e, por isso, a revisão bibliográfica é apresentada no terceiro capítulo. Além disso, o raciocínio apresentado no capítulo dois soma-se a essas bibliografias, auxiliando-me na construção da conceitualização da palavra *prenda*. Penso nessa estratégia como uma forma de subversão da lógica eurocentrada de produção de conhecimento. Esse foi o modo que encontrei de pensar de forma descolonizada, trazendo, primeiramente, a experiência dialogada à teoria para somente depois falar do que já está postulado nesse lugar do saber.

Escrever sempre foi uma das minhas formas favoritas de expor ideias e afetos. No presente trabalho, entendo que a pesquisa etnográfica se dá nos processos, desde pensar o campo e o projeto de pesquisa até a última revisão de texto. Na verdade, entendo que a etnografia não acaba quando encerramos o texto, não pretendo oferecer nenhuma sentença imutável, mesmo porque as culturas e as sociedades não são estáticas. Penso a etnografia a partir de

Periano (2016), a qual propõe que a etnografia não é um método e não está em oposição à teoria. Para a autora, o fazer etnográfico é transgredir o senso comum, indo ao encontro do propósito antropológico. Ao escolher a etnografia, proponho-me a me infiltrar no grupo a ser pesquisado e, a partir dessa vivência, descrever todos os processos analiticamente e embasados na etnografia. A análise crítica de um meio extremamente engessado que, aparentemente, não tem o menor interesse em se desmistificar, por motivos muito óbvios de privilégios de homens brancos e, em sua maioria, elitistas, ao meu ver, se faz necessária e revela caminhos outros a serem especulados. Busco desafiar pressupostos e conceitos estabelecidos há décadas, construídos sob achados históricos convenientes, pouco abrangentes e frágeis. Não será tarefa fácil, contudo, compõe a tarefa antropológica de “desafiar os conceitos estabelecidos” (PERIANO, 1995, p. 17).

Para isso, no primeiro capítulo, “(Re)contando a história do tradicionalismo gaúcho”, conto como chego a essa temática, de que forma sou iniciada ao tradicionalismo e como toda caminhada vem me atravessando no decorrer dos tempos até que esta pesquisa se fez necessária. Contextualizarei melhor como surge e funciona o tradicionalismo gaúcho organizado, com apontamentos de teor antropológico. De certo modo, estarei contando de onde vim e para onde pretendo ir, manifestando consciência sobre meu lugar de fala enquanto lugar social, pensado a partir de Djamila Ribeiro e Grada Kilomba buscando diálogo com as teorias decoloniais e com o feminismo.

O segundo capítulo é onde o campo se faz. Intitulado “República das Carretas”, faz referência à temática do grupo adulto do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório (TLO) em 2019, do qual fiz parte por dois anos, o que possibilitou minha observação participante. Proponho, nesse capítulo, pensar as tentativas de retomada dos comportamentos conservadores, em 2019. O capítulo discorre sobre o ENART (Encontro de Artes e Tradição) e, para isso, problematizo o regulamento do evento, suas exigências, o manual de danças e as definições eurocêntricas que estão implicadas nesses documentos. Na sequência, trato de falar mais especificamente de uma identidade grupal e de seus desdobramentos. Em seguida, um olhar mais atento às mulheres, em que exponho, nitidamente, as minhas reais inquietações e a questão central de minha pesquisa: a

invisibilidade das mulheres em posições de prestígio na cultura gaúcha. Além de discutir concepções pré-estabelecidas, também abordo a padronização dos corpos e as possibilidades de existência e resistência, à luz de autores como Anibal Quijano e Maria Lugones.

O terceiro capítulo é dedicado a elas, às mulheres gaúchas, “Exercitando o lugar de escutá-las”. Início fazendo um breve levantamento de textos publicados sobre o tradicionalismo, em três universidades federais do Rio Grande do Sul (RS), abordando questões de gênero, raça e sexualidade nesse contexto. Em seguida, procuro dialogar com autores da antropologia, pensando a “prenda” como categoria de pensamento, já que o diálogo se dá não só pelas teorias, mas pela minha própria vivência de mulher gaúcha, dançarina e antropóloga pesquisando sobre esse assunto. Em terceiro ponto, trago outras autoras que vêm pensando a história e a cultura gaúcha além do padrão concebido como normalidade, isto é, “o homem branco, cis, hetero”.

Na sequência, desenvolvo o tópico chamado “Flor do Sal”, no qual falo fundamentalmente acerca de uma dançarina mulher negra que encena esse papel principal em uma coreografia que ficou amplamente conhecida no meio tradicionalista, trazendo o seu ponto de vista e construindo conceitualmente novas perspectivas. Por último, ainda na lógica de buscar evidenciar as possibilidades emergentes de ser prenda/mulher gaúcha, apresento a primeira prenda transgênero reconhecida pelo tradicionalismo organizado. A partir do diálogo com Gabriela Meindrad e autoras do transfeminismo, penso possibilidades de resistência dentro do tradicionalismo, buscando possíveis conclusões para o tema e fechando mais um ciclo nesse processo.

1. Capítulo I: (Re) contando a história do tradicionalismo gaúcho

Antes de tudo, devo explicar o significado e a institucionalização desses termos. O tradicionalismo gaúcho organizado começou em meados da década de 1940 por um grupo de homens, jovens, do interior do estado que, estando em Porto Alegre, temeram a apropriação de culturas estrangeiras em detrimento dos hábitos interioranos (GOLIN, 1955, p. 53). Encabeçaram, então, uma organização que tratou de pesquisar e construir um arcabouço de conhecimentos regulamentados. Em 1948, foi fundado o “35 CTG” (Centro de Tradições Gaúchas), formado inicialmente por 35 homens, o qual muito repercutiu pelo restante do estado, proliferando outras entidades com essa mesma perspectiva. Desse modo, fez surgir uma organização que regulamenta as demais, chamada Movimento Tradicionalista Gaúcho (GOLIN, p.53, 1955).

Meus pais relatam minha primeira inserção no tradicionalismo com apenas dois meses de idade, acampando em rodeio campeiro, que são festas onde há competições avaliando habilidades, nesse caso, a de trabalho do campo. Essa atividade é algo que se perpetua, já que a economia do Rio Grande do Sul era baseada na atividade pastoril até a terceira década do século XX (GOLIN, 1955, p.11). Assim, os rodeios campeiros carregam a tarefa de manter e fortalecer tais hábitos.



Figura 1:Eu, ainda bebê, com meu pai, no meu primeiro rodeio campeiro.

Sempre frequentei esses eventos, sendo, assim, comuns, para mim, as lidas¹ campeiras, tão presentes na minha vida de interior. Porém, um dia, fui apresentada à outra parte do tradicionalismo, e tal lembrança merece ser descrita.

Era um domingo de sol e meu pai nos levou a um rodeio no caminhão em que ele trabalhava, pois não tínhamos carro. A festa estava incrível, eu devia ter uns 5 anos de idade, e lá havia vários brinquedos que eu nunca tinha visto antes. Estava muito empolgada, até subir em um escorrega inflável gigante e descobrir meu medo de altura. Lembro de brincar muito naquele dia, nossa família não vivia a melhor fase financeira, então, tudo era novidade. Não me pareceu boa ideia quando minha mãe me chamou para entrar no salão e ver as apresentações artísticas, pois eu nem sabia o que era aquilo e queria brincar. No entanto, quando aquele grupo entrou no tablado², eu não pude parar de olhar. Mesmo tão pequena, fiquei extasiada, boquiaberta e nem piscava para não perder nada, nem um detalhe. As mulheres, em seus vestidos longos de saias volumosas, movimentando-as com fluidez enquanto faziam passos coordenados, todas iguais. Ao mesmo tempo, os homens faziam movimentos síncronos de bater os pés (sapateavam), alegres, envolvidos com seu par, bailavam pelo salão de forma imponente e elegante. Essa é uma das lembranças mais intensas da minha infância, e a primeira relacionada à arte, na qual fui capturada por toda essa paixão de dançar.

Minha mãe achou engraçada minha reação e contou às pessoas que eu nem piscava. Acredito que já sabia da necessidade de me levar a um grupo de danças, mas nossas condições não possibilitavam isso. Já meu irmão, que é figura extremamente importante na construção de minha personalidade, dizia que era ruim, forçado e cansativo, e eu fingia acreditar nisso, pois compreendia, mesmo criança, as dificuldades financeiras dos meus pais. Certo período, minha mãe tentou me inserir em grupo de danças da cidade, contudo, a experiência foi ruim. Por mais que eu quisesse muito aprender, não havia espaço para ensinar a garotinha do interior de cabelos cacheados. Tinha por volta de 7 anos e não

¹ Lida: hábitos dos trabalhadores do campo, a forma em que se dá o trabalho.

² Tablado: é um local, feito normalmente de madeira, próprio para a dança, que pode ser móvel ou fixo no ambiente.

compreendi a revolta de minha mãe por não me colocarem a ensaiar. Achei que era normal, afinal, estava acostumada já desde bem cedo a não ser escolhida nas atividades artísticas. Então, o sonho foi interrompido, na verdade, antes mesmo de começar.

Sempre tivemos o hábito de ouvir música em minha casa. Os domingos eram ao som de um programa de rádio gauchesco chamado “Bolicho da Alegria”. Foi assim que aprendi a dançar as músicas típicas de festa gaúcha e também o forró, o sertanejo e o samba. Minha mãe se orgulha do quão eclética é e fez perpetuar isso em mim. Meu irmão, 7 anos mais velho do que eu, aprendeu sozinho a tocar violão. Sendo eu o seu “grude”, ficava cantarolando ao seu lado, até que ele começou a pedir para acompanhá-lo. Assim, comecei a flertar com a música. Acho que meu ego foi muito bem trabalhado nesse sentido, a ponto de sentir segurança em cantar para uma professora no ônibus escolar, embora a teoria de meu irmão seja de que eu era “puxa-saco” dos professores.

Foi então que começou a minha trajetória como intérprete: cantando em um festival da cidade chamado Ciranda Estudantil Nativista (CIENA), evento que só acontece na cidade de Canguçu³, onde eu cresci. Para participar, era necessário me vestir com roupas típicas do tradicionalismo gaúcho. As mulheres (e meninas) usam vestidos de prenda, que são longos, de saias volumosas e mangas longas, podendo ser mais curtos em crianças (meia canela). Toda vez que me caracterizava, ficava extremamente feliz e realizada, sentindo-me importante. Vale ressaltar que a CIENA não é organizada pelo MTG. Embora reconhecida pela entidade, é organizada pelo Município de Canguçu.

Em minha primeira apresentação na CIENA, cantei uma composição do Teixeirinha (Victor Mateus Teixeira), chamada “Tropeiro Velho”, e foi assim que eu vi meu pai chorar pela primeira vez. Eu vestia uma saia bordô no comprimento do pé, em corte godê, com um babado florido acima da barra e uma blusa branca de manga curta. Cantei acompanhada de meu irmão ao violão e de um vizinho na gaita de boca, que mais fez atrapalhar, afinal, além de desnecessário, ele

³ Canguçu é um município do Sul do Rio Grande do Sul, uma cidade pequena porém com grande extensão no interior, faz divisa com Pelotas e é a cidade Brasileira com maior número de minifúndios, sua economia é baseada na agricultura familiar e cultivo de fumo. (CORREA, 2016)

nem mesmo estava pilchado⁴, o que gerou desconto na nota. Ainda assim, consegui a melhor colocação que tive no evento, em relação a todos os anos em que participei individualmente, ficando em quinto lugar.

Lembro de estar aguardando a minha vez, sentada em um banco de madeira, já pelo lado de dentro da quadra do ginásio, enquanto minha mãe segurava minha mão, tentando me acalmar. Hoje, acho que foi o contrário, pois as mãos dela estavam úmidas de suor e tremiam. Eu estava segura, havia ensaiado e era só repetir o que foi feito em casa, como me disseram. Meu pai, que sempre demonstra tranquilidade, permaneceu com a câmera fotográfica nas mãos acompanhando com os olhos subirmos no palco. Muitos manejos haviam sido feitos para que eu não ficasse nervosa, mas tudo que foi dito, esqueci. Na minha cabeça de criança, olhei para frente e só vi cinco pessoas sentadas no meio da quadra, nem reparei na multidão das arquibancadas. Foi fácil! Quando terminei e fui validar meus sentimentos com meus pais, vi meu pai chorando, emocionado. Nada teria me deixado mais feliz.

TROPEIRO VELHO(LETRA)

Sentado à beira do fogo
 Sentindo o peso da idade
 Tão triste o velho tropeiro
 Quase morto de saudade
 Oitenta anos nas costas
 Sempre lidou com boiadas
 Mas nunca em suas andanças
 Deixou um boi na estrada
 Agora não pode mais
 Seu corpo velho, cansado
 Às vezes fica caducando
 E começa a gritar com o gado
 Era boi, era boiada
 Se assusta e recobre os sentidos
 De novo fica calado
 Pois este velho de oitenta
 Muito pra mim representa
 Ouça os meus versos rimados

Tropeiro velho que tanta tristeza
 Esconde o rosto na aba do chapéu
 Olhos cravados no fogo do chão
 Olha a fumaça subindo pro céu
 Quebra-te um tapa o teu chapéu na testa
 Esqueça os seus oitenta janeiros

⁴ Pilcha é como se chama a roupa típica gaúcha.

Repare os campos lá vem a boiada
Pela estrada gritando os tropeiros

Tropeiro velho não levanta os olhos
Não tem mais força é o peso da idade
Acabrunhado à beira do fogo
Está morrendo de tanta saudade
Acabrunhado à beira do fogo
Está morrendo de tanta saudade

Tropeiro velho sou um moço novo
Uma proposta te farei agora
Me dá o teu pala, o relho, o chapéu
Bombacha e botas e um par de esporas
Me dá o cavalo e o apero completo
Vou continuar no teu lugar tropeando
Tropeiro velho levantou os olhos
Sentado mesmo me abraçou chorando

Beijou meu rosto e foi fechando os olhos
Entregou tudo e morto tombou
Morreu feliz porque vou continuar
as tropeadas que ele tanto amou
Morreu feliz porque vou continuar
as tropeadas que ele tanto amou

Enterrei ele a beira da estrada
Pra ver a tropa que passa e se vai
Leiam na cruz, vocês vão saber
Tropeiro velho é o meu próprio pai
Adeus meu pai
Tropeiro dos pampas
Teu pensamento cumprirá teu filho
Estou fazendo aquilo que fizestes
Grito a boiada em cima do lombinho

Tropeiro velho hoje descansa em paz
Estou fazendo aquilo que ele fez
Os anos passam também fico velho
Vou esperando chegar minha vez
Os anos passam também fico velho
Vou esperando chegar minha vez” Teixeira (Victor Mateus
Teixeira)

Meu pai ficou extremamente emocionado justamente porque essa é uma composição que fala da sua vivência e da vontade de fazer perpetuar os costumes que ele tanto ama. Essa é a melhor descrição que consigo fazer sobre esse sentimento de “ser gaúcho”. Tal relato me faz tomar consciência do quanto minha trajetória no tradicionalismo expõe lacunas e evidencia a caricatura do “ser gaúcho”. Nossa família não tinha conhecimento sobre as regras e regulamentos dos tradicionalistas. Nós sabíamos de um sentimento de pertença, pela vivência de meus avós paternos, pela paixão pelo campo, pelo gado e pelo

cavalo. Dessas coisas a gente sabia, de manusear o laço, tocar o gado, tirar leite de manhã cedo e tomar o apoio⁵. Nós não sabíamos das regras sobre a nossa própria cultura (Será?).



Figura 2:Eu em uma apresentação na Escola de Ensino Fundamental Maria Moraes Medeiros, em Canguçu-RS.

O meu período como intérprete na CIENA só durou o ensino fundamental, enquanto estudava na escola “perto” de casa, no interior. O ensino médio na cidade me fez experienciar outras hierarquias de opressão. Há uma linha

⁵ Leite recém tirado da vaca, ainda quente.

imaginária que divide os alunos “vindos do interior” e os que “são da cidade” – há de ser o cloro da água (ironia). Canguçu é uma cidade colonizada predominantemente por alemães e italianos e faz questão de evidenciar isso, embora, ironicamente, seja a cidade com maior número de quilombos do estado. Em 2010, eram 69 (sessenta e nove) comunidades regulamentadas no Rio Grande do Sul, 10 (dez) delas situadas no município de Canguçu (OLIVEIRA, 2010, p. 91). Sabe-se que algumas outras foram regulamentadas desde então, inclui-se a região onde cresci, que hoje é regulamentada como quilombo.

Sempre frequentamos os rodeios campeiros e as rondas⁶ durante a Semana Farroupilha. A Semana Farroupilha é um marco importante para o tradicionalismo, começa dia 11 e termina dia 20 de setembro, feriado estadual intitulado “Dia do Gaúcho”. A forma como os festejos ocorrem varia de cidade para cidade. Canguçu, a cada dia, tem ronda em um Centro de Tradições Gaúchas (ou piquete) da cidade. As rondas começam no dia 11 de setembro por conta da batalha de Seival, que ocorreu em 10 de setembro de 1836, a qual foi propulsora para que o General Antônio de Sousa Netto proclamasse a República Rio-Grandense no dia 11. Encerram dia 20 porque, em 20 de setembro de 1935, ocorreu a primeira batalha da Guerra dos Farrapos, com a tomada de Porto Alegre.

Por volta dos meus 11 anos, voltamos a acampar em rodeios, muito porque meu pai voltou a ter carro, acredito. Eu amava muito os acampamentos, passávamos os finais de semana, de sexta a domingo (quando não começávamos na quinta). No início, tínhamos uma barraca grande de ferro e, como eram duas famílias que iam acampar, os homens dormiam do lado de fora onde era montada uma estrutura com lona de caminhão amarrada às árvores. Por sorte, minha melhor amiga à época era minha vizinha, o que nos proporcionou muitas aventuras e romances adolescentes nos rodeios (era sempre a minha família e a dela que acampavam juntas).

As comidas de acampamento eram feitas em um fogareiro: carreteiro, chuleta e churrasco eram os pratos mais habituais que minha mãe fazia e tinha

⁶ Ronda: é o nome que se dá a um dos festejos da Semana Farroupilha, no qual se mantém acesa a centelha da chama crioula, sendo o fogo, nesse caso, o símbolo da tradição gaúcha.

sempre um gosto que era diferente de quando feito em casa. Não sei se era o prato de plástico, o sentar-se no pelego ou o aroma de suor dos cavalos, mas era sempre diferente. Dormíamos e acordávamos ao som de relincho. Era sempre mais frio pela manhã e ainda sinto o cheiro da grama molhada de sereno, molhando meus pés na hora de ir fazer a higiene matinal no banheiro do CTG. A cada final de semana o rodeio era em uma entidade diferente. Eu e minha mãe sempre reivindicávamos por ir apenas onde os banheiros eram bons, mas éramos, geralmente, voto vencido. Meu irmão já não nos acompanhava mais nessa época, mas minha sobrinha pequena, sim.



Figura 3: sou eu a cavalo, de bombachas, alpargatas, camisa, lenço e chapéu – roupas tipicamente masculinas – com minha sobrinha, em rodeio campeiro.

Foram os rodeios que me aproximaram muito mais da vivência de campo do que a do salão, onde acontecem as apresentações artísticas. Mesmo quando fui 2ª Prenda do CTG dos meus pais, buscava por tarefas na rua. Quis, muitas vezes, aprender a laçar⁷ a cavalo, mas meu pai nunca me ensinou, mesmo admirando as mulheres que laçam. De fato, não acho que teria sido bem sucedida, pois sempre fui muito medrosa, e isso me fez não insistir. Eu amava vestir bombachas e alpargatas, andar a cavalo, mas o medo de cair e me machucar era maior do que a vontade de laçar uma vaca.

Dito isso, retomo ao fato de só ter começado a dançar aos 15 anos. Já nos primeiros ensaios, me deparei com um instrutor ríspido que dizia: “Para de brigar com essa saia, gurial!”. Acredito que nunca desisti porque sou realmente persistente. Afinal, essa foi a primeira das muitas vezes que me senti vulnerável e incapaz dentro de uma invernada⁸. Minha vida como dançarina deu-se entre idas e vindas...

Fui quando pude, por mim mesma
 Venci obstáculos, o medo
 Vivi, vivenciei
 Pausa, entrar na faculdade,
 Retornei, por saudade
 Foi diferente
 Sem voz não se pode dançar
 Corpo aprisionado não canta!
 Precisei reconectar para retornar!
 E, assim, (re)existir⁹.

Quando retornei à dança, em 2017, ainda no mesmo CTG, em Canguçu, encontrei uma versão minha que não se encaixava mais ali. Tinha grande afeição por algumas pessoas, amigos de uma vida inteira, mas minhas experiências de estudante de psicologia, vivendo em Pelotas¹⁰, faziam confrontar os estereótipos

⁷ Laçar é uma atividade geralmente masculina que consiste, justamente, em laçar, com uma espécie de corda de couro trançada, o animal solto no campo. Nas atividades campeiras, é feita a pé ou a cavalo; enquanto atividade esportiva, é majoritariamente a cavalo e deve-se laçar especificamente os chifres do animal bovino.

⁸ Invernada é como chamamos um grupo dentro do CTG.

⁹ Poesia de minha autoria.

¹⁰ Pelotas: é uma cidade situada no Sul do estado do Rio Grande do Sul. Teve sua ascensão econômica a partir do século XIX por conta das charqueadas, que tinham como mão de obra o trabalho escravo, o que ocasionou o alto índice de população negra.

Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/pelotas/historico> (acessado em 03/04/2021);
<http://www.pelotas.rs.gov.br/cidade/historia> (acessado em 03/04/2021)

concebidos. Dançar como estancieira¹¹, com movimentos muito contidos, foi difícil demais para mim. Era muito incoerente dentro da consciência racial que buscava (e ainda busco) construir. Passei a questionar os princípios e achar incoerências, problematizar a estrutura, o modo de funcionamento, orquestrado para um público específico de certo poder aquisitivo. As dificuldades de iniciar e me manter dançando sempre foram diferentes em cada fase.



Figura 4:Eu dançando com meu amigo, Marco Aurélio Pinheiro, ainda em Canguçu, pelo CTG Tropeiros da Amizade, em 2017. ¹²

¹¹ Estancieira: uma personagem baseada em um momento histórico marcado pelo ciclo do charque, pela escravização e pela expansão econômica de Pelotas baseada na mão de obra escravizada. Estancieiros eram os donos das propriedades onde se produzia o charque. Charque é uma carne bovina, seca, com muito sal.

¹² Dançávamos como estancieiros, essa calça do meu par é o que chamamos de “braga” – um tipo de roupa gaúcha de um determinado período histórico e classe social, a qual representa nobreza e sofisticação. As prendas possuem vestidos requintados. O uso de “peneta”, elemento

Finalmente, no ano de 2018, rompi com Canguçu e fui dançar no CTG Coronel Thomaz Luiz Osório, em Pelotas, grupo grande (principalmente se comparado ao anterior). Era um grande desafio, havia corporeidades em mim que me faziam ser chamada como “a Canguçu”. Eu não era delicada como as demais, não tinha o “jeitinho thomaziano”¹³. Eu precisava aprender muitas danças novas, contudo, queria e me identificava muito mais com as representatividades do grupo. A diversidade racial existente no Thomaz se diferencia e se destaca em relação a qualquer outro grupo do estado.

Neste momento do texto, em que tudo ainda está sendo contextualizado, cabe contar como fui parar no Thomaz. Em 2017, fui assistir, pela primeira vez, ao ENART¹⁴, Encontro de Artes e Tradições – evento artístico de grande repercussão no meio tradicionalista, no qual ocorrem concursos em várias categorias artísticas. As danças, no entanto, recebem maior prestígio e os holofotes.

Demorei um pouco a convencer meus pais a irem ao domingo do ENART, sediado em Santa Cruz do Sul. São 230 km de Canguçu, aproximadamente três horas de viagem, mas, como meu pai sabia que era importante para mim, fomos. Madrugamos para chegar lá às 8h, a tempo de assistir o Thomaz dançar. O parque onde ocorre o evento é bastante grande, encontramos um local perto do ginásio para estacionar e montar acampamento de um dia, com toldo, cadeiras, mesinha, churrasqueira portátil e caixa térmica. Estacionamos e fomos prestigiar o evento que ainda não tinha começado. Quanto mais me aproximava da entrada, mais aumentava a minha expectativa. A fachada já era por nós conhecida por conta de fotos, com a escadaria de acesso às portas de vidro. Ao passar por elas, uma sensação de estar em um túnel feito de arquibancadas de concreto, uns 10 metros sob as arquibancadas até a área lateral do palco, onde é o acesso às arquibancadas. O ginásio frio parecia me engolir para uma energia de “necessidade de pertencer”. Arquibancadas por toda a extensão lateral, feitas

de metal colocado no penteado, junto a um véu, é bastante comum neste tipo de representação de prenda.

¹³ Jeitinho thomaziano, expressão utilizada por membros do CTG Coronel Thomaz Luiz Osório. Dou mais detalhes no capítulo 2.

¹⁴ Para melhor entendimento sobre o ENART, recomendo a leitura do segundo capítulo, no qual discuto mais amplamente o evento.

de cimento até o teto, o palco gigante montado ao centro, era provavelmente o maior ambiente fechado em que estive. Sentia uma forte emoção pelo simples fato de estar ali, pela primeira vez, presencialmente, e não online pela transmissão no Youtube.



Figura 5: Em frente à entrada do salão principal do ENART. Eu, meus pais e nossos amigos.

Sentamo-nos em uma posição que dava pra ver as apresentações de frente, três grupos dançaram antes do Thomaz. Eu sentia a mesma sensação de quando tive o primeiro contato com a dança, completa emoção. Quando o Thomaz finalmente entrou, eu era só torcida. Cada grupo escolhe uma temática para trabalhar, criar músicas e coreografias a partir dela. Eu já estava extremamente empolgada para assistir o Thomaz dançar, pois conhecia alguns participantes e havia ido à estreia de pilchas e coreografias¹⁵. Em 2017, o CTG

¹⁵ Estreia de pilchas é um evento que os grupos fazem antes do ENART a fim de apresentar, geralmente à população local, as suas novas pilchas e temática, as quais serão utilizadas no Encontro de Artes e Tradição Gaúcha. Além de apresentar à comunidade, também é uma estratégia para arrecadar dinheiro, uma vez que é cobrado ingresso ou jantar nesses eventos. Além disso, é quando familiares e amigos têm a possibilidade de ver as apresentações sem ter de se deslocar até o ENART, em Santa Cruz do Sul.

Cel. Thomaz Luiz Osório levou o tema “Marcas de Liberdade”¹⁶, que falava sobre a escravização de pessoas negras no Rio Grande do Sul e sobre falsas promessas de liberdade pós Guerra Farroupilha. A coreografia de *entrada* tinha os homens presos a um tronco enorme por correntes grossas e compridas. Faziam movimentos e batiam as correntes ao chão, produzindo um efeito sonoro que causou muito mais impacto na estreia, talvez por ser o espaço menor e o som se dissipar de outra forma, mais intensa. As mulheres, à frente, coreografavam com gestos delicados e, ao mesmo tempo, fortes. Ao final, os homens avançavam, passando uma ideia de luta e fuga. As mulheres, então, ocupavam seus lugares, fazendo os últimos movimentos segurando nas correntes.

Na coreografia de *saída*, todos os homens estavam amordaçados por uma máscara de ferro¹⁷, que é símbolo de silenciamento e escravização. Em pares, a performance desenhava uma perspectiva romântica sobre o sofrimento do homem escravizado que retorna da guerra à beira da morte e não liberto. As mulheres, em prantos, cobrem o rosto de seus amados e vão saindo, deixando os corpos para trás. Considerei, naquele momento, ambas as coreografias muito emocionantes, eram fortes e causaram um desconforto incomum em um evento de espetáculos e espetacularizações.

No decorrer do dia, tomei por prioridade assistir os grupos de Pelotas, decisão que viabilizou várias resoluções internas. Os três grupos pelotenses levaram temáticas relacionadas à escravização e à negritude. O último grupo me causou incômodo, pois só havia um negro nas coreografias, representando o escravo. Ele não dançou as danças tradicionais, e o tema do grupo falava sobre os orixás (representados por dançarinos brancos). Pretendo analisar melhor essas coreografias no capítulo dois, mas tal incômodo fez com que eu trocasse, de última hora, o meu tema do Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia (para a surpresa do meu orientador à época). Meses depois, resolvi dançar no Thomaz, pois sentia que era o grupo que melhor contemplava minhas incoerências.

¹⁶ Link para as coreografias de entrada e de saída <https://www.youtube.com/watch?v=b6W5jA7xuHo>

¹⁷ No capítulo 2, vou discutir melhor a partir de Grada Kilomba.

As temáticas dos grupos¹⁸, normalmente, têm um contexto histórico, destacando, em sua maioria, o heroísmo e a bravura do gaúcho, figura que, sim, tem gênero, raça e classe e é normatizado no homem branco, heterossexual, cisgênero, viril e de posses, ou seja, baseado no “homem universal” (o europeu) (ALMEIDA, 2019, p. 18). Outra questão que tenho levantado é o modo como os grupos vêm lidando e mostrando o tema “negro”, geralmente categorizado como escravizado e fadado ao vitimismo, com uma espetacularização do sofrimento sem engajamento político. É evidente que buscamos visibilidade para as “minorias” subalternizadas, mas a forma como está sendo feita não reforça estereótipos do racismo estrutural? Em Almeida (2019, p. 22), vemos que a raça é essencialmente política e historicamente forjada “para naturalizar desigualdades e legitimar a segregação e o genocídio de grupos sociologicamente considerados minorias” (ALMEIDA, 2019, p. 22). Então, pensando dentro dessa lógica de uma teoria social complexa, de desigualdades, o racismo é sempre estrutural (ALMEIDA, 2019, p. 15). Reproduzir artisticamente as subalternidades pode adquirir, às vezes, um tom de denúncia e/ou evidência desse lugar social normatizado, ao mesmo tempo em que homenagear potencialidades de uma cultura e religião igualmente influenciadoras de uma dita cultura gaúcha fica no limiar entre apropriação e visibilidade.

Não se esgota tão logo minha inquietação, pois nós, mulheres, estamos em um lugar que não me agrada. Denominaram-nos “prendas”, que significa presente, ou seja, um objeto transgeracional que passa do pai para o marido e assim sucessivamente, as quais têm a árdua tarefa de ser recatadas, puras, do lar, delicadas e de bons dotes, sem voz ou poder de comando. Silenciada à sombra de um homem, essa mulher também é racializada e branca. Aparentemente, não sobrou tinta para escrever a história de mulheres e, em especial, das mulheres pretas neste estado. Contudo, vejo mulheres independentes, arcando com suas despesas (relativamente altas) para se manterem dançando enquanto trabalham e estudam, passando madrugadas nos seus CTGs ensaiando.

¹⁸ O assunto “temáticas” será discutido no capítulo 2.

Conquistas vêm e vão e as alegrias são imensas. Dentro do tradicionalismo, eu passei do encantamento total ao nervosismo, frio na barriga, medo, sensação de incapacidade, perdas, decepções e a alegria de conquistar pequenas e grandes vitórias. Busco, agora, extrapolar outras questões inesgotáveis e, dessa vez, a dança é minha ferramenta, não só meu objetivo.

1.1 Tradicionalismo organizado, estado e educação

O tradicionalismo organizado inicia em 1948, quando um grupo de estudantes resolve construir um Departamento de Tradições Gaúchas dentro de um grêmio estudantil. Um ano depois, com a criação do 35 CTG, foi solidificado e encabeçado por 8 homens. O nome “35 CTG” foi escolhido porque refere-se a uma seita de 35 pessoas, acenando ao lado místico do gaúcho (caricatura), e também ao ano de 1835, no qual teve início a Guerra dos Farrapos. Em uma primeira reunião, foi definido que esse seria um grupo aberto a novos sócios, com o intuito de popularizar o que estava sendo construído por “cultura gaúcha”. Os cargos organizacionais receberam os nomes referentes a cargos da estância, por exemplo, o “presidente” da associação chama-se “patrão” e, sucessivamente, há os capatazes, os posteiros e as invernadas (GOLIN, 1983, p. 54). Golin (1983) atenta para aspectos como: a ideologia do tradicionalismo, que serve à classe dominante, a qual, até a década de 1930, era predominantemente latifundiária, o que muda o processo geopolítico mundial de globalização e a ascensão do capitalismo; e, mais brevemente, a ausência de nomenclatura inicialmente dada à mulher e o modo como sua participação era “efêmera” (GOLIN, 1983, p. 54);

O termo *tradicionalidade*, segundo Golin (1989), “manifesta-se como apego irredutível ao passado. Um estatuto de normas preserva sua continuidade” (GOLIN, 1989, p. 11). Dito isso, podemos compreender que esse “apego ao passado” não se dá ao acaso, pois remete a um período econômico de acúmulo de riquezas, marcado por disputas de território, de política e de poder, com supervalorização das guerras, consideradas atos de bravura e heroísmo. Para os gaúchos, é inadmissível um homem que não luta por seus ideais e que não tenha um cavalo chamado de seu para andar. Isso me remete à memória de meu avô paterno que, já doente, conheceu meu primeiro namorado, ao qual fez uma pergunta muito criteriosa e imprescindível: “Tens

cavalo?”. Um mês depois, ele morreu tranquilo por eu estar “amparada” por um homem que tinha cavalo (quase como um sinônimo de honra).

Essa ideia de persona do gaúcho-homem-forte-guerreiro-poderoso foi visivelmente comprada pelo estado sul-riograndense, junto com as demais construções ideológicas do tradicionalismo. O jornalista Taú Golin refere-se a esse aspecto com nitidez,

“O atrelamento do MTG ao Estado é concreto e claríssimo. Os anais dos Congressos Tradicionalistas registram a dotação de verbas para sua realização. Neles comparecem os últimos governadores e seus secretários. Normalmente, também são tradicionalistas. Habilmente, em vésperas das eleições de 1982, o Tradicionalismo promoveu encontro com os candidatos ao governo do Estado (..), e todos, além de se manifestarem defensores das tradições, se comprometeram em dar substancial apoio governamental.” (GOLIN, 1983, p. 74).

Muito embora tal relato date mais de três décadas, a perspectiva permanece intacta. O Tradicionalismo tem por objetivo, desde o princípio, tornar-se popular, e uma das estratégias é fazer com que os indivíduos se identifiquem com suas construções. Sendo assim, estudiosos do meio tradicionalista mantêm grande esforço em pesquisar e produzir estudos de base histórica e antropológica da cultura gaúcha. Tais produções endossam os manuais e os estatutos que regulamentam o Tradicionalismo organizado. As construções de narrativas têm um apelo místico e ancestral, funcionando como um convite a indivíduos nascidos no Rio Grande Sul (ou filhos e netos, habitantes de outros estados) para que pertençam naturalmente à cultura do gauchismo. O Estado, ao financiar tal cultura, constrói um laço com esses indivíduos. Candidatos que reforçam esse estereótipo comunicam com essa identidade, todos ganham e se retroalimentam.

Historicamente, há um incentivo à cultura gaúcha nas escolas, nem sempre obedecendo às regras instituídas pelos tradicionalistas, mas que se aproximam e se atravessam. Preciso esboçar algumas transições que se colocam a mim. Minha vivência escolar foi transversalizada pela tradição gaúcha. Primeiramente porque eu era vista na escola como referência de alguém que pertencia à cultura gaúcha. Em segundo lugar, porque minha escola mantinha muitas atividades culturais e artísticas e, nelas, estão incluídas as participações na CIENA. Contudo, percebo que, em 2003, quando participei pela

primeira vez, não havia uma grande preocupação com as regras. Viam-se muitas crianças com trajés irregulares, os calçados não eram os apropriados, como previstos nos regulamentos, tampouco os vestidos seguiam à risca o padrão estabelecido, tanto que o meu próprio era de mangas curtas, algo que é vetado pelos tradicionalistas. Com o passar dos anos, foi se estabelecendo uma preocupação maior com “o que é certo”. Lembro de ser muito comentado, na escola, o recebimento de uma verba em 2007 (não me recordo exatamente a fonte) que acabou por financiar os vestidos dos grupos de canto coletivo, dos quais eu participava. Logo, percebo um investimento maior e um financiamento do tradicionalismo gaúcho no setor da educação pública. Em Canguçu, fortalecido e evidenciado pela CIENA.



Figura 6: Na CIENA, com os vestidos novos. Grupo de canto coletivo da escola

Trazendo esse lócus para Pelotas, é possível observar um crescimento do surgimento dos CCNs (Centros Culturais Nativistas), DTGs (Departamentos de Tradições Gaúchas), CPFs (Centros de Pesquisas Folclóricas) e outras entidades não necessariamente filiadas ao MTG, ao menos não no primeiro momento do seu surgimento. Não que esse seja um fenômeno restrito a Pelotas, mas nos ajuda a compreender a trajetória que leva pessoas de áreas periféricas a dançar em CTGs, habitualmente frequentados por pessoas de maior poder aquisitivo. Com o surgimento desses grupos de escola, são solicitados

instrutores para ensinar as crianças e os adolescentes a dançar. Tal aproximação faz com que esses instrutores, que são normalmente dançarinos dos CTGs, tornem-se uma espécie de “olheiros” e influenciadores. Esse é o caminho de muitos dançarinos de CTG, terem sido, primeiramente, dançarinos em suas escolas e convidados, por seus instrutores, a entrar no CTG. Por exemplo, dois homens entrevistados por mim (Capítulo 2), foram instrutores de grupos de escola. José Severo e Ederson Vergara influenciaram muitos dançarinos e os convidaram a fazer parte do TLO (Thomaz Luiz Osório). Todavia, a permanência desses dançarinos nos grupos nem sempre é fácil, pois requer um investimento financeiro alto. Contudo, há um contágio pelo sentimento de pertença, e o sonho de dançar em espaços que só entidades filiadas ao MTG podem proporcionar faz com que essas pessoas não meçam esforços. Assim, dedicam-se a eventos, promoções, venda de rifas e produtos para angariar fundos que possam manter esse sonho.

As opressões no meio tradicionalista não cessam e não gostaria de ser injusta com as pautas que se apresentam relevantes a mim neste momento, mas a comunidade LGBTQIA+ ocupa um lugar ainda mais invisibilizado no tradicionalismo gaúcho. Para pessoas LGBTQIA+ participarem, mesmo assumindo suas orientações, devem sempre manter o padrão heteronormativo. Aqui, atento para a discussão feita por Rafael Noleto (2017) quanto ao modo binário e cisgênero que se constituem as performances. O autor disserta principalmente sobre “a inserção de sujeitos homossexuais, travestis e transexuais” (NOLETO, 2017, p. 05) no contexto de sua pesquisa sobre festas juninas, estudo que possibilitará pensar sobre como essas segregações funcionam no meio tradicionalista gaúcho, visto que não é possível que casais homossexuais, por exemplo, dancem juntos dentro de um CTG.

Para se ter uma ideia do tamanho do problema, eu não poderia dançar nem mesmo com a minha mãe em uma festa gaúcha oficial do CTG. Em 2019, surgiu a notícia sobre a primeira prenda trans, algo que até pouco tempo parecia impossível e, agora, mesmo encontrando muita resistência, tornou-se possibilidade e faz parte dessa persona “prenda”. Diferentemente de outras culturas tradicionais, como as festas juninas em Belém do Pará, onde há espaço para apresentações artísticas de pessoas trans, ainda que em uma perspectiva

estereotipada “que simultaneamente as destaca e as segrega” (NOLETO, 2018, p. 136) e com alguns problemas do ponto de vista da diversidade, o tradicionalismo ainda não pauta essa questão como deveria. O tradicionalismo gaúcho sequer reconhece essas pessoas e, no primeiro movimento de reconhecer, recebe críticas críminosas de muitos tradicionalistas¹⁹. Tal ponto será mais amplamente discutido no Capítulo III, em que abordarei possibilidades de (re)existência no tradicionalismo gaúcho. Não tenho por intenção aprofundar a história e a construção do tradicionalismo organizado, pois há uma ampla quantidade de trabalhos que o fazem, mas retomarei algumas vezes para o bom entendimento dos pontos explorados aqui.

Considero de suma importância compreendermos como essa construção identitária do gaúcho se articula com a colonialidade de poder (QUIJANO, 2009, p. 76). Vemos em Quijano (2009) que a colonialidade foi um sistema de subjugação no qual os colonizadores europeus passaram a exercer poder sobre outras partes do mundo. Colocando-se como centro do mundo, o europeu investiu fortemente na naturalização do homem branco hétero e cis como superior, ancorado em crescentes teorias sobre a razão no séc. XVIII, como o Iluminismo (QUIJANO, 2009; MBEMBE, 2018; ALMEIDA, 2019). Mais tarde, no séc. XIX, fortalecido pela ciência, em especial a biologia, é o que podemos chamar de “racismo científico” (ALMEIDA, 2019, p.21). Explicando de outra forma, as ciências, tanto as humanas quanto as biológicas, foram pilares importantes às crenças de que: 1) a razão – ou pensamento lógico de produção de conhecimento por um viés ideológico eurocentrado – é um substantivo exclusivamente humano; 2) as civilizações que não pensam na mesma lógica de produção de conhecimento, sistemas de trocas, que tenham relações de parentesco que possibilitem outras organizações da sociedade e que não sejam cristãos não possuem esse substantivo humano, a razão (MBEMBE, 2018).

Segundo Quijano, “o eurocentrismo não é exclusivamente, portanto, a perspectiva cognitiva dos europeus, ou apenas dos dominantes do capitalismo

¹⁹ Link para o site da notícia sobre a primeira prenda trans. Gostaria de chamar atenção para os comentários transfóbicos.
<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2019/07/04/inesquecivel-diz-prenda-trans-que-recebeu-homenagem-em-centro-de-tradicoes-gauchas.ghtml>

mundial, mas também do conjunto dos educados sob a sua hegemonia” (QUIJANO, 2009, p. 74-75). Como sabemos, o Brasil é um país da América Latina que foi colônia de Portugal. O território do Rio Grande do Sul foi explorado inicialmente por militares chamados “exército de Dragões” (GUTIERREZ, 2001, p. 72), o que auxilia no entendimento dessa figura do gaúcho como guerreiro. A autora Ondina Fachel Leal aborda o fato de esse homem gaúcho ser estudado ainda no séc. XIX por Charles Darwin, pois o homem bárbaro daqui seria uma espécie evolutiva do homem europeu (LEAL, 2019, p. 06). Além dos militares, também foram enviados padres Jesuítas para catequizar os “indígenas”, depois mulheres brancas para casarem-se com os militares e assim “povoarem” o estado (SANT’ANA, 2018, p. 24) e pessoas negras escravizadas para trabalharem e serem mercadoria.

Dito isso, convido o leitor a pensar que os gaúchos são seres colonizados, educados pelo colonialismo. Por sua vez, reproduzem a colonialidade do poder em suas relações. Na lógica da colonialidade do poder, uma forma de tornar-se o sujeito ideal, normatizado, é exercendo poder sobre o outro, ou seja, toda a ideologia do gauchismo é construída na busca pela colonialidade do poder, por isso privilegia a proximidade com o homem europeu, que é o ideal de homem, em detrimento de influências outras, como de pessoas negras e indígenas. A colonialidade do poder se estabelece com a tríade do poder do saber, do ser e do ter (CASTRO-GOMEZ e GROSFOGUEL, 2007; QUIJANO, 2009). Aqui, na lógica do gauchismo, esses homens detêm o conhecimento sobre o que é a cultura gaúcha, que, afinal de contas, é produzida e construída por eles, ou seja, eles detêm o poder do saber. Ao mesmo tempo, é essa a figura ideal de ser gaúcho e, por último, detêm os recursos socioeconômicos para fazer perpetuar em classes subordinadas e, assim, retroalimentar, através do capitalismo, os próprios recursos de exercer poder.

1.2 Quem estamos na dança

Persistência, perseverança, afeto, desejo e incoerência são algumas das palavras que constituem esse devir dançarina-pesquisadora (e todos os outros que coexistem em mim). Destaco, principalmente, a incoerência, afinal, foi ela que me impulsionou a pensar, repensar, vivenciar e pesquisar. Foi minha incoerência o tempo todo tomando as decisões por mim. Ela decidiu voltar a

dançar em 2017, sabendo dos possíveis conflitos internos, colocando-me em um espaço engendrado pelo machismo e que nem de longe tem qualquer consciência sobre relações raciais e de gênero. Essa mesma incoerência capturou incoerências outras como espectadora do ENART. A incoerência me fez olhar o CTG Cel. Thomaz Luiz Osório (TLO) com outros olhos, o da possibilidade. Eu, que sempre tive ensaiadores de uma entidade rival, sofri forte influência para não gostar do TLO, contudo, vi, nas coreografias de 2017, inquietações correspondentes às minhas. E das minhas incoerências vem a decisão de buscar viver sonhos relacionados à dança, dos quais havia me afastado por ver tanto racismo, machismo e homofobia. Acolhi minha incoerência de viver intensamente abraçada às ideologias do tradicionalismo gaúcho, para bem de construir uma personagem – a prenda –, ao mesmo tempo aprendiz do pensamento descolonial, dos feminismos e de uma antropologia séria e responsável.

Acolher minha incoerência diversa possibilitou ver que talvez eu fale de um lugar de fronteira (ANZALDUA, 2019, p. 323) e, olhando minhas trajetórias, história de vida e certa “herança genética”, esse ponto fica evidente. Pelo lado materno, sou neta e bisneta de relações inter-raciais, minha avó era uma mulher negra de pele clara. Tinha os olhos verde-água que pareciam dois pedacinhos de céu-mar-mata. O colo dela tinha cura! Uma espiritualidade transcendente previa coisas que realmente aconteciam depois. Era benzedeira. Na última vez que me benzeu, já tinha um estágio avançado de Alzheimer, mas, ainda assim, não hesitei em me deixar ser curada por ela. Na verdade, ela me cura todos os dias. Mesmo depois de sua morte, temos um laço forte e transcendente, fortalecido nos seus últimos meses de vida física. Ela vive em mim!

Antes de prosseguir, gostaria de trazer Sueli Carneiro para conversar conosco. No Artigo “A dor da cor” (CARNEIRO, 2011, p. 63), a autora fala sobre como a miscigenação funciona como suposta “libertação” de pessoas negras em um processo de embranquecimento do Brasil. Certas características genéticas são percebidas como forma de ascensão. Quem se aproximasse do ideal de humanidade (o branco), tal como “um tom de pele mais claro, cabelos mais lisos ou um par de olhos verdes herdados de um ancestral europeu” (CARNEIRO, 2011, p. 64), estaria a um passo a mais na direção hierárquica das relações

raciais e de poder. Particularmente, vejo que esse passo se dá, sim, em direção à ascensão pela branquitude e pela colonialidade do poder. Contudo, há um abismo antes da linha de chegada, ou um rio profundo que carrega em si dejetos, folhas, areias e pedras das margens de ambos os lados. Confesso que demorei muitos anos para perceber que minha avó era uma mulher negra. E, de fato, só se tornou visível a partir dos relatos de minha mãe, dos racismos que dona Lizete sofreu ao mudar-se para o interior de Canguçu.

Por outro lado, minha avó paterna era extremamente racista. Acredito ter estragado o seu sonho de ter uma neta “perfeita”. Tinha muitas expectativas e fez grande esforço pra me amar na infância, porém meus cabelos indomáveis de adolescente, o bronzeado e o ato de cuidá-la quando estava doente fez despertar o ódio racial. A partir dali, nossa relação foi sempre ruim. Hoje, eu vejo suas dores, de mulher submissa que sofreu tanto com o machismo de sua época. Teve uma coragem absurda e separou-se do meu avô com 49 anos de casados, vindo morar conosco. Sabemos que as hierarquias de opressão ferem e, no caso de minha avó, foi insuportável tornar-se uma mulher separada, algo que criticou por toda vida. Uma sociedade que dita o “felizes para sempre” e o “até que a morte os separe” suicidou minha avó. Embora com diferenças excepcionais, minhas duas avós foram mulheres do lar, submissas aos maridos e também benzedeadas.

“para
 todos
 que disseram
 que minha
 bisavó
 tinha,
 sim,
um quê de bruxa:
 ela não
 se compara
 a mim.
 -E eu estou só começando.”
 (lovelace, amanda, 2018, p. 31)

A palavra *privilégio* é utilizada amplamente para falar do nível em que se é ou não beneficiada pelas hierarquias (de opressão) socioeconomicamente situadas, mas aqui quero falar que meus privilégios vão além desses comumente mencionados. Uma reflexão que faço, justamente pelo privilégio da vida me

presentear com duas mães. Sim! Minha mãe biológica, onde morei por nove meses, me criou, educou e fez todo o seu papel social de mãe. Minha mãe nunca aceitou ser sustentada por ninguém, ela nunca parou de trabalhar, exceto durante a segunda gravidez, pois aparentemente eu queria sair antes do tempo. Quando viemos morar no interior, não demorou muito para que meus pais desistissem de viver da terra. Minha mãe começou a trabalhar fora e, com isso, veio a necessidade de me deixar em algum lugar enquanto ela estivesse fora. Para quem não conhece a vida no interior, eu conto: não há creches por aqui, e eu devia ter uns cinco aninhos. Um ponto discutido por bell hooks (2017, p.139) é o fato de as feministas não praticarem a empatia, deixando de apoiar umas às outras. Contudo, na sequência, vou falar de mulheres que compreenderam essa necessidade.

Dona Eva de bom grado se ofereceu para me cuidar. Ela era nossa vizinha, cuja casa ficava a 300m de distância. Tínhamos afeição uma pela outra, ela era uma mulher negra, baixinha, gordinha e nada no mundo podia ser maior do que o seu coração. Sua história de vida era muito sofrida, passou por muitas dificuldades desde cedo, de família muito humilde e pobre. Sonhava muito em ser mãe, porém os vizinhos nos contavam que ela gestou por quatro vezes, mas nenhuma criança sobreviveu, e isso lhe causava tanta dor que eu nunca a vi mencionar. Na verdade, talvez não necessitasse, pois ela adotou um sobrinho do esposo, que nasceu com graves problemas de saúde, em decorrência das tentativas de aborto. Eu nunca soube o que ele tinha, não falava, não andava, não mexia os braços nem os dedos, tinha as articulações completamente imóveis, mas fazia grande esforço para tentar virar a cabeça em minha direção quando ouvia minha voz. Éramos irmãos.

Minha mãe preta, Dona Eva, ouvia meus passos chegando de manhã cedo, ela sabia que eu estaria gelada de “quebrar a geada”. Deixava uma cama sempre feita para eu deitar e, quando estava muito frio, deitava comigo e mandava eu colocar meus pezinhos gelados entre suas pernas, me abraçava, e eu ficava ali me aquecendo em posição fetal, sendo nutrida de amor. Quando eu adormecia, ou ficava completamente aquecida, ela levantava para começar mais um dia de muitas tarefas. Mais tarde, ela voltava para nos tirar da cama, o cheiro de café enchia a casa, minha fatia de pão (o melhor pão de todos) me esperava

em cima da chapa do fogão, para ficar “torradinho”, como eu gostava. Depois do café, íamos para a casa ao lado onde o sogro dela, que tinha um problema na perna por causa da diabetes, cuidava da gente. Eu ouvia as histórias daquele homem negro, que fazia de tudo para me arrancar muitas risadas. Eu não tenho tantas lembranças nítidas do avô Avídeo, o qual faleceu em 2002, deixando a casa fria e a tarefa de reparar o Edu. Passava as manhãs com ele vendo desenho até a hora de me arrumar para a escola. Ah! Que saudades eu tenho de ouvir Dona Eva brigando comigo por esquecer-me de levar o rabicó²⁰ para atar minha trança. Todos os dias, o mesmo ritual; todos os dias, ela tirava uma tira do tapete para atar minha trança.

Dona Eva me apresentava como sua filha, era um amor tão ingênuo e puro que ela também apresentava minha mãe como “a mãe da minha filha”. Não havia nenhuma maldade ali, era doação o tempo inteiro. Conforme fui crescendo, diminuí a frequência com que ia vê-la. A adolescência é uma fase complexa e sempre piora quando perdemos alguém que amamos. Em 2007, tive de dar adeus àquele corpo gélido, que nada tinha a ver com a mulher que um dia o habitou. Foi, sem dúvidas, a despedida mais difícil de minha vida.

“Então, vejo o triste destino
traçando caminhos
e tu, mãe Preta,
que sempre seguiu teu caminho
sem pressa
pôs o último passo
tão rápido
Vi teu corpo ser velado
E enterrado, te chamar
E não ouvir tua resposta.
Hoje és só um corpo
Atirado entre pedras
Ou uma alma distante” (MORALES, 2007)

Dona Jeanne é uma mulher daquelas que é feminista sem saber. Afirmo isso baseada em beel hooks quando diz que “uma pessoa pode praticar a teorização sem jamais conhecer/possuir o termo” (hooks, 2017, p. 86), assim, é possível atuar nas causas sem nunca as nomear. Minha mãe, que é tão marcada pelo trabalho, sempre diz frases muito inspiradoras, como “mulher que não estuda vira faxineira ou empregada de marido”. Essa era a forma de me

²⁰ Presilha para cabelos

incentivar a estudar. Sempre a vi se posicionar em questões familiares e até mesmo nas dinâmicas dos locais onde trabalhou. Acompanhei minha mãe fazendo abaixo-assinado e organizando protestos exigindo transporte escolar, sendo reconhecida no município como “a mãe do transporte escolar”. Ela também encabeçou o pedido por uma casa digna para Dona Eva (que ajudou a me criar) e sua família, algo que foi conquistado.

Minha mãe foi faxineira durante toda a minha vida escolar. Foi avó aos 37 anos e não pensou duas vezes em acolher minha ex cunhada em nossa casa. Quando eu fiz 18 anos, ela já havia juntado dinheiro para que eu tirasse a carteira de motorista, pois, na cabeça dela, "filha mulher se não tirar a carteira com 18 anos, depois não tira". Ela sempre pontua que os filhos homens os pais estimulam e ensinam a dirigir, e as mulheres, não. Minha mãe nunca mediou esforços para que eu estudasse e comprou todos os meus sonhos de dança. Quando eu conquisto algo, por menor que seja, ela vibra comigo!

"Mas, ao olhar em teus olhos, vejo a esperança; no teu sorriso, a lembrança da criança; no teu abraço, a certeza de que tudo valeu a pena; e, nas batidas do teu coração, um dos motivos pelo qual vivemos!" Jeanne Pinheiro Morales, 2009²¹.

Meus pais são dois grandes amigos com quem posso contar em todos os momentos de minha vida. Uma relação que se fortaleceu muito após me resgatarem de um relacionamento abusivo. Não. Eu resgatei a mim mesma! Porém, sem o apoio deles e de algumas amigas, jamais teria conseguido e, principalmente, jamais teria vivido tal relação se não fossem todas essas hierarquias de opressão marcadas em mim, as quais eu não perceberia sem sentir a força do silenciamento. Um relacionamento que durou mais de meia década me colocou no lugar das minhas avós. A mulher submissa aceitando, por muito tempo, essa posição, de ter regras para sobreviver no mundo machista e aceitar ser menos do que o homem. Um dia, a Tereza (avó paterna) que coexiste em mim clamava forte por tirar essa dor. E eu nem sabia como chamar essa dor, mas queria arrancá-la, cortá-la. Foi o cuidado da Lizete (avó materna), olhando aqueles olhos de céu-mar-mata, que me fez perceber o infinito. A partir dali, fui

²¹ Trecho do texto homenagem escrito e lido por minha mãe em minha festa de 15 anos.

convocando a força delas, senti o coração reaquecendo, como nas manhãs frias de inverno. Dona Eva estava ali, me abraçando por dentro. Então, eu pedi colo físico a minha mãe e peguei na mão daquele que sempre me alertou para não me submeter a nenhum homem: meu pai²². Parafraseando Maya Angelou, “o amor delas me libertou”.²³

Trouxe quatro das mulheres que constituem a pessoa que sou hoje (minhas sobrinhas me ensinam todos os dias outras muitas versões versáteis de mim mesma). Pensando a partir delas, é muito mais fácil explicar porque optar pelo lugar de fronteira. Eu não me considero uma mulher negra, nem mesmo de pele clara. As minhas experiências de vida se aproximam muito mais da branquitude. A ausência de situações de racismo fala sobre privilégios, eu nem sempre sou vista como alguém racializado. Porém, eu tenho um cabelo que denuncia uma ancestralidade; minha pele que bronzeia facilmente no verão me aproxima da negritude. Mas será que eu posso ser negra só por alguns meses do ano? Ou, ainda, o fato de não ser uma mulher negra me faz branca? A resposta é que eu, de verdade, não sei, e escolher ou determinar uma nomenclatura, uma raça, me parece sempre equivocado.

Penso estrategicamente, enquanto militante, qual o impacto social da minha autodeclaração. Ressoam algumas opções: primeiramente, branca é a definição presente em minha certidão e também a que mais me incomoda e fere. Quando digo BRANCA, estou assumindo somente o lugar de privilégio, estou aderindo ao branqueamento e, fazendo isso, me parece que estou querendo um lugar de poder e, de novo, o poder é sempre sobre o outro. Segundo Achille Mbembe, “seres capturados por outros” (MBEMBE, 2018, p. 14) são o negro, destituído de humanidade, dentro de projeto colonial, capitalista, que coloca a Europa (e o europeu) como centro do mundo, estabelecendo, desse modo, relações raciais de poder, hierarquicamente distribuídas entre os não humanos e os humanos. O ser negro, entendido estereotipicamente como primitivo, instintivo, sem intelecto (MBEMBE, 2018, p.67). Quando eu me declaro branca,

²² Meu pai sempre disse que se suspeitasse de eu estar sofrendo agressões (físicas) em uma relação, me resgataria mesmo que fosse contra minha vontade.

²³ Link para o vídeo de Maya Angelou “O Amor liberta por Maya Angelou” https://www.youtube.com/watch?v=HR1OUI_1zP0&t=5s&ab_channel=EduardoBeninc%C3%A1

pareço estar renunciando a minha avó materna e ao lugar de afetos. Bem, pessoas negras na lógica colonial não têm razão, pois esse é um substantivo humano.

Em segundo lugar, quero discutir a categoria que me serviu por algum tempo: “parda”. Lendo Sueli Carneiro, entendo melhor como funciona essa lógica de colocar todos os “sem definição” em um lugar só (a câmara gás ou a senzala?). Esse lugar está mais próximo da branquitude e serve ao projeto de embranquecimento do Brasil. Se é uma vergonha ser negro, qualquer criança recém nascida de negros pode ser parda e diminuir essa “vergonha” herdada. E, assim, escritoras vão determinando as raças, como muito bem exemplificado por Sueli Carneiro, ao descrever a dificuldade de o escritora aceitar colocar “negra” na certidão da filha quando o pai branco a foi registrar (CARNEIRO, 2011, p.70). O mesmo ocorre na certidão de minha avó materna, onde constava “branca”. Segundo Sueli Carneiro, “é como se a indefinição estivesse na essência do nosso ser” (CARNEIRO, 2011, p. 63).

Acho interessante a forma como, às vezes, pessoas negras de pele clara podem me reconhecer como igual (não todas), mas como pessoas negras de pele escura são taxativas em me afirmar no lugar da brancura. Eu gosto quando me reconhecem, fico feliz, pois entendo o movimento de me incorporar a um determinado grupo e, assim, me fortalecer, agrupar, aquilombar. No entanto, percebo como essa é uma visão que pode facilmente tornar-se romantizada, corroborando uma perspectiva estereotipada e sexualizada da mulher “de pele dourada”, “lábios grossos”, “cabelos negros encaracolados”. Eu não me incomodo mais por ser chamada de branca. Eu entendo meu lugar, lugar político de privilégios. Além disso, há toda uma questão sobre o movimento feminista incluir as mulheres negras ou não. A autora bell hooks (2017) faz uma discussão sobre as mulheres brancas utilizarem de mulheres negras para compreenderem contextos raciais sem jamais se implicarem no processo e se colocarem como pessoas racializadas, de privilégios branco. Utilizam-se, assim, do conhecimento de mulheres negras, tomam para si, acessando o lugar de detentoras de saber, sem nunca se lembrarem de pegar na mão de mulheres negras (hooks, 2017, p. 140-142). Eu não quero fazer o mesmo.

Em terceiro lugar, “negra”, eu? Uma mulher que nunca passou pelo racismo? Eu nunca fui hostilizada por conta do tom de minha pele, como vi acontecer com vizinhas minhas. Eu só sentia o desconforto da solidão, o olhar torto que percorria do meu cabelo cacheado ao pé no chão de moleca. E, sim, entendo isso como uma experiência que se aproxima do racismo. A partir de Fanon (2018), é possível identificar o quanto essa solidão e essas percepções de desconforto falam desse lugar do racismo. Mas só se torna negro através de uma experiência próxima de racismo? Não sei, porém, dentro dessa sociedade baseada nas complexas estruturas de opressão de gênero, raça e classe (interseccionadas), não experimentar no corpo as violências do racismo torna-se um fator determinante no sistema de privilégios. Como poderia utilizar as cotas? Como posso simplesmente chegar agora e me declarar negra de pele clara para legitimar minha fala? Não, eu estou aqui, e essa sequência de parágrafos inconclusos aponta em várias direções. Eu sou todas elas, sou o problema da autodeclaração parda, do privilégio branco, e sinto as marcas históricas da negritude, sem poder ser, porque há um limite. Porém, me sinto nelas quando entendo que pardos são negros. Leio Lelia Gozalez e incorporo a amefricanidade (GONZALEZ, 2020, p. 127). Eu me curo pela teoria com bell hooks e faço curar com elas (hooks, 2017, p. 102-103). Quando psicóloga, sou antropóloga, na leitura socioeconômica e cultural que faço contextualizada de cada paciente. Se antropóloga, sou psicóloga, pois antecede e permite o olhar sensível sobre as questões que se colocam. Também porque é a psicóloga que banca a antropóloga em todos os sentidos. Enquanto estudante, pesquisadora, sou política.

Esse ser política não é partidário. É um ser consciente compreendendo que cada movimento tem impacto. Se me declaro mulher negra de pele clara (ou parda no censo do IBGE), engordo o índice de pessoas negras que conseguiram ascender socialmente, chegando à pós-graduação e mantendo um certo padrão de vida por conta própria. É óbvio que no censo demográfico não estarão descritas as dificuldades e as dores de se manter em uma pós-graduação sem bolsa, tendo de trabalhar como psicóloga, em uma sociedade adoecida com muita procura/demanda de saúde mental, mas que, frente a uma política de estado genocida durante pandemia mundial – na qual nosso país é epicentro –,

as pessoas precisam optar por sobreviver, priorizar a cesta básica, as contas de subsistência, e não a psicoterapia. Essa é uma leitura compreensiva e lógica, eu mesma fiz essa opção.

A menor quantidade de pessoas negras nas universidades, nos programas de pós-graduação, em proporção às pessoas brancas, parte de um problema estrutural ainda não resolvido, e ele precisa ser notado como verdadeiramente é, para que, assim, se pensem novas e eficazes políticas reparatórias, como as ações afirmativas de política de cotas. Desejo que essa proporção passe a ter equidade e disso presume-se que cada vez mais pessoas negras acessem esses lugares e que os dados possam mostrar essa mudança verdadeiramente. Não porque pessoas que passaram por uma série de privilégios, como eu, e já acessaram esses lugares de produção do conhecimento, tenham resolvido assumir tal identidade. Não quero, aqui, construir uma crítica rasa ou vazia àquelas que, depois de muito tempo, lutas internas e resignificações, se autodeclaram negras de pele clara. Meu questionamento é sobre o que fazemos com esses dados.

Penso que muitas das minhas questões passam pela convivência de um ano em quarentena, com duas mulheres negras, pesquisadoras, pensadoras das humanidades, Juliane Soares e Edna da Rocha²⁴, duas pessoas incríveis que ainda leremos muito. Eu tive, mais uma vez, o grande privilégio de poder escutá-las, aprendi muito. Entendi que meu lugar é, antes de tudo, o de escutar, compreendi que é importante olhar a discussão sobre colorismo no Brasil e que o racismo oprime de maneiras diferentes a partir dos fenótipos. Sueli Carneiro escreve sobre a “ausência de identidade racial ou confusão racial” (CARNEIRO, 2011, p. 63) no Brasil como um fenômeno da miscigenação e da política de branqueamento.

“a identidade étnica e racial é um fenômeno historicamente construído ou destruído. Nos Estados Unidos, onde, ao contrário de que se pensa, a escravidão também produziu uma significativa população miscigenada, definiu-se que 1/8 de sangue negro fazia do indivíduo um

²⁴ Eu gostaria muito de poder citá-las academicamente, porém, dentro de um processo acadêmico desigual, elas, que são graduadas e fazem uma segunda graduação e pós-graduação, não possuem produção publicada. Juliane Soares, bacharel em Administração, estudante de Filosofia (licenciatura), foi pensadora idealizadora e fundadora do Programa de Estudos, Pesquisa e Extensão ÌMÒJE. Edna da Rocha é formada em Ciências Sociais (licenciatura), estudante do curso de Direito e do mestrado em Ciência Política.

negro, a despeito da clareza de sua cor de pele. Aqui também definimos que 1/8 de sangue branco deveria ser um passaporte para a brancura.” (CARNEIRO, 2011, p. 64)

A crítica que a autora está fazendo aqui é justamente ao fato de colocarmos todos aqueles que têm uma maior descendência genética de negros no grande balaio de pardos. No Brasil, qualquer menor quantidade de melanina na pele já te faz menos negro, ou um branco em potencial. Na lógica estadunidense, talvez eu pudesse, com o meu $\frac{1}{4}$ de sangue negro, me considerar negra. No Brasil, a conta genética não fecha. Portanto, acredito que caiba falar na “categoria de amefricanidade” (GONZALES, 2020, p. 133). Defendido por Lelia Gonzalez, a autora explica como e por que podemos todos nos considerar “ladino amefricanos” (GONZALES, 2020, p. 127). A discussão baseia-se não só na miscigenação, mas em aspectos outros que corroboram tal afirmação, como no modo como a Europa subdesenvolveu a África, a influência de africanos em invasões de territórios europeus (Espanha e Portugal) ainda no primeiro milênio (GONZALES, 2020, p.130), fatos esses que serviram como “escola” aos colonizadores na arte de miscigenar, subjugar, embranquecer.

Em outras palavras, as estratégias de executar “a ideologia do branqueamento” (GONZALES, 2020, p.131) antecedem a primeira fase do capitalismo (MBEMBE, 2018, p. 14-19). A ideologia de branqueamento vem do mito da “superioridade branca” e, conseqüentemente, “o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura” (GONZALES, 2020, p.132). A autora aposta no conceito “ladino amefricano” pensando também no “imperialismo” dos Estados Unidos na América. Ao se denominarem “americanos”, invisibilizam tudo o que não está no norte da América. A amefricanidade, segundo Lelia Gonzalez,

“permite ultrapassar as limitações de carácter territorial, linguísticos e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu carácter puramente geográfico, a categoria da amefricanidade incorpora um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada” (GONZALES, 2020, p.135)

“Mas, então, Catiane, de onde tu estás falando?”. Estou falando de muitos lugares e também de lugar algum, no entanto, “lugar algum” também é um lugar.

Encaixo-me em todas as denominações e, por isso, em nenhuma. Esse “lugar algum” poderia ser pensado também a partir da perspectiva de Patricia Hill Collins, por meio do conceito de *outsider-within* (COLLINS, 2016; 2019), uma vez que me possibilita estar, ao mesmo tempo, dentro e fora dos lugares sociais, vivenciando, às vezes, o lugar invisível. É certo que esse lugar de fala é um lugar social, como conceituado por Djamila Ribeiro (2017), e venho buscando descrevê-lo nas últimas páginas. Não se trata somente da minha experiência pessoal, individual. Penso que um lugar social de fala é sempre baseado no olhar do outro sobre quem se está falando. Quem fala pretende ser ouvido. Aquelxs que forem ler esse trabalho, sem ter a minha imagem, precisam saber que meu padrão estético me escapa, sou provavelmente mais uma mulher da subalternidade, racializada pela indefinição dos olhares dos outros, não branca, não negra. A complexidade com que se coloca tal definição aponta ao que Glória Anzaldúa chama de “*mestiza*”.

“A ambivalência proveniente do choque de vozes resulta em estados mentais e emocionais de perplexidade. A contenta interior resulta em insegurança e indecisão. A personalidade dupla ou múltipla da *mestiza* é assolada por uma inquietude psíquica.” (ANZALDUA, Glória, 2019, p. 324)

Não consigo explicar o quanto esse trecho me contempla. Hoje entendo que ele me contempla muito mais pela minha busca incessante por uma consciência do que pela minha vivência múltipla. A vida e os meus privilégios me aproximaram muito mais da branquitude do que qualquer outra possibilidade. Muito embora eu nunca tenha me enxergado como pessoa branca (nunca me vi como pessoa negra), na adolescência, achava que não era branca como meus colegas de origem alemã. Hoje, acho que não sou negra de pele clara como colegas e amigos. Acho que sou alguém que muda de cor conforme o ambiente que estou e entendo que isso me faz uma “*mestiza*”. A *mestiza* chega, aqui, também pela incompletude. Nenhuma experiência racial se dá de forma completa para mim. Uma possível tradução do conceito de Collins (2016;2019) “*outsider-within*” seria “forasteira de dentro”, pois mulheres negras comumente têm a experiência de parecer invisível, o que possibilita um olhar de dentro para fora e de fora para dentro. Eu sou de algum modo sempre uma forasteira, mas o “de dentro” é incompleto. Em outras palavras, o conceito de *outsider-within* não funciona necessariamente para mim, já que o meu “poder de ficar invisível” às

vezes falha, o que não impede que minhas proposições possam ser apropriadas por outros (COLLINS, 2016). Posso ser vista e ouvida, várias vezes, em diferentes espaços, e isso é privilégio. No entanto, no tradicionalismo, o conceito se aplica, pois estou falando de dentro do tradicionalismo, mas também observo de fora, e o eu pesquisadora é invisível na maioria das vezes.

Percebo como um dilúvio que leva o lamaçal para dentro rio. Essa lama composta de folhas, galhos e tudo que estava à margem do rio, uma vez empurrados para dentro dele, agora são sua parte. Contudo, mais abaixo, aqueles que forem banhar-se no rio podem se incomodar com a “sujeira”. Quando as forças das águas cessam, tudo retorna às margens ou vai para o fundo do rio. Estar às margens significa estar vulnerável às mudanças tanto do rio quanto da terra. Uma vez submerso, há sempre algo novo, nunca mais terei a consciência de 10 anos atrás e amanhã não terei a de hoje, e assim vou buscando uma “nova consciência”, “uma consciência das fronteiras” (ANZALDUA, 2019, p. 323). Ainda assim, afirmo um lugar de fronteira situado em algum lugar da “América ladina” (GONZALES, 2020, p.127). Nesses processos, consta a fluidez, perceber, entender e permitir ambiguidades. Há mais dolorosos. Como acontece em processos psicoterapêuticos, teorizamos nosso entendimento sobre nós mesmos e, assim, vamos postulando curas (hooks, 2017, p. 86). E eles (os que detêm poder) ainda não sabem, mas dessa cura vem o novo, a subversão.

Enquanto outros determinarem de onde eu estou falando, significa que sigo subjugada a quem o determina. As relações de poder também são atraentes às pessoas que se propõem pensar as diferenças, as diversidades e os subalternos. Ela atrai a mim também! Sempre que preciso falar em algum espaço, tenho medo, se é um espaço como sala de aula, com uma maioria “branca”, receio por não ser relevante o que tenho a dizer. Em grupos de estudos com pessoas negras, simplesmente não me sinto legítima a falar e considero mesmo que tenho muito mais a ouvir do que dizer. Constantemente, tenho uma sensação de inadequação ao falar, mas essa sensação diminui com minhas tomadas de consciência e entendimento sobre colonialidade, racismo e sexismo. Entende-se que existem muitas estratégias de silenciamento dos subalternos. Grada Kilomba discorre sobre algumas delas e sobre a importância de estar

escrevendo/falando, ser o sujeito, e não o outro. “Escrever este livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui não sou a ‘Outra’, mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito” (KILOMBA, 2019, p. 27). Isso é uma prática libertária.

Incontáveis vezes, quando estamos lendo, encontramos traduções para aquilo que sentimos, ou estamos buscando expor. Eu me sinto assim muitas vezes, é um pedacinho de cura (hooks, 2017) para as muitas angústias de existir e pensar criticamente nesse mundo desigual. Enquanto pesquisadora, tenho influência da Cartografia Sentimental de Suely Rolnik (2014), em que o corpo da pesquisadora é parte e fio condutor de sua pesquisa, percebendo, significando e traduzindo em cartografia escrita aquilo que lhe atravessa. Buscava por novas formas de tradução de sentido, dessa vez etnográfica. Meu corpo se coloca aqui, mais uma vez, como parte e processo. Meu embasamento se dá a partir de Silvana Nascimento (2019), que propõe indagações sobre uma corporeidade que se encontra “no espaço-entre” (NASCIMENTO, 2019, p. 461), um lugar de fronteira, no qual não se é o campo, mas se está no campo. Torna-se parte do campo, mas não há pertencimento, pois existem marcas nesse corpo da antropóloga que pertencem a suas experiências e ao modo de estar/existir no mundo. Minha interpretação é que meus incômodos, afeições, dores, diálogos, discussões, interações e as traduções que trago fazem parte dessa fronteira. Ela se cria, recria, reinventa e se esboça sempre de forma inédita.

Escrevo de um lugar subjetivo, mas também físico. Explico: falar sobre meu lugar de fala (RIBEIRO, 2017), escrever sobre as minhas avós e mulheres que me constituem só é possível voltando para onde cresci. A escrita é difícil, pois precede ressignificações que só consigo fazer estando no solo onde enraizei. Esse fragmento de texto foi escrito na casa dos meus pais, e só poderia ser escrito aqui. A coisa mística de ser gaúcha e pertencer a um lugar, fazer referência a minha terra-campo-serra. De ouvir músicas gaúchas enquanto escrevo como método inspirador e forma de vestir essa persona que transita entre ser ou não uma prenda, ser ou não mulher gaúcha, em diferentes cenários onde esse meu corpo, marcado pela heteronormatividade, cisgenero, *mestiza*, do interior, altera os modos de percepção do outro e, assim, meu modo de ver e me colocar (NASCIMENTO, 2019). Tomar um mate cevado pelo meu pai torna o processo de escrita mais leve. Ouvir o “sábio do mate” e entender que, dentro

de todas as incoerências que vivem em mim e acolho como velhas amigas, eu tenho um lugar pra voltar. Estando e falando de um estado do Brasil que faz divisa com dois países, outro estado e um oceano, assumir o lugar de fronteira soa quase poético.

É sobre transcendência, ancestralidade, sentimento e afetos.

2 Capítulo II: República das carretas: representando uma época.

“Encerrando a finalíssima do Enart, eu, Yasmin Boanova, anuncio meu Coronel Thomaz Luiz Osório, fundado em dois de maio de 1968 pelo senhor Anélio Saraiva, na cidade de Pelotas, 26ª Região Tradicionalista. Apresentaremos a República das Carretas, coreografada por Gilmar Rocha, Gabriel Paes e Thiago Damiani. As danças serão o chote inglês, a roseira e o tatu de castanholas, com direção geral de Maicon Porto e José Severo e administração de minha mãe Ana Paula Boanova. Muito obrigada e até o ano que vem, se Deus quiser!” (Yasmin Boanova)

Assim começou uma apresentação do grupo na final do ENART (Encontro de Artes e Tradições), na cidade de Santa Cruz, região central do estado do Rio Grande do Sul. O ENART, Encontro de Artes e Tradição, é considerado, pelos tradicionalistas, o maior evento de arte amadora da América Latina²⁵. Considera-se amador porque não é premissa do evento que os participantes sejam profissionais da dança, embora muitas pessoas vivam disso. O presente capítulo trata de questões atreladas ao evento, analisando, no primeiro ponto, principalmente o seu regulamento, assim como o funcionamento e os aspectos da dança. A inserção de campo se deu em um grupo de danças específico, no qual dancei por dois anos e pude fazer muitas observações e apontamentos no diário de campo. Por conta disso, o segundo eixo busca construir a identidade desse grupo, percebendo elementos relevantes e que falam de questões de gênero, raça e sexualidade. O terceiro eixo refere-se ao prisma das mulheres do grupo, as possibilidades ou não de usufruir determinados lugares sociais nesse meio no qual me debruço, à luz de teorias decoloniais, utilizando, sobretudo, Anibal Quijano e Maria Lugones.

Podem participar do ENART pessoas associadas a entidades filiadas ao MTG²⁶ (o qual tem a pretensão de preservar e regulamentar a tradição gaúcha). ENART é subdividido em diversas categorias artísticas, reconhecidas no RS, características do gauchismo²⁷:

²⁵Em uma busca na internet, é possível encontrar vários sites de notícias (blogs) do Rio Grande do Sul e/ou tradicionalistas relatando tal afirmação.

<https://soundcloud.com/user-931377055-15052112/enart-maior-evento-de-arte-amadora-da-america-latina-sera-neste-final-de-semana>; <http://www.rogeriobastos.com.br/2017/11/enart-maior-evento-de-arte-amador-da.html>;

²⁶ Link do site do Movimento Tradicionalista Gaúcho

http://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/ESTATUTO_MTG.pdf

²⁷Taú Golim considera a cultura do gauchismo como algo inventado para instituir tal cultura como total e absoluta do estado Sul-rio-grandense (GOLIN, 1998), como vimos no capítulo I.

“danças tradicionais, Forças A e B; chula (só para homens); gaitas; violino ou rabeca; violão; viola; conjunto instrumental; conjunto vocal; solista vocal; trova galponeira; declamação; pajada; concurso literário gaúcho; caso gauchesco de galpão; danças gaúchas de salão.” (REGULAMENTO ENART 2019 Art. 16 pg. 07-08)

O ENART ocorre normalmente no segundo final de semana do mês de novembro. Antecedendo o ENART, são realizadas três inter-regionais classificatórias. Nelas, classificam-se 34 grupos e somam-se a eles os 5 primeiros colocados do ano anterior, além do campeão da *Força B* também do ano anterior, totalizando 40 grupos (no caso da força B, classificam 35 grupos e somam-se às colocações de 2° a 6° do ano anterior). A ordem das apresentações dos grupos ocorre dividida em 5 chaves de 8 grupos por sorteio semidirigido, sendo os cabeças de chave os 5 primeiros do ano anterior. Os segundos lugares das chapas são dos vencedores das 3 inter-regionais e as duas maiores notas. Apresentando-se entre sexta e sábado, 20 grupos são classificados para a final, no domingo.

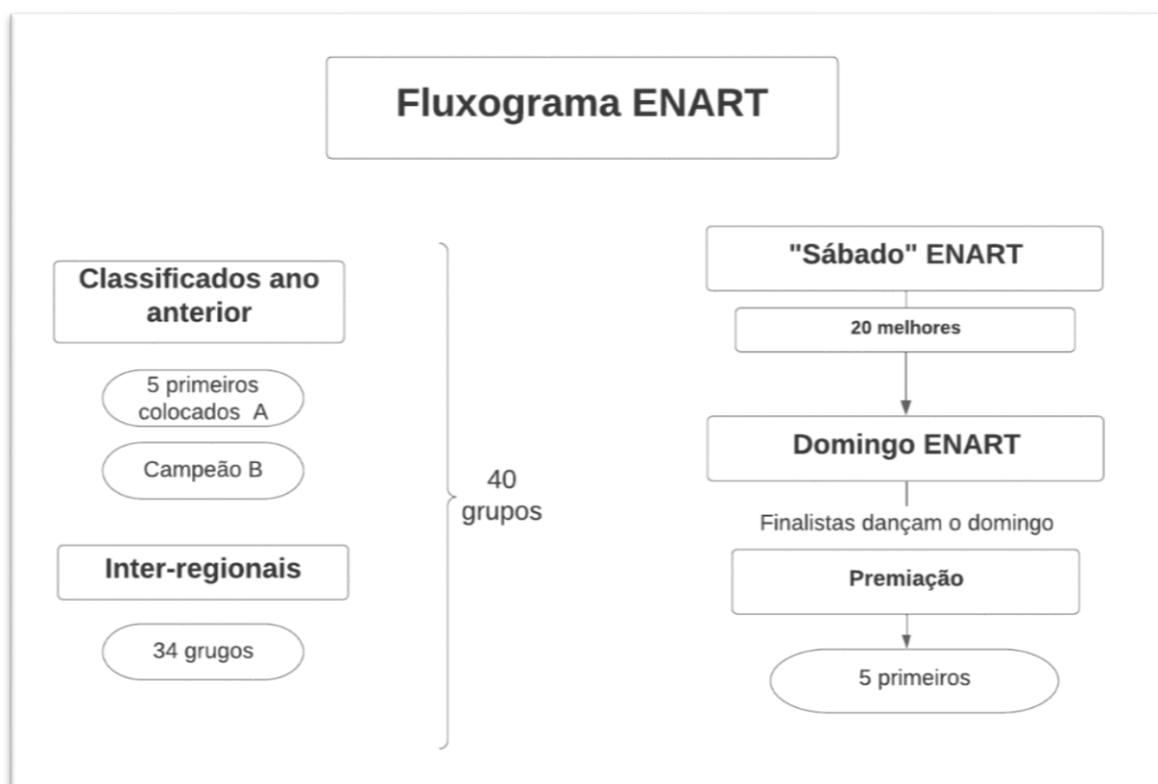


Figura 7: fluxograma criado pela autora

A categoria de maior prestígio no evento é a de danças tradicionais da *força A*, na qual me debruçarei de forma mais aprofundada por se tratar do

campo especificamente no qual estive inserida. Nessa categoria, inscrevem-se grupos de dança adultos (com indivíduos a partir de 15 anos) de todo o estado, subdivididos em regiões onde ocorrem as inter-regionais que antecedem a final. Paralelamente à *força A*, ocorre a *força B*, em palcos diferentes no ENART, embora passem pelos mesmos critérios de classificação. A diferença está na quantidade de danças que os grupos devem ter preparada. Enquanto a 'A' tem 19 danças, a 'B' tem 9, distribuídas entre danças de roda, fila e espalhada, das quais, minutos antes da apresentação, são sorteadas uma de cada. Existem 25 danças tradicionais vigentes, dispostas em 4 blocos. A cada ano, um dos blocos não entra no sorteio, totalizando 18 ou 19 danças a serem ensaiadas, conforme previsto no regulamento (REGULAMENTO ENART 2019, Art. 24, pg. 12-13).

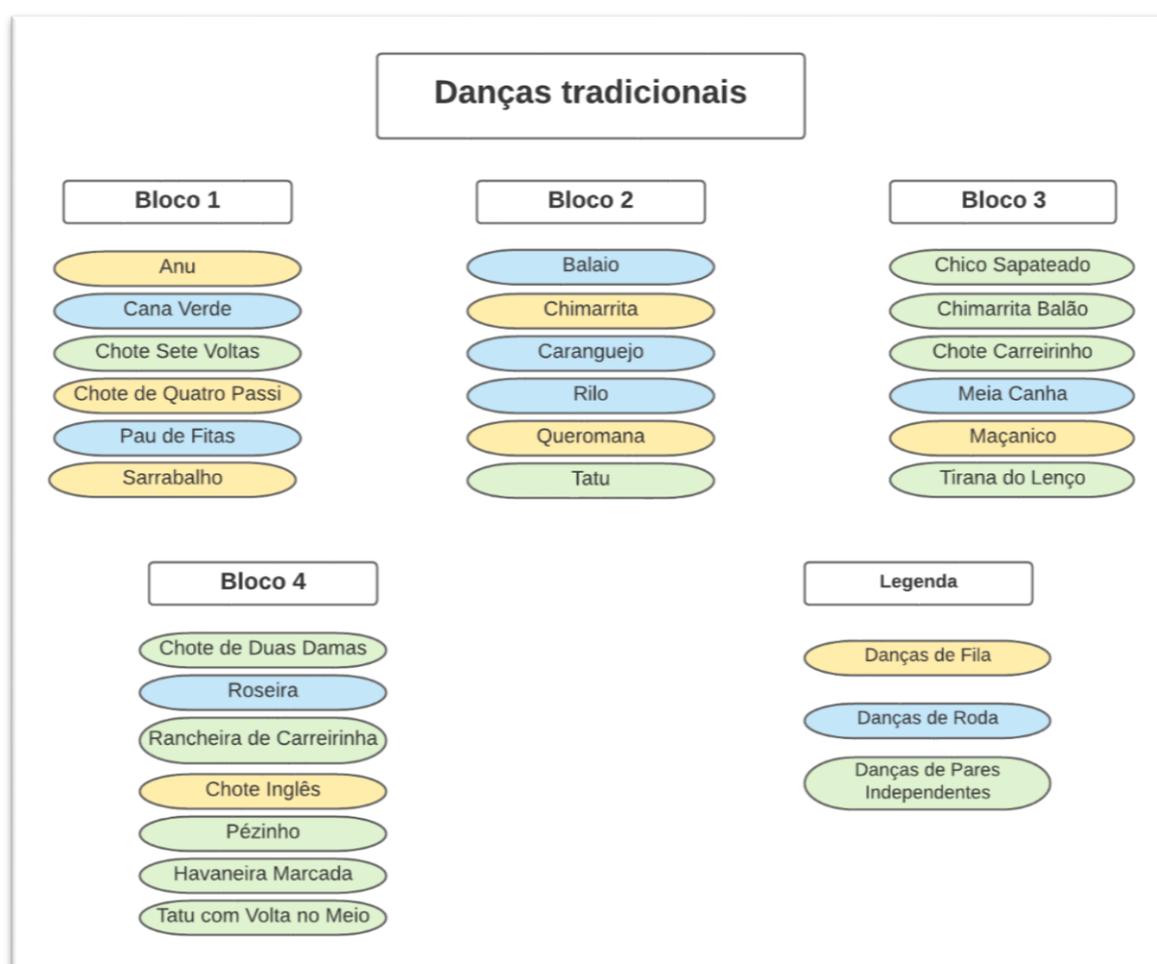


Figura 8: esquema produzido pela autora

Dentro da força A (replica-se também na força B), existem três tipos de premiação: coreografias de *entrada*, premiação em troféu de primeiro a terceiro

lugar; coreografias de *saída* também com premiação em troféu de primeiro a terceiro lugar; e a categoria mais importante, que serve de fato para considerar os campeões do ENART, a de *danças tradicionais*. Nessa categoria, os 20 grupos selecionados para o domingo ganham troféu de finalistas e os 5 primeiros lugares ganham vaga direta para o ENART do ano seguinte. Além disso, também recebem premiações o melhor conjunto musical de danças tradicionais e a melhor música inédita de coreografia. Não existe categoria de premiação para roupas, já que apenas cumprem o papel de vestir *prendas* e *peões* de acordo com o regulamento do MTG. As roupas de coreografia não são obrigatórias e são utilizadas conforme tema coreográfico.

As apresentações têm duração de 20 ou 25 minutos, caso seja sorteada uma dança considerada muito longa, que aumenta o tempo em 5 minutos (Pau de Fitas, Roseira, Meia Canha e Anu), contendo, dentro desse tempo estipulado, coreografia de *entrada*, as três danças tradicionais e a coreografia de *saída*. Existe um cronômetro na frente do palco, por meio do qual o tempo vai sendo contado. Se o grupo ultrapassar o tempo estipulado, é desclassificado.

O sorteio das danças ocorre quando o grupo anterior está se organizando (passagem de som, montagem de elementos coreográficos etc.), dando a cada grupo a duração de uma apresentação para pensar nos detalhes das danças sorteadas. As danças sorteadas na primeira etapa do fim de semana não são incluídas no sorteio de domingo. É importante mencionar que há uma pequena “pausa” entre a coreografia de *entrada* e as *danças tradicionais* (para retirada de elementos coreográficos e troca de roupas de coreografia). Esse espaço é preenchido pelo musical, comentando algo, recitando versos ou cantando. O tempo no cronômetro não é pausado, os dançarinos precisam fazer as trocas com muita agilidade. Por essa razão, na maioria das vezes, quando há roupa de coreografia, ela é usada por cima da outra roupa para agilizar e também porque não é permitido mostrar as roupas “baixeiras”²⁸.

As trocas acontecem nas laterais do tablado. O mesmo ocorre entre as *danças tradicionais* e a coreografia de *saída*. Entre uma dança tradicional e

²⁸ As *prendas* usam, por baixo do vestido de prenda, uma anágua feita de algodão parecida com um vestido branco sem mangas e com babados, uma bombachinha também feita de algodão, parecida com uma ceroula, e uma meia-calça fio 40, branca ou na cor pó de arroz.

outra, há um tempo curto para possíveis trocas de pares e acomodação nas posições para a próxima dança. Enquanto isso, o posteiro chama a dança (pede para o musical tocar, falando alto de onde está), a fim de encenar, como se estivessem em um baile do século XIX²⁹.



Figura 9: Foto Dança da Integração ENART 2019

As coreografias têm temáticas escolhidas e estudadas por cada grupo. O tema novo é trabalhado durante o ano, o qual prevê pesquisa que deve ser feita e enviada ao MTG para a sua aprovação. No CTG Coronel Thomaz Luiz Osório, essa é uma tarefa restrita à coordenação do grupo e aos instrutores, e não

²⁹ Link de uma apresentação do CTG Coronel Thomaz Luiz Osório no ENART de 2018, para elucidar o que foi explicado: <https://www.youtube.com/watch?v=pRvcQ3NGqGc&t=438s>.

necessariamente outros grupos se organizam dessa mesma forma. A temática não conta pontos junto às danças tradicionais. Contudo, além de concorrerem nas categorias coreográficas, segundo os instrutores do grupo, servem como uma espécie de cartão de visita, ou seja, embora não pontuem, são importantes para ganhar a simpatia dos avaliadores, pois vão dar uma “cara” ao grupo e criar expectativa sobre como será o desenvolvimento das danças. Além disso, as coreografias podem até mesmo desclassificar o grupo caso não atendam a algumas exigências, como, por exemplo, não fazer uso de gêneros musicais legitimados pelo Movimento, exceto nos casos de “se tratar de homenagem feita às etnias formadoras do gaúcho (índia, portuguesa, açoriana, espanhola, negra, luso-brasileira – biribas –, alemã e italiana)” (Art. 21, parágrafo 2º do Regulamento ENART 2019), previamente aprovado e contextualizado.

As danças tradicionais estão descritas no Manual de Danças Tradicionais, no qual consta como elas devem ser dançadas. O manual contém informações que tratam de aspectos técnicos, tais como: qual pé sair nos movimentos; mão que se deve oferecer ao par; e até o comportamento e a interpretação de cada uma das 25 danças. Normalmente, há um instrutor que é pago para passar esse conhecimento ao grupo, observar, corrigir e padronizar os movimentos de *peões* (homens) e *prendas* (mulheres), conforme denominação no tradicionalismo gaúcho. Embora em alguns grupos exista um homem e uma mulher como instrutores, em geral, os instrutores são homens e não conheço nenhum caso de mulher que o faça sozinha. No caso de haver instrutores homens e mulheres, é muito comum que o homem seja encarregado de instruir/ensinar os *peões* ao passo que a mulher é incumbida de ensinar as *prendas*.

Há uma diferença significativa entre *coreógrafos* e instrutores. As coreografias, embora precisem atender a premissas pré-estabelecidas, são, em geral, mais livres, servindo-se da criatividade para montagem de passos, movimentações, elementos, roupas, músicas, desde que não extrapolem as regras previstas pelo evento. Já o instrutor deve ensinar as danças tradicionais que estão prescritas no Manual de Danças, as quais têm suas coreografias básicas próprias, com música e letra bem definidas.

As possibilidades de criação são realmente muito restritas. O “*Chico Sapateado*”³⁰, por exemplo, é uma dança tradicional espalhada de pares enlaçados, com *sapateio* e *sarandeio*, os quais são criados pelo grupo (pode ser criado por qualquer pessoa do grupo, desde que tenha o aval do instrutor). O *sapateio* é um movimento feito normalmente e majoritariamente por *peões*

“Os sapateios se caracterizam pelo ato de bater os pés no solo (toda planta, meia-planta, taco e ponta) com a intenção de criar efeitos sonoros para o acompanhamento do ritmo musical das danças que apresentam esse elemento coreográfico.” (MTG, 2016, p. 54).

Já o *sarandeio* é um movimento executado pelas *prendas*,

“a prenda, tomando ou tomada da saia com uma e/ou ambas as mãos, execute passos e/ou marcações ao ritmo musical, geralmente em meia planta, permitindo uma movimentação graciosa, delicada e expressiva das saias, com o objetivo de valorizar a funcionalidade do *sarandeio*, que é atrair a atenção do peão e/ou demonstrar satisfação dançando.” (MTG, 2016, p. 56).

No Manual de Danças está descrito que, na introdução da música, o par deve conduzir-se à posição inicial e, em determinado compasso da música, deve iniciar o valseado até a próxima posição, onde será executado o primeiro *sapateio/sarandeio*. Estando “tomados pela mão direita” (MTG, 2016, p. 99), de frente um para o outro, o *peão* executa um *sapateio* girando em sentido anti-horário, enquanto a *prenda* *sarandeia* em sentido horário, sem soltarem as mãos. Esse *sapateio/sarandeio* deve ser criado, porém obedecendo à descrição (as quais foram resumidas anteriormente), ou seja, os instrutores têm essa tarefa técnica de ensinar, corrigir e aperfeiçoar a execução das danças. Nessa dança, é muito importante a harmonia do grupo (em todas, na verdade), mas, por exemplo, o som emitido pelo *sapateio* deve ecoar como um só, comprovando que todos os *peões* estão em sincronia. As flexões das *prendas* ao *sarandear* precisam ter o mesmo limiar, como um mar sem ondas em que as águas obedecem a um mesmo balancear sutil.

No caso do grupo de minha pesquisa, os instrutores são dois homens que não se dividem para ensinar “coisas de mulher”, pois ambos detêm o mesmo conhecimento e tomam decisões em conjunto. Em 2018, o grupo recebeu por duas ou três vezes uma mulher de outra região do estado para fazer ajustes

³⁰ Link para visualizar a dança, que começa aos 17min10s do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=pRvcQ3NGqGc&t=438s>

junto às *prendas*, trabalhando interpretação com o restante do grupo. Isso não ocorreu em 2019 por determinação do grupo, em razão do custo-benefício, pois consideraram que os resultados de sua atuação não foram satisfatórios quando comparados aos custos do serviço.

Foram muitos os cortes financeiros durante o ano de 2019. Existem gastos coletivos (como salário de instrutores e de musical nas apresentações oficiais, composição das músicas de *entrada* e *saída*, elementos coreográficos, coreógrafo) e individuais (vestimenta, mensalidade, deslocamento e acomodação em eventos, roupa de ensaio etc.). Os penteados das *prendas*, por exemplo, sempre foram parte de um gasto individual, contudo, em 2019, tornaram-se uma despesa coletiva, isto é, rateada por todos, peões e prendas. Além disso, também há outros gastos envolvidos, como deslocamento para ensaio, alimentação (mesmo que o CTG ofereça em muitos casos), troca de presentes³¹, roupas de passeio – roupas que servem como uniforme de identificação quando não estamos *pilchados*³² e que normalmente atendem à moda atual.



Figura 10: Foto tirada na sexta-feira do ENART em frente ao hotel, com a roupa de passeio de 2019

O ENART tem por finalidade “a preservação, valorização e divulgação das artes, da tradição, dos usos e costumes da cultura popular do Rio Grande do Sul” (REGULAMENTO ENART 2019, Art. 1 pg. 1), seguindo a carta de princípios

³¹ Publicação sobre a troca de presentes de 2019 no Instagram do grupo @invernadaadultatlo: <https://www.instagram.com/p/B41fyY4AHbV/>

³² Vestimenta tradicional do gaúcho e da prenda.

e alguns pilares éticos-morais do MTG, priorizando o respeito, a harmonia e os bons costumes, desprovido de vaidades, e podendo ser penalizados os participantes que atentarem contra essas premissas. Desse modo, são vedadas “manifestações de protestos ostensivos, como vaias, gestos obscenos, apupos, dirigidos a autoridades, organizadores, comissões de trabalho ou avaliadores” (REGULAMENTO ENART 2019, Art. 26 pg. 16).

Tratando-se das danças tradicionais, tivemos uma mudança bastante abrupta às vésperas do ENART de 2019. Recebemos notícias sobre as novas exigências da comissão avaliadora. Segundo os instrutores José Severo e Maicon Porto, o comportamento exigido de *peões* e *prendas* deveria remeter-se ao do século XIX, época em que supostamente essas danças foram criadas. As descrições eram as seguintes: homens deveriam ser garbosos, elegantes, educados e tratar a mulher com respeito. Seus movimentos deveriam ser mais lentos ao convidar para a dança, sem, de forma alguma, demonstrarem qualquer agressividade ou desrespeito. Além disso, movimentos de mãos e braços foram contidos. A conquista e o galanteio, presentes em algumas danças, deveriam ser restritos à dança em forma de *sapateio*, demonstrando virilidade e olhares sedutores, porém não desrespeitosos. Para as *prendas*, foi um pouco mais complicado, não deveríamos, de forma alguma, fazer qualquer movimento brusco e/ou nos oferecermos sem convite. Tudo deveria ser direcionado pelo *peão*, tivemos de conter movimento de saia, cortar movimentos de ombros e quadril, pois poderiam ser considerados demasiadamente sensuais para a época. O tempo todo, durante os ensaios, vinha, por parte dos instrutores, a frase “Gurias, vocês estão representando a *prenda* do século XIX, e não de 2019”.

Pensem agora que época está sendo tratada. Olhando para a sociedade do século XIX, vemos uma organização patriarcal, que restringia os direitos das mulheres. Dentro de um projeto colonial de perspectiva evidentemente ocidental, segundo Lugones (2019), a mulher (branca, ocidentalizada) tem sua utilidade resguardada à reprodução, porém mantendo a pureza sexual, sem demonstrar qualquer vontade ou desejo (LUGONES, 2019, p. 358).

Mulheres são propriedades passadas de pai para esposo, como um negócio.³³ Há um marcador importante: se essa é a *prenda*, a qual devemos reproduzir, ainda, enquanto papel social, qual o lugar e o papel da mulher negra nessa perspectiva? Na lógica colonial, ainda citando Maria Lugones (2019), nem mesmo eram vistas como humanas, tampouco tinham suas sexualidades resguardadas (LUGONES, 2019, p. 359), acenando ao problema estrutural de racismo institucionalizado no meio tradicionalista e ao problema da representatividade em um projeto que se auto denomina “cultura popular do Rio Grande do Sul” (REGULAMENTO ENART 2019, Art. 1 pg. 1). Vemos, em Oliven (1992), como se constitui uma identidade gaúcha: ela baseia-se, principalmente, em um “passado que teria existido na região pastoril da Campanha no sudoeste do Rio Grande do Sul” (OLIVEN, 1992, p. 100), por assim dizer, de forma excludente às outras regiões e grupos sociais do estado.

Entendo que se de um lado temos quem produz anualmente dança e arte, de outro temos o “para quem?”. Em outras palavras, existem binarismos e hierarquias vigentes. Grupos constroem seus projetos artísticos todos os anos, pretendendo suprir as expectativas de uma certa comissão avaliadora e, conseqüentemente, do público do evento, ambos embasados na produção cultural estereotipada do tradicionalismo gaúcho, que transversalmente fala de uma identidade e de construção cultural do estado baseadas em pilares de hierarquias de opressão.

“No que diz respeito às linguagens do corpo – especialmente danças e peças teatrais – o que podemos dizer é que estas são, tanto quanto as outras ‘artes’, ‘depósitos de relações sociais’.” (CAMARGO, 2013, p.20).

Desse modo, Gisele Camargo nos estimula a pensar no quanto a performance conta sobre papéis sociais e como a performance constrói o indivíduo e o indivíduo constrói a performance. Penso, então, na conjuntura política do Brasil, tomada por uma onda conservadora, a qual traz à tona conceitos puritanos em prol da família heteronormativa. Essa retomada dos comportamentos tradicionalmente descritos não deve ser deixada ao acaso. John Blacking discorre que a análise de dança também deve observar aspectos relacionados a sentimentos e a significados tanto quanto à forma. A dança e

³³ Tal questão será discutida no capítulo 3.

suas expressões de sentimentos são fatos sociais e, assim, mutáveis tendo em vista o contexto (BLACKING, 2013, p. 82).

A elaboração desses personagens contou com a palestra da *Patroa*³⁴ da entidade, Ana Paula Boanova (historiadora), em uma fala contextualizando historicamente como aconteciam os bailes e os cortejos da época (séc. XIX), evidenciando a fragilidade, a delicadeza, a obediência e o recato da mulher. Essas danças tradicionais devem ser representadas como os bailes da época, portanto, vamos pensar na seguinte cena: há um dono da festa, o *posteiro*, que dá os comandos, pedindo música aos gritos para o *gaiteiro*³⁵. Evidentemente, a intenção é fazer todos ouvirem, visto que, nessa época, não havia microfones. Os homens demonstram alegria pela dança e, logo, mostram sua virilidade através dos passos firmes, *sapateios*, boa condução e habilidade na dança. Em contrapartida, a *prenda* deve cuidar e aguardar calmamente a permissão para dançar, tomando muito cuidado para não ser oferecida nem se mostrar demais, devendo sorrir e demonstrar satisfação, mesmo não dançando com alguém de seu agrado, pois, nos bailes gaúchos, o *carão* (negar-se a dançar) é vedado. Sob os cuidados/observação do pai, deve ser introspectiva e, a qualquer galanteio, deve responder com timidez.

Existem algumas variações em que algum tipo de devir criativo pode ocorrer, como nas *entredanças* (entre uma dança e outra), como conversa e montagem teatral previamente combinada para convidar a *prenda* para dançar. Hugo Zemp, ao observar alguns estudos antropológicos sobre dança, atenta para o fato de que música e dança estão correlacionadas. Ele afirma que, “geralmente, os movimentos dos dançarinos seguem a pulsação ou os tempos regulares da música” (ZEMP, 2013, p. 34). Nesse caso, não é diferente, pois normalmente há uma introdução instrumental em que acontecem o convite e a disposição dos pares.

³⁴ É o cargo de maior responsabilidade dentro de um CTG. O patrão é como se fosse o presidente da associação, empresa etc.

³⁵ Músico que toca o instrumento chamado gaita, também conhecida por acordeom ou sanfona (em outras regiões do Brasil), a qual, junto ao violão, são os instrumentos fundamentais para o som característico da música gaúcha, sendo, inclusive, obrigatórios na composição dos musicais que acompanham os grupos de danças. <https://www.youtube.com/watch?v=xfsaGLesNHE>;

É notável a padronização dos corpos, aprende-se até mesmo a como ser delicada: o movimento dos braços e mãos devem ser demorados (porém dentro do tempo musical previsto para sua execução), movimentando uma articulação de cada vez, como se as tivesse repousando lentamente pelo ar. Os dedos não podem ser esticados e firmes nem abertos demais. Em danças enlaçadas, a mão sobre o ombro do *peão* precisa estar repousando de dedos juntos, o cotovelo não pode apoiar-se no braço do *peão* nem ficar arqueado demais. Ombros levantados mantendo a postura, cabeça erguida sempre buscando o olhar do *peão*. O jeito de pegar na saia é igual, assim como o movimento, além dos tempos certos das viradas de corpo, ombro e cabeça.

Peões prioritariamente devem saber as suas posições de dança no tablado, para poder conduzir sua *prenda* até elas. Mesmo sabendo as posições, a *prenda* deve se deixar conduzir e, ao perceber qualquer esquecimento de seu par, pode sinalizar de forma discreta. Às vezes, por nervosismo, imprevistos acontecem durante as apresentações, como esquecer movimentos, tropeçar, cair etc. Nesses casos, busca-se agir com a maior naturalidade possível e, se preciso, contar com a colaboração dos colegas para resolver rapidamente.

Embora com singularidades próprias, as danças tradicionais gaúchas obedecem a padrões já conhecidos pelo ocidente, como, por exemplo, a dança a dois ou em pares, com definições específicas atribuídas a gênero. Zemp (2013) relata sobre a influência ocidental nesse formato de dança e o fato de “se tornarem populares” (ZEMP, 2013, p. 40) em diferentes lugares do mundo. Cabe dizer que o regulamento é facilmente acessado no site do MTG. Vemos, no trabalho de Noleto (2018), sobre quadrilhas juninas em Belém-PA, uma aproximação quando pensamos no que esses regulamentos contam: a pretensão em regulamentar não apenas o que tange a aspectos de dança, mas como a dança performa gênero, raça e sexualidade, vislumbrando construções identitárias de referência cultural pertencente a um lugar.

Noleto (2018) aborda como a performance de feminilidade das Misses, em especial a categoria Miss Morena Cheirosa, em uma perspectiva de gênero, raça e sexualidade, faz referência às construções imagéticas da própria cidade de Belém (NOLETO, 2018). Aproveito, então, para pensar se tal lógica não

poderia ser atribuída por aqui. O gaúcho, homem guerreiro, independente e viril, é a própria estratificação do Rio Grande do Sul, que, ao longo de sua história, tenta, através de inúmeras disputas, armadas ou políticas, se apartar do restante do país.

2.1 O jeito thomaziano

As novas cobranças de comportamento, por mais retrógradas que possam ser, trazem à tona aspectos a serem pensados: o que está por trás dos discursos acerca dos comportamentos definidos por gênero? Justamente neste grupo, com características de dança muito singulares e reconhecidas, vale acrescentar a dança como reveladora de uma identidade étnica. Segundo Zemp (2013), em uma perspectiva colonial, “ela serviu e serve para reforçar o tecido social no interior do grupo, esteja este ameaçado ou não de assimilação” (ZEMP, 2013, p. 46).

Os grupos de dança thomazianos são conhecidos por seu jeito mais largado e solto, o que é uma diferença em relação a outros grupos. Enquanto em outros grupos seus *peões* têm postura muito mais ereta e contida, com movimentos de braços mais curtos durante os *sapateios*, os *peões* do Thomaz Luiz Osório (TLO) têm uma postura mais solta e menos recatada, o que nem sempre é bem visto no meio tradicionalista e, agora, nos salta aos olhos como uma máquina opressiva os obrigando a conter seus jeitos de manifestarem sua arte.

É amplamente encorajada a ideia de uma identidade Thomaziana. Pensemos, então, a partir de Paul Giroy, “identidade é sempre delimitada e particular. Ela circunscreve as divisões e os subconjuntos em nossas vidas sociais e ajuda a definir as fronteiras entre nossas tentativas locais e irregulares de dar sentido ao mundo” (GILROY, 2007, p. 124). Atenta-se ao fato de que há desdobramentos em uma identidade, quanto a gênero, raça, sexualidade e classe. E como será que se constituiu esse famoso “jeito thomaziano”? Primeiramente, o nome Coronel Thomaz Luiz Osório deu-se em homenagem a esse homem que exerceu papel de liderança no exército de Dragões, o qual foi responsável por explorar, reconhecer e fazer guarnição do território Sul-riograndense (no início do processo de colonização do Brasil). Segundo Gutierrez

(2001, p. 72), suas feitorias lhe renderam terras na região posteriormente denominada Pelotas. Logo, o nome dado ao CTG remete diretamente à figura do homem guerreiro e herói que não por acaso também corresponde à construção imagética do gaúcho. Nesse caso, referente ao exército de Dragões, desbravadores do Rio Grande Sul, os “primeiros” a adentrar nesse território – sei que tais afirmações são potencialmente problemáticas antropologicamente, porém evidencio estar falando no sentido de que constituiu o imaginário nesse contexto –, é comumente mencionado, pelos integrantes, o “jeito thomaziano” e de serem, etão, “os dragões do Rio Grande”.

Somos a barra do dia
Trazendo ao mundo esperança
Dos tropeiros as andanças
Dos charqueadores vontade
Somos laço de amizade
Unido a gauchada
E a liberdade estampada
Nas cores do pavilhão
Somos como a tradição
Simples, mas com muita história
Somos toque de vitória
Que dos clarins vai ecoando
E o quero-quero voando
Livre pelo céu azul
Somos da princesa do sul
Ilustre povo notório
Nós somos lá de Pelotas
Do Thomaz Luiz Osório!

Carlos Eugênio Costa da Silva (O Vacaria)³⁶

Vamos, agora, ao segundo ponto, que considero fundamental: o persistente José Severo relatou, em entrevista cedida a mim (MORALES, 2018), o qual cresceu dançando no TLO, que foi provavelmente o primeiro homem negro (cis, hétero) a fazer parte da *entidade*³⁷. Ressalto tal persistência e resistência porque esse é um lugar que historicamente seria impossível de ser frequentado por negros, uma vez que essa história, inventada por brancos, trata de muita violência, silenciamentos e invisibilidade dos negros.

A resistência vivida por esse homem transcendeu quando se tornou instrutor de danças tradicionais, passando a ser, assim, figura muito influente no

³⁶ Este verso é tradicionalmente utilizado pelos grupos de dança do TLO em apresentações. Em 2018, voltamos a utilizá-lo em alusão aos 50 anos da entidade. O Vacaria, autor do verso é um poeta, contista, musicista, cronista e letrista de suma importância, ganhador de diversos prêmios, e também um thomaziano.

³⁷ Entidade é como os tradicionalistas às vezes se referem aos CTGs.

TLO e referência no estado. O grupo é um dos poucos do estado a ter dois instrutores homens e que fizeram suas carreiras de dançarinos desde jovens na própria *entidade*. Inclui-se, então, Maicon Porto (homem, cis, hétero, branco)³⁸, dando uma característica singular e reconhecida no meio tradicionalista, por ser instruído por dois homens, ao invés de um casal, e um desses homens ser um homem negro. Em decorrência disso, é bastante comum ouvir “o Thomaz é diferente” ou “o jeito Thomaziano”. Além deles, outro nome de prestígio no estado e reconhecido no meio da dança, o coreógrafo Ederson Vergara (homem, cis, hétero, branco), que também cresceu dançando no Thomaz e fortaleceu lá sua carreira. Juntos, os três, por longos anos, eram os responsáveis pela construção das temáticas.

Trago uma inquietação necessária, acerca da qual convido agora os/as leitores/as a refletirem. Tomei por opção evidenciar características dos nomes mencionados, a maneira como são entendidos, lidos a partir de suas relações. Tenho por intenção lançar olhar mesmo que rapidamente ao gênero masculino, cisgênero, de orientação heterossexual, e à branquitude como categorias de análise, ancorada no texto de Joan Scott “Gênero: uma categoria útil para análise histórica” (SCOTT, 2019), no qual debate o termo gênero utilizado apenas para referir-se às mulheres. Penso que é necessário começarmos a utilizar também as categorias que, em geral, são mais privilegiadas, buscando, desse modo, por uma desnaturalização dessas categorias que utilizam justamente dessa ferramenta, a da “naturalidade” ou da “soberania” para oprimir as demais. “O gênero não é um único campo, mas parece ter constituído um meio persistente e recorrente de tornar eficaz a significação de poder” (SCOTT, 2019, p. 69).

Construindo uma cronologia, José atribui a Ederson Vergara a responsabilidade de ter sido o primeiro a dar-se conta do quão importante era o TLO e, então, falar sobre questões raciais em suas temáticas. Foi assim que, em 2014, contrariando Severo, pois ele não era a favor, foi construída a temática do “*Negro Juvêncio*”³⁹, encenado pelo próprio José Severo, a qual contava a história

³⁸ Opto por evidenciar tais marcadores visto que considero importante olhar para estas categorias naturalizadas.

³⁹ Vídeo completo do ENART de 2014 do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório: <https://www.youtube.com/watch?v=CPmxDBOge6k>

desse herói farroupilha, sobrevivente do Massacre de Porongos⁴⁰. Na coreografia, em alguns momentos, aparece uma mulher negra, a qual chora e sofre sobre Juvêncio, gravemente ferido em batalha, embora consiga sobreviver. A coreografia de *saída* “Juvêncio clamou liberdade” esboça que tal homem reivindicou pela promessa de liberdade. Juvêncio consegue sua “maior honraria”, a “alforria”, deixando um legado de luta por liberdade. No final da coreografia, José Severo está sem camisa e é colocado no alto, em evidência, enaltecendo o heroísmo e o valor historicamente negado. Nota-se a diferenciação de Severo em relação a outros dançarinos (brancos ou negros) pela exposição do seu corpo e de sua pele, colocados em evidência.



Figura 11: Foto TV Tradição, 2014

No ano seguinte, foi a vez da coreografia e da temática mais conhecidas do grupo, apelidada por *Batucada*⁴¹. Com ela, a ideia era mostrar o lado festivo

⁴⁰ A Batalha de Porongos ocorreu próximo ao fim da Guerra Farroupilha (1835-1845), na qual os “lanceiros negros” encontravam-se desarmados por ordem do comandante David Canabarro, que estava em negociação dos termos do tratado de paz que acabaria com a longa guerra. Os farroupilhas haviam prometido liberdade aos escravos que lutassem, mas isso não seria incluso nos termos do Império Brasileiro. Por essa razão, a traição e uma emboscada foram feitas quando os Lanceiros Negros acampavam no Cerro de Porongos, culminando em extermínio dos soldados negros (SALAINI, 2006). Explico melhor no capítulo I.

⁴¹ Vídeo completo ENART 2015 do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório: <https://www.youtube.com/watch?v=mzOZTSyRuOM>

dos negros pelotenses, inicialmente em um casamento no quilombo, o que não ocorreu. Embora tivesse um romance acontecendo, a coreografia de *entrada* falava do ritual feito pelos negros escravizados nas *charqueadas*⁴² pelotenses, nas quais pediam licença aos seus orixás para abaterem os animais, além de mostrarem algumas das muitas insalubridades e sofrimentos. O romance, que inicia no “chão duro da senzala” (trecho da música), protagoniza a mulher negra na coreografia de *saída* ao falar da “flor do sal” e do tambor de sopapo, instrumento criado pelos negros e um dos poucos instrumentos originários do Rio Grande do Sul. A coreografia de *saída* tornou-se muito querida por todos no meio tradicionalista e foi premiada no ENART daquele ano⁴³. Flor do sal será abordada novamente no terceiro capítulo, no qual me debruço nos detalhes, como roupas de coreografias, elementos coreográficos etc.

Existe uma logística por trás das trocas de roupas. Em 2015, foram utilizadas *roupas de coreografia*, então o grupo dançou a *entrada* com as roupas de coreografia por cima da *pilcha* e, antes das danças tradicionais, elas são retiradas, para que se possa dançar devidamente *pilchado*. Antes da *saída*, coloca-se novamente as *roupas de coreografias*. Tudo isso nas laterais do tablado e com muita agilidade, pois o cronômetro não pausa.



Figura 12: Foto Estampa da Tradição, ENART 2015

⁴² Charqueada: local onde o charque era produzido. <https://www.dicio.com.br/charqueada/>

⁴³ Antecipo que, no capítulo 3, me debruço demoradamente sobre as coreografias.

No ano seguinte (2016) foi a vez de mesclar as etnias com o *bumbo legueiro*⁴⁴ e o tambor de sopapo contando um pouco dessa cultura latina de diversas origens⁴⁵. Especialmente a *entrada* junta a influência negra através do tambor de sopapo, dos movimentos corporais soltos e do vestuário simples, feitos de algodão, contrapondo ao bumbo legueiro, movimentos corporais mais rígidos e precisos, vestimentas mais robustas, estampa florida nas mulheres, com modelo de vestido inspirado na Argentina e no Uruguai. Faço um parêntese para explicar que uma parte do grupo utiliza roupas de coreografias na *entrada*, ou seja, antes das danças tradicionais há uma troca de roupas. Na coreografia de *saída*, há três bandeiras gravadas em caixotes gigantes: Argentina, Rio Grande do Sul e Uruguai. Quase no final da coreografia, algumas das *prendas* sobem nas caixas e executam sapateio, levantando um pouco a parte da frente da saia para mostrar os pés sapateando. O sapateado nas danças gaúchas é majoritariamente restrito aos homens.



Figura 13: Foto Estampa da Tradição 2016

⁴⁴ Instrumento musical de percussão, de origem argentina, feito do tronco oco de árvore e de couro curtido de animais, muito utilizado por músicos gaúchos.

⁴⁵Vídeo completo ENART 2016 do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório:
<https://www.youtube.com/watch?v=f8gZglX4uaU>

Em 2017, Ederson insistira com José e Maicon que deviam investir novamente na temática dos negros, entrando, mais uma vez, em um impasse com o José, pois nunca quis os holofotes e sentia-se incomodado com o fato de acharem que isso era “coisa dele”. Assim, insistiu que, então, deveriam falar da parte que ninguém mais fala: as mulheres negras, os seus sofrimentos e o que acontecia enquanto os homens estavam lá sendo traídos na Batalha de Porongos. As coreografias⁴⁶ causaram grande impacto no evento, alguns as consideraram demasiadamente fortes, tudo por conta das correntes e máscaras utilizadas pelos homens, fazendo releitura sobre os modos de opressão utilizados na escravização.

A coreografia de *entrada* foi feita com os homens presos a um tronco gigante ao fundo do tablado, as mulheres à frente, em primeiro plano, com roupas de algodão, simples, e seus movimentos sutis fugindo à lógica comumente vista no meio tradicionalista. Os movimentos de *prendas* eram realizados no chão, ao avesso do que se pode esperar de uma *prenda*, que deve ser recatada. Um movimento em especial chama a minha atenção: elas estão sentadas no chão, com as duas mãos apoiadas para trás, com a frente do corpo virado para cima, pernas levemente abertas, pés no chão, como alguém que toma banho de sol na praia ou, ainda, como uma posição sexual ou de parto. Essa imagem, que não demora muito tempo, foge à lógica da *prenda*, recatada de bons hábitos. Acontece que elas não estão interpretando a *prenda*, e sim mulheres gaúchas outras. Essas mulheres outras, sim, são sexualizadas e historicamente exploradas e subjugadas por outros eixos que não somente o de gênero. Observa-se que homens e mulheres estão no chão, em posições de submissão e vulnerabilidade. Todos, brancos e negros.

⁴⁶ Vídeo completo do ENART de 2017 do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório: <https://www.youtube.com/watch?v=9NTRngQ9Quc>



Figura 14: Foto feita por print a partir da filmagem de TV Tradição, 2017

Na *saída*, uma surpresa, alguns homens negros estão sem camisa. Todos os homens brancos e negros estão amordaçados. Segundo interlocutores, a iniciativa de dançar sem camisa veio dos dançarinos, outros homens negros não o fizeram. A coreografia é dançada entre casais (heteronormativos), explorando todo o sofrimento de homens e mulheres após as falsas promessas de liberdade. Os homens encenam suas mortes e às mulheres resta a dor das perdas e a dolorosa luta por libertação. José Severo assume não terem tido inicialmente uma preocupação com a mensagem social e considera o fato de que deviam, sim, desde o início terem levantado essa bandeira da negritude, como podemos observar no relato a seguir.

“Graças a Deus a gente conseguiu causar o impacto que a gente queria assim... A gente até não queria causar esse impacto social, sabe, daqui a pouco foi até um erro nosso, acho que desde antes, meio que levantar a bandeira: O TLO é um grupo que vai falar de negro e ponto, acabou. Tá ruim? Paciência, aguenta! (...) e daí tem muito de ‘ah, porque o Zé que gosta’ e não! É nosso, da nossa cidade, é do nosso organismo, da nossa cultura e da nossa vivência, sabe, é do nosso bairro, a gente é periferia, A GENTE É PERIFERIA! Pode a avenida ser bonita, mas saindo dela, é vila! O nosso CTG é assim e é muito nosso isso, do nosso jeito!” José Severo (MORALES 2018) grifos meus, para evidenciar a entonação de voz.⁴⁷

⁴⁷ As transcrições das entrevistas foram feitas tais quais as falas dos entrevistados, sem qualquer preocupação com a norma culta da língua portuguesa, a fim de manter a identidade e naturalidade dos interlocutores durante a gravação.



Figura 15: Foto da estreia de pilchas e coreografias, 2017

Recordo-me de, enquanto telespectadora do evento, ficar profundamente mexida com as coreografias, comentar com amigos e ouvir “achei macabro”. Esse comentário se desdobra de diversas formas e comunica não só o racismo, mas também o estranhamento causado. Penso que o impacto negativo das coreografias não se deu somente por mostrar homens acorrentados e usando a máscara. Esta, segundo Grada Kilomba, é símbolo do silenciamento e repressão dos sujeitos negros (KILOMBA, 2019, p.41). Um silenciamento de imposição não só sobre a fala, mas sim sobre a vida, vidas silenciadas.

A máscara também tinha o objetivo de impedir que as pessoas escravizadas cometessem suicídio, o que colocaria fim a todo sofrimento. O escravizado não tinha direito de decidir pela própria vida ou morte, logo, morrer aqui também aponta uma possível e misteriosa liberdade. O grupo teve a audácia de colocar todos os dançarinos homens, brancos e pretos, amordaçados e acorrentados. Minha questão é: o que incomodou a branquitude foi ver os

horrores produzidos por eles mesmos? Ou foi ver seus iguais como escravizados (os brancos), confrontando com a ideia inimaginável de que tais horrores ocorreram com seres humanos? Mas sujeitos escravizados são humanos?

Seguindo uma linha cronológica, chegamos a 2018, com a temática sobre o trabalho do campo⁴⁸, o homem que trabalha igual ao boi em condições insalubres e que nem sempre tem um pagamento digno. O tema, segundo Ederson Vergara, foi pensado de forma política, em decorrência do cenário que tínhamos de eleição presidencial, campanha fascista e toda a questão capitalista sobre produção de alimentos e distribuição de terras. Nesse período, eu já fazia parte do grupo e participei da reunião em que foi apresentada a temática. A reação das pessoas provavelmente não foi a esperada. Apesar de não haver opção, sentia-se que o grupo não tinha gostado. A coreografia de *entrada* foi bastante dinâmica e tinha a batida de ferramentas, elaboradas evidentemente para a coreografia, e exigia certo empenho e energia dos dançarinos para parecer mais real.

A *saída* trazia essa ideia do homem boi, “povo boi”. Nela, todos os dançarinos faziam o mesmo movimento, sem distinção de gênero, com marcações fortes e interpretação de dor e tristeza. Em alguns trechos, usávamos, em duplas, uma *canga*⁴⁹ cenográfica. Observe que não estamos necessariamente falando de questões raciais nessa coreografia, no entanto, um homem negro está em evidência, no alto sento, levado pelos “bois” ou, ainda, exercendo poder sobre.

⁴⁸ Vídeo completo do ENART de 2018 do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório: <https://www.youtube.com/watch?v=vGeVSDfryqg>

⁴⁹ Canga é um objeto que serve para unir os bois à carreta ou ao arado.



Figura 16: Foto Estampa da Tradição, ENART 2018.

No ano de 2019⁵⁰, a temática agradou ao grupo, pois se tratava de um tema já trabalhado pela juvenil do CTG há alguns anos. Sendo assim, algumas das pessoas já haviam dançado e tinham grande carinho por. A *entrada* tratava de contar da época das carretas e de como foram um transporte importante “*na mais sagrada missão de ir abrindo fronteiras*” (trecho da música), tendo como elemento coreográfico duas carretas ligeiramente grandes. Na *saída*, era utilizado apenas o assoalho de uma das carretas e duas rodas. A cena inicial era com os dançarinos formando o restante da carreta, rédeas e boi. Um dançarino em cima do assoalho guiando as rédeas dava a ideia de ser o *carreteiro*. As rédeas eram formadas pelas *prendas*, de mãos dadas em duas filas. Em um momento seguinte, a carreta é desmontada, pois a canção é a narrativa de um carreteiro falando sobre o desuso das carretas, suas recordações e a tristeza por conta de o meio de transporte não perpetuar nas próximas gerações.

⁵⁰ Apresentação completa no ENART 2019 do CTG Cel. Thomaz Luiz Osório começa em 09h54min e 40s do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=T261i56mKIk&t=36922s>



Figura 17: estreia de pilchas 2019

Tendo visto a cronologia coreográfica, percebo como elas ajudam a construir uma característica singular do grupo não tão fixa ou rígida. Em relação aos ensaios, evidentemente, os grupos têm seus formatos conforme metodologia de quem os conduz e, como já sabemos, neste caso, responsabilidade de José Severo e Maicon Porto. Os ensaios iniciam normalmente no primeiro trimestre do ano, o mês varia conforme o planejamento da coordenação, embora a aderência dos participantes nem sempre seja grande. Janeiro/fevereiro iniciam os mais empolgados, focados. Considera-se um ótimo momento para quem está iniciando no grupo ou quer conquistar lugar titular nas danças. Conforme regulamento do ENART, as danças tradicionais podem ter um máximo de 12 pares e, evidentemente, havendo mais participantes no grupo, apenas os melhores vão dançar. A lógica por trás dessa conta é um pouco mais complexa. Em 2019, por exemplo, havia 13 *prendas* e 16 *peões*. No entanto, os instrutores optaram por formar as danças com 10 pares por considerarem importante manter o padrão das danças no concurso.

Para conquistar um lugar nas danças, é preciso mais do que dançar bem, é necessário ter uma consciência corporal a ponto de executar os movimentos o

mais parecido possível com os demais dançarinos, conseguindo mesclar execução dos movimentos, ritmo, interpretação exigida em cada uma das músicas e passar segurança de estar apto para. Algumas artimanhas de desqualificação dos dançarinos são, às vezes, criativas e nem sempre justas, como dizer que tal dançarino só dança por ser namoradx, filhx, amigx, parente de alguém. Embora a afirmação possa ser verdadeira ou falsa, não deve ser aplicada a todos os casos, tampouco pode ser afirmado que a experiência no evento e os anos de dança são critérios de inclusão. No entanto, podemos pensar que, talvez, possa ser um critério de desempate.

Os ensaios duram entre duas e cinco horas, ocorrendo de duas a três vezes por semana e variando quanto ao dia da semana em que acontecem, especialmente quando em datas próximas a eventos importantes. No início, geralmente, há ensaio uma vez na semana, noturnos em dias de semana, e, conforme o ano avança, eles passam a ser sexta e domingo, podendo também ocorrer nas quartas, se necessário. Os ensaios nas quartas e sextas-feiras têm duração de duas a três horas no máximo, começando às 22 ou 23 horas. Cabe ressaltar que a maioria das pessoas trabalha e/ou estuda. Nos domingos, os ensaios costumam ser mais longos, podendo iniciar às 17 ou 19 horas, com um teto máximo para o término de 23 horas, pois entende-se que as pessoas trabalham no outro dia.

O ensaio sempre começa com um aquecimento, mulheres de um lado do salão, homens do outro. São colocadas as gravações das músicas referentes às *danças tradicionais*, executando-as separadamente dos pares. Esse é um bom momento para tirar dúvidas e/ou tentar aprender. Os ensaiadores ficam observando como estão seus dançarinos para, no segundo momento do ensaio, formarem os pares. Pode-se observar algumas mudanças no desenvolver do ano: nos primeiros ensaios vão se estabelecendo os pares e as formações das primeiras danças trabalhadas, do meio do ano em diante parte-se, muitas vezes, dos pares e formações iniciais de outras danças semelhantes já prontas.

Evidentemente, esse é o funcionamento geral que, por vezes, é alterado a partir das necessidades emergentes, como notar uma diferença no movimento padrão de saias, o que faz com que haja um ensaio focado nessa problemática

em específico. O ano de 2019 foi de resoluções inéditas, com definições antecipadas de cronogramas de ensaios, com tentativas maiores de diálogos com os dançarinos, não restringindo todas as decisões à coordenação, com a implementação do plano de ensaio previamente dado pelos instrutores no grupo de WhatsApp, assim como com a colaboração maior da *patronagem* no auxílio de eventos, ensaios e facilitação em diversos diálogos, mérito da primeira mulher (branca) a exercer o cargo máximo do CTG, a *patroa* Ana Paula Boanova.

Os ensaios coreográficos são geralmente mais longos, cansativos e exigem habilidade corporal, desgaste físico e mental. A parte coreográfica do grupo talvez seja a que tenha sofrido maiores alterações em 2019, pois não tivemos o Ederson Vergara como coreógrafo, o que poderia ter sido extremamente tranquilo, caso os coreógrafos da *entrada* tivessem mantido o compromisso com a *saída*. Tal fato acabou bagunçando o cronograma, colocando a coordenação a buscar um novo coreógrafo de última hora. Desse modo, pude observar que cada um tem uma metodologia diferente de construção coreográfica. Tiago Damiane, por exemplo, trouxe a coreografia de *saída* toda pronta mentalmente, ensinando os movimentos de forma didática, conseguindo concluir em dois ensaios de dias úteis, à noite. Ambos coreógrafos de 2019 são de outras cidades e, geralmente, esses ensaios, por serem mais longos e exigirem tanto, são feitos em fins de semana.



Figura 18: Foto do ensaio da pré-estreia 2019

A identidade esboçada é de um grupo que tem dedicado esforços a falar, através da performance, sobre “minorias”, escolhidas e pensadas pelas perspectivas desses homens para construir algo próprio, regionalizado, próximo e, de preferência, que falem de singularidades muito próprias, mobilizando, assim, os corpos dançantes a dar significados expressivos, com intuito de afetar seus espectadores, além de revelar sobre quem são ou quem foram suas ancestralidades, com certa consciência das consequências de se colocar tão abertamente nesse lugar social.

Coincidência ou não, o grupo, apesar de ter ganhado dois anos consecutivos a inter-regional do ENART, há anos não consegue ficar entre os 5 primeiros lugares do ENART. Em 2018, tivemos desconto de *indumentária*⁵¹, por conta da cor da meia-calça utilizada pelas *prendas*, posto que a mesma cor vinha sendo usada desde 2015 e estava prescrita no manual. No entanto, a responsável por fiscalizar as indumentárias achou que não era a “pó de arroz”, o que gerou desconto na nota da apresentação do sábado, que quase inviabilizou o grupo de

⁵¹ Indumentária é o conjunto de roupas utilizado pelos dançarinos. Anexo A e Anexo B

dançar no domingo. Antes de dar seguimento, explico que, momentos antes do grupo entrar para o “brete”⁵² (espécie de sala ou corredor antes do palco), um casal passa pela inspetoria de uma jurada que avalia a adequação das roupas. Pensando em evitar o transtorno, de um dia para o outro, buscamos por meias-calças brancas, muitas emprestadas de outros grupos e algumas poucas que conseguimos comprar. Fico intrigada com o fato de fazerem as *prendas* dançarem com uma meia que faz a pele parecer mais clara ou, então, que a cubra por completo. Dançamos e conseguimos ficar em 6º lugar, contudo, considero que a situação do dia anterior causou sentimentos adversos que influenciaram o desempenho do grupo.

Embora possa ser prematuro indicar uma relação da identidade criada pelo grupo a esse episódio, é importante lembrar que, em 2017, as coreografias do grupo foram consideradas fortes demais e até de “mau gosto” por algumas pessoas. Enquanto isso, outro grupo também de Pelotas, chamado União Gaúcha João Simões Lopes Neto (UG), levou orixás brancos, contratando um dançarino negro para interpretar o escravo, promovendo espetacularização da religiosidade de matriz africana e recebendo premiação no evento. Porém, seria muito inocente não deixar tal ponto em voga, alarmando o fato de que tal grupo costuma denominar-se como “os charqueadores”, figura conhecida por suas posses, produção de charque e beneficiários diretos do sistema escravocrata.

Minha postura, aqui, não é de apontar vilões ou vítimas, mas de problematizar a naturalização das estruturas de poder vigentes e o racismo que atravessa o movimento. Com certa tranquilidade, menciono que a União Gaúcha é um grupo disposto a pensar e problematizar as diversidades. Em entrevista concedida a mim em 2018, Murilo Heidrich, integrante da União Gaúcha, menciona justamente a abertura e o respeito às diversidades, por exemplo. O grupo foi notícia em 2015 por conta do primeiro pedido de casamento homossexual a ocorrer na plateia do ENART⁵³. À época, o ocorrido foi muito comentado no meio tradicionalista e, segundo Murilo, completamente aceitável

⁵² O termo “brete” faz referência a um lugar onde se prepara o gado para algo, seja para vacinar, passar medicação ou para prática esportiva do “tiro de laço”.

⁵³ Link da reportagem sobre o assunto: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/blog/reporter-farrupilha/post/peoes-de-ctg-noivam-no-enart.html>

entre os participantes do grupo artístico. O grupo é de fato conhecido por acolher pessoas diversas, ao contrário dos integrantes thomazianos.⁵⁴

Em 2018, o dançarino Murilo Heidrich, falou sobre a pesquisa que fizeram, antecedendo a criação de temática. Os integrantes estiveram em diálogo com pais de santo e mães de santo da cidade, direcionando-os ao que era devidamente aceitável ou não fazer. As coreografias foram apresentadas a essas pessoas e, segundo Murilo, ficaram agradecidas pela homenagem. Murilo ainda refere que a atitude de contratar um homem negro para interpretar o escravo foi justamente pensando na representatividade (MORALES, 2018). Contudo, minha crítica é que tal representatividade também precisa se dar de forma positiva. Por melhor que tenham sido as intenções, o ato mais reforça o estereótipo do negro como escravizado e ainda tropeça em um aspecto explorado pelos tradicionalistas de que o ENART é um evento de arte “amadora”, ao contratar um dançarino profissional.

Não pretendo me ater às questões religiosas, de fato não possuo conhecimento suficiente. Outrossim, penso que toda e qualquer representação de religiosidades africanas vem originalmente de África, e o que foi trazido de lá é povo preto. De acordo com Indiara Farias (MORALES, 2018), os Orixás e as entidades são pretas, que podem se manifestar, sim, em pessoas brancas no terreiro, mas se a proposta é representar os Orixás, fazê-lo com pessoas brancas, em um evento tradicionalista gaúcho, pode ser visto de duas formas: audacioso, pois estão mostrando uma expressão religiosa historicamente invisibilizada e vista com maus olhos no meio tradicionalista, que é fortemente marcado pelo cristianismo, ou potencialmente problemático ver estancieiros representando Orixás, e um homem negro **contratado** para representar o negro.

Rumino esses fatos desde então, busco fortemente me distanciar do fato de que há uma rivalidade entre UG e TLO. Ambos possuem qualidades e também problemas. Noto, no relato de Murilo Heidrich, a preocupação em relação a questões raciais, contudo ainda assim lhes escaparam aspectos importantes.

⁵⁴ Infelizmente, grande parte das pessoas demonstra certo orgulho disso. Embora, se questionadas, exponham discursos nada LGBTQIA+ fóbicos.

Atribuo, então, ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2019). Eles, enquanto pessoas brancas e que se vestem e interpretam estancieiros/charqueadores (proprietários de escravos), precisam fazer o movimento psicológico de pensar a responsabilidade que tal figura histórica tem no processo de escravização no RS. Em outras, é preciso se entender como parte dessa ferida colonial e compreender que, na cidade de Pelotas, foram os estancieiros/charqueadores que produziram a ferida. Acontece que a culpa é uma palavra no feminino, “a culpa”, nós mulheres e todos/as aqueles/as que são reconhecidos como normalidade, ser universal, fomos ensinados a sentir culpa, a ser responsabilizados por todos os erros do mundo. Inclusive, quando o ser da normalidade (o homem branco) erra, sempre dá um jeito de pôr a culpa em nós, os não normativos. Sendo assim, esse ser normativo, do poder, tem grande dificuldade em assumir a culpa, responsabilizar-se.

É comum atribuir às mulheres feministas a tarefa de ensinar os homens a não serem machistas, e às pessoas negras ensinar os brancos a não serem racistas (hooks, 2017). Eu sempre gosto de pensar que precisamos nos responsabilizar por nossos racismos, machismos, LGBTQIA+fobia etc. Só entendendo o quanto essas ideias são enraizadas dentro de nós é que podemos combatê-las. A não autorresponsabilização faz com que pessoas dispostas a pensar na diversidade e nas opressões não se deem conta da importância e da relevância da representatividade. Esse é um ponto significativo e que mostra o quanto realmente o racismo estrutural está entranhado na sociedade e, portanto, precisa ser urgentemente debatido.

Observa-se que o impacto das coreografias thomazianas no decorrer dos anos não se deu somente pelas letras das músicas, gestos ou roupas, mas sim pelo conjunto que compõe a dança. Não é esboçada ou decifrada por palavras, porque ela comunica mais do que o mensurável. A dança transborda afetos, afetações e sentimentos. Blacking (2013) disserta sobre a pesquisa antropológica da dança se restringir ao significado ou se estender à percepção da “linguagem das emoções” (BLACKING, 2013, p. 80). Do mesmo modo, Adrienne Kaeppler discute, no trecho a seguir, a importância tanto dos significados e símbolos como das afetações.

“É preciso que nossa visão nos leve tão alto (ou ao coração das coisas) com o objetivo de alcançar, finalmente, uma compreensão filosófica a partir de diversos pontos de vistas culturais, dessas atividades variadas e dessas formas culturais que manipulam os corpos humanos no espaço e no tempo.” (KAEPLER, 2013, p. 118)

Ainda sobre a abordagem antropológica em dança, já havendo o entendimento “de que todas as danças são étnicas, a maioria dos especialistas ocidentais ainda pensa ter certa autoridade no que concerne às características da ‘dança primitiva’” (CAMARGO, Giselle Guilhon, 2013, p. 18), isso leva-nos a pensar na comparação entre etnias sobrepondo uma à outra, avaliando qual estaria em mais alto nível de técnica, colocando tal análise em perspectiva colonialista de subjugação, para a qual considero a necessidade de ser urgentemente ultrapassada. Retomo esse ponto para contar dos grupos que têm ganhado ou estado nas melhores colocações do ENART. São, geralmente, da região metropolitana ou da serra gaúcha, regiões consideradas mais desenvolvidas economicamente, sendo a serra de forte colonização italiana e alemã. Não estou atentando a uma “comparação étnica” (se fosse possível), a questão permanece sendo colonial.

“Uma dança com novas características, para ser aceita pela totalidade das classes sociais, precisa antes ser praticada, de maneira duradoura e persistente pelos grupos sociais superiores, isto é, aqueles de maior eficiência e prestígio sociocultural.” (MTG, 2016, p. 19)

O Manual de Danças tradicionais deixa muito explícitas suas premissas baseadas no sociólogo Gabriel Tarde, de que a plebe imita o que é feito pela nobreza. O trecho deixa transparecer uma intenção subliminar, a de produzir uma cultura da dança típica gaúcha a partir das classes superiores de modo a perpetuar as classes restantes. Entendo, nesse ponto, a maneira em que se estrutura o mercado da produção de cultura gaúcha, o qual é geralmente caro. Lembro-me das longas conversas com o cozinheiro de uma entidade tradicionalista, da qual eu participava com minha família. Ele nos contava como antigamente um homem que se trajasse de gaúcho era mal visto pela sociedade e o quanto isso foi mudando conforme o Movimento Tradicionalista ganhou força. As bombachas, que antigamente eram feitas somente por costureiras, foram começando a ser produzidas em larga escala pelas indústrias. Seu formato se adaptando, foram perdendo os detalhes laterais, extremamente trabalhosos e que exigem um feitiço mais artesanal, para serem produzidas em larga escala,

com valores um pouco mais acessíveis. Contudo, para os grupos de danças, a peça às vezes ainda é mais elaborada, sem contar que existem vários tipos de *indumentária* masculina. Além da *bombacha*, há o *chiripá*, o *chiripá saia* e a *brega*.



Figura 19: Foto tirada no acampamento Farroupilha, em Porto Alegre, 2018



Figura 20: Imagem da estreia de pilchas de 2019, cedida por Vinícius Damasceno, coordenador do grupo em 2019. Edições de Victória Freitas.



Figura 21: Imagem cedida pelo casal Renata Franco e Sidnei Afonso

Nas imagens acima, aparecem diferentes tipos de pilchas masculinas, a última só se diferencia pela troca do “chiripá” pela “bombacha”. Quanto às prendas, as pilchas não são tão complexas, em geral usamos vestido de prenda, com alterações apenas estéticas. O vestido de prenda deve combinar com a pilcha masculina, de acordo com o período histórico e/ou classe social.

Para um grupo utilizar essas vestimentas há uma contextualização, pois cada uma delas remete a uma época ou classe social. A roupa das *prendas* vai variar somente entre vestido ou saia e blusa, e os detalhes devem estar de

acordo com a dos *peões*, indo do mais simples ao mais requintado, conforme época e classe social.

“As danças gaúchas originam-se das antigas danças brasileiras e das danças trazidas pelos imigrantes que aqui chegavam. Estas danças possuíam algumas características dos ciclos coreográficos e aqui se ‘agaucharam’, adquirindo cor local. (MTG, 2016, p. 31)

A colonialidade, segundo Quijano (2009, p. 73), é o sistema pelo qual os colonizadores passaram a exercer poder através da subjugação, pela racialização, exploração capitalista e naturalização de uma suposta superioridade eurocêntrica, branca, heterossexual e burguesa, pilares da modernidade. O trecho mencionado elucida a incorporação de tal conceito que baseia a colonização das Américas. Sendo o Rio Grande do Sul parte desse continente, executa a lógica da subjugação da qual se serve e, ao fazê-lo, está, por consequência, tornando-se seu produto. Quijano (2009, p. 74) discorre sobre o modo como naturalizamos as identidades criadas nessa perspectiva eurocêntrica. Para o autor, é muito evidente a forma como os europeus se autodenominavam a origem do mundo e, por consequência, os descobridores de áreas desconhecidas por eles.

Dessa forma, o caso das américas, nessa lógica evolucionista, a descoberta, está relacionado à superioridade. Desse modo, quem descobre nomeia e aquilo passa a existir. Em outras palavras, é preciso entender que o Rio Grande do Sul, como o conhecemos, só começa a existir a partir da descoberta desse território, quando passa a ser nomeado, e é dessa história que o tradicionalismo fala, basicamente.

Analisando o Manual de Danças Tradicionais Gaúchas, especialmente no que diz respeito aos “ciclos coreográficos” que fundamentam todas as danças, pois têm relação com o ritmo e intencionalidade da dança, vê-se que, dependendo do ciclo coreográfico, ela vai ser alegre ou contida, de galanteio ou sem intencionalidade de conquista. Independentemente do período em que se originaram, elas influenciaram e tomaram força no século XVIII, ou seja, foi a partir desse período que provavelmente passaram a influenciar a cultura gaúcha.

Segundo Quijano (2009, p. 75), é no século XVIII que se fortalece o entendimento eurocêntrico da modernidade como o centro do mundo, de hábitos

e seres humanos mais evoluídos. Percebo, ao elucidar tal ponto, o entendimento de como e por que as culturas europeias influenciaram a produção de cultura do Rio Grande do Sul, atendendo à lógica atuante no imaginário de que tudo que vinha da Europa era melhor, mais moderno e também mais caro. Contudo, monta-se uma linha cronológica desde o “descobrimento” do RS e o povoamento feito por colonizadores (europeus) e tais influências dos séculos XVIII/XIX são, na verdade, novas influências. Portanto, o verbo “se agaucharam” significa que essas influências adquiriram texturas do que haviam se tornado os povos que aqui viviam.

2.2 E as gurias?

No TLO é bastante comum a gíria “é os guri” ou “é as guria”. As gurias, que têm tantas exigências de delicadeza e recato nos tablados, fora deles têm suas singularidades. Não só porque algumas vezes foi uma das *prendas* que assou o churrasco em momentos de descontração⁵⁵, tarefa comumente atribuída aos homens ou porque muitas vezes ouvimos e dizemos com certo orgulho o quão grossas (pouco afeminadas) somos. São esses encontros descontraídos, fora do contexto de ensaio, que não há necessariamente uma exigência de comportamento padronizado, em que é possível confraternizar e ter outros diálogos que não a dança, como conversas sobre o cotidiano, brincadeiras, risadas, descontração de fato.

Ainda assim, uma separação sutil muitas vezes acontece, quase que naturalmente. As gurias ficam em grupos conversando, enquanto os gurus ficam ao redor da churrasqueira bebendo, embora, é claro, não seja uma regra. Nesses encontros sempre há bebidas alcoólicas e músicas de outros ritmos como pagode, funk e forró. As gurias são geralmente mais organizadas com gastos, compra e feitiço de indumentária e também com o presente de ENART dos gurus. Todos os anos, próximo ao evento, são feitas trocas de presentes entre *peões* e *prendas*. Normalmente, entre os pares, juntamente com algum tipo de homenagem ou agrado, sendo piada interna das gurias os presentes às vezes

⁵⁵ Momento de descontração em um início de ensaio, servindo como um pré-aquecimento. Vídeo disponível no Instagram do grupo @invernadaadultatlo: https://www.instagram.com/p/B4YnvbFgstj/?utm_source=ig_web_copy_link

de mau gosto dos guris (as gurias, em geral, não gostam de flores, por exemplo, e já ganharam utensílios domésticos, como vassoura).

São muitas as peculiaridades envolvendo a rotina de ensaios das mulheres. Muitas vezes, chegamos cansadas, mal humoradas, com enxaquecas e cólicas e, ainda assim, temos o esforço de nos mantermos firmes nos ensaios. Claro que pouco se conta disso, e não sabemos muito sobre os homens terem esses sintomas, mas sabe-se de suas faltas às vezes motivadas por ressacas. Como já mencionado, o início do ensaio é separado por uma linha imaginária que divide homens e mulheres. Nesse momento ou até um pouco antes, quando se chega mais cedo, tira-se dúvidas, aprende-se algo que ainda não se sabe.

Os *sarandeiros* das *prendas* thomazianas não costumam ser simples, têm movimentos de pés que envolvem flexões de joelho no ritmo da música, movimento de saias (o que é necessário conforme exigência de cada uma das danças), de tronco do corpo, ombros, braços, pescoço e cabeça bem definidos, com uma fluidez que respeita a movimentação “natural”. Por exemplo, para reproduzir um giro em frente ao par, é ensaiado o movimento de flexionar para embalar o giro, simultaneamente ao tempo musical para o corpo estar em diagonal, costas e novamente em frente ao *peão*, sendo que a cabeça deve buscar o olhar do par, logo, rota um pouco depois do corpo e volta um pouco antes, com o cuidado de não tornar o movimento brusco. Às vezes, dependendo da dança, há um movimento de saia que geralmente é favorecido pelo embalo “natural” do corpo e cuja ideia é passar naturalidade, habilidade e fluidez. Ao observar essa cena em um salão, parece absolutamente fácil a execução, especialmente se comparado aos *sapateios* dos *peões*, contudo, para alguém que está iniciando, é tão difícil quanto fazer e ler/interpretar a descrição.



Figura 22: Foto ensaio 2019

Vê-se que há praticamente um passo a passo técnico a bem de tornar essas mulheres a personagem “*prenda*”. A influência mais recente nessa constituição performática vem de Priscila Freitas, que instruiu o grupo de *prendas* entre os anos de 2014 a 2016, pela primeira vez trabalhando incisivamente a corporeidade das *prendas*. Priscila interviu não somente nas danças tradicionais, mas também nas coreografias de 2015 e 2016, em que, principalmente em 2015, houve um investimento no trabalho corporal, incluindo aulas de funk e samba, tendo por intuito “soltar o corpo” das *prendas*. Vejamos que 2015 foi o ano da “batucada”, as aulas de funk e samba tinham por objetivo implementar essa corporeidade da cultura negra.

Em entrevista cedida a mim em junho de 2020 (por vídeo chamada), Fernanda Franco, dançarina responsável pela indumentária das *prendas* de 2012 a 2018, ano em que foi coordenadora do grupo, relata a vinda de Priscila Freitas. Fernanda considera um marco na evolução das *prendas*, que se encontravam cansadas de ouvir “Os *peões* do TLO dançam muito” em um tom

de desaprovação das *prendas*: “a gente queria mostrar que era capaz (...) essa evolução fez a gente mostrar nossa alegria dançando” (Fernanda Franco).

Em uma entrevista cedida a mim em maio de 2020 (por vídeo chamada), Ederson Vergara (o coreógrafo) evidenciou sua percepção sobre a ausência das mulheres nas definições de dança dos primeiros manuais, considerando o fato de as pesquisas terem sido feitas por dois homens, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa (dois dos fundadores do tradicionalismo organizado). O coreógrafo pontuou também uma crescente inserção das mulheres, inclusive em cargos e posições importantes, contudo disse estar consciente de ainda ser uma porcentagem pequena. Trazendo uma cronologia acerca das coreografias que fez ao TLO, evidencia as grandes diferenças quando teve colaboração de mulheres e quando teve finalmente parceria com Priscila Freitas na construção coreográfica de 2015 e 2016.

Ederson, olhando hoje para as coreografias que fez para o TLO, percebe o quanto demorou a dar holofotes às *prendas* em suas composições. Embora tenha começado em 2009, apenas em 2012 pediu a ajuda de uma dançarina (com formação em dança, contratada à época) para fazer os movimentos de *prenda*, ainda em uma lógica de delegar a ideia e ela executar algo a partir disso. E foi só em 2015, quando construiu em conjunto com a Priscila, com alguns de seus posicionamentos, de pôr as *prendas* em primeiro plano dançando, que ele conseguiu romper internamente seu pensamento de protagonismo masculino.

É perceptível, nas falas relatadas, a ausência das mulheres nesses lugares de deter o saber e, assim, serem respeitadas. Quando conseguem, logo são deslegitimadas, não por problemas técnicos, e sim por personalidades, gestão, desgaste nas relações interpessoais e egos. Fernanda aponta não só a ausência de nomes relevantes de mulheres em se tratando das danças tradicionais, mas também como as que existem são, em geral, acompanhadas de homens, vindo sempre primeiro o nome do homem, mesmo que a mulher seja a pessoa que de fato detém o saber. Um pouco diferente ocorre na área coreográfica, na qual há mais nomes solo de mulheres, contudo em um número proporcionalmente menor.

Considero retomar um ponto já previamente discutido. Compreendemos que o tradicionalismo atende a uma perspectiva colonial eurocêntrica. Isso é crucial para entender como se estabelecem as relações de poder. Conforme Anibal Quijano, “o poder é o espaço e uma malha de relações sociais de exploração/dominação/conflito articuladas, basicamente, em função e em torno da disputa pelo controle” (QUIJANO, 2009, p. 76), que pode dar-se de diversas maneiras. Pensemos nessa malha articulada das relações, o conhecimento é uma delas, extremamente relevante aqui. A produção desse conhecimento, feita por um grupo restrito de homens héteros, brancos, estando eles entranhados de colonialidades, a reproduzem ao enviesarem suas pesquisas e produção de conhecimento. As mulheres não têm um lugar inicial nesse conhecimento por não estarem na produção e não estavam justamente por falta de condições de possibilidades que as colocassem lá. E isso atribui-se também ao mesmo círculo vicioso da modernidade colonial eurocêntrica: quem detém o poder produz os meios de existência que se retroalimentam da mesma lógica.

Uma vez tendo poucas informações sobre as mulheres no tradicionalismo de modo geral, e especificamente das *prendas* nos primeiros estudos sobre dança, sugere-se uma mensagem subliminar de que elas não têm relevância ou, ainda, uma relevância menor em relação aos homens, visto que, para a ocorrência da dança, o *peão* precisa da *prenda*, e principalmente porque essas danças estão ancoradas na heteronormatividade. Vemos em Anibal Quijano (2009, p. 76) que a sexualidade é outro modo pelo qual se estabelecem relações de poder, pela delimitação de comportamentos muito bem definidos e que remetem a padrões pré-estabelecidos.

“Hoje eu me sinto confortável para criar coreografias para *prendas*, fico até feliz quando alguém diz que eu estou fazendo movimentos de *prenda* melhor do que as *gurias*! (...) E eu sei que os caras, quando se juntam no fundo do galpão, ficam falando que eu sou gay, e eu não estou preocupado com isso.” Ederson Vergara (2020)

Tenho pensado não ao acaso que discutir performances de gênero não deve se restringir exclusivamente ao gênero feminino ou à categoria mulher. Tal cenário performático do tradicionalismo gaúcho tem muito bem definido um personagem masculino e seus atos cristalizados. Logo, as falas de Ederson apresentam alguns pontos importantes. Primeiramente, Judith Butler, no texto

“Atos performáticos e a formação de gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, no qual baseia-se inicialmente em Merleau-Ponty e Simone de Beauvoir, “o corpo é um processo ativo de certas incorporações de certas possibilidades culturais e históricas” (BUTLER, 2019, p. 215), apostando não somente na sentença amplamente conhecida de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se mulher” (apud BUTLER, 2019, p. 213) e buscando compreender o modo como se dá através dos corpos a performance.

A própria provocação em si já nos dá a deixa para discussão. Se o gênero é performado por uma “memória corporal histórica” temos, então, um rompimento interessante. Ederson é um homem, heterossexual, branco (e considerado esteticamente bonito, por absolutamente todas as pessoas que já ouvi mencionar seu nome) e que tem sua formação inicial como dançarino forjado nesse contexto restrito de atuação masculina, além da construção subjetiva de masculinidade. Sendo Ederson atribuído de gênero, performa esse gênero, o qual carrega suas construções “pessoais” subjetivas do que é ser um homem, contudo essa é uma categoria também política na qual consideramos produzir hierarquias de opressão. Ao criar e performar para mulheres, ocasiona uma pequena ruptura sobre as categorias homem e mulher. Ao mesmo tempo, “o pessoal é uma categoria que se expande para incluir estruturas sociais e políticas maiores que ela, os atos de sujeitos atribuídos de gênero podem ser também expansivos” (BUTLER, 2019, p. 218-219), introduzindo sutilmente novas possibilidades, visto que Vergara admite já ter feito homens incorporarem passos considerados “de mulher” sem que percebessem.

Em diálogo, na obra de Noletto (2016, 2017), vemos muito bem colocadas questões similares, como a categoria Miss Mexer ou Miss Gay, as quais abrangem “homens gays, travestis, mulheres transexuais e pessoas transgênero” (NOLETO, 2017, p. 51). Entre os quadrilheiros considera-se que elas performam o feminino tão bem ou melhor que as mulheres Miss (NOLETO, 2017), igualmente a Ederson Vergara quando performa o feminino melhor que as *prendas*. Então, será que homens possuem a corporeidade do feminino? Não temos respostas.

Não obstante, apresenta-se um problema: o silenciamento de corpos impedidos de falar. Penso que dançar comunica através do corpo, e esses corpos são racializados, atribuídos de gênero e sexualidade. O silenciamento é uma estratégia amplamente utilizada pela colonialidade. Utilizando Grada Kilomba, podemos ver como o branco fez silenciar os negros escravizados, temendo ouvir o que pudesse ser dito, reprimindo e tornando impossível que tais vozes fossem ouvidas (KILOMBA, 2019, p. 41- 42). E aqui neste ponto habita um dos problemas da representatividade. Por maior que seja a quebra de um homem heterossexual, performando com movimentos de mulheres em um meio potencialmente homofóbico, não fica resolvida a questão de que são poucas as mulheres criadas nesse espaço, menos ainda se olharmos as mulheres negras.

Nós, mulheres, seguimos a comunicar somente quando nos é autorizado. Quando digo nós, mulheres, estou ciente do meu próprio lugar de fala (RIBEIRO, 2017, p. 86), enquanto lugar social racializado de mulher não negra, não branca, de uma fronteira racializada pelo olhar do outro⁵⁶, de maneira a incluir as mulheres negras no “nós”. No entanto, não tenho a pretensão de falar por elas, tal ato seria implicado em tamanha violência. Meu movimento político é de escuta/leitura e enunciação, estou, logo, pontuando problemas estruturais nessa temática, pois estou ouvindo.

Outro ponto a que me refiro é a ideia disseminada de homens ocuparem todos os espaços de relevância, dentro de uma lógica binária que restringe as possibilidades de mulheres estarem responsáveis à frente de um grupo, seja em cargos de coordenação, organização financeira, técnicos e criativos. As posições de instrutora e/ou coreógrafa são possibilidades ainda pouco exploradas e que acabam sempre por cair na ideia imaginária, às vezes debatida entre os dançarinos, “o homem consegue executar movimentos de *prenda*, mas mulher não consegue executar movimentos de *peão*” (trecho do diário de campo). Contudo, essa é uma afirmação rasa e, novamente, usando Butler,

“Os gêneros não são passivamente inscritos nos corpos e nem são determinados pela natureza, pela língua, pelo simbólico ou pela esmagadora história do patriarcado. Gênero é aquilo que colocamos, invariavelmente, sob controle, diária e incessantemente, com ansiedade e prazer (BUTLER, 2019, p. 229).”

⁵⁶ Discuto meu lugar de fala no capítulo I.

Desse modo, penso que, para uma mulher fazer os movimentos de *peão*, seria necessário muito treino, evidentemente, pois esse corpo não tem tal memória histórica atravessada pelo gênero masculino, porém é muito possível, tampouco a mulher é incapaz de absorver a técnica da dança. Torna-se nítido que as hierarquias de opressão são gerenciadas por colonialidade de gênero. Contrapondo a indagação exposta acima, então será que nós, mulheres, não possuímos tão facilmente essa corporeidade masculina? Ou ainda, será que a corporeidade do feminino possui elementos menos complexos e, por isso, mais fáceis de serem performados?

Fazendo um resgate de alguns pontos mencionados nos eixos anteriores, vimos que o MTG considera as etnias “índia, portuguesa, açoriana, espanhola, negra, luso-brasileira (biribas), alemã e italiana” (Art. 21 parágrafo 2º do Regulamento ENART 2019) como formadoras do gaúcho. Também vimos trechos do Manual de Danças com premissas formadoras de uma cultura gaúcha ancorada na superioridade de classe, família cristã, nas características de uma alma gaúcha e nas danças baseadas em ciclos coreográficos. O Manual tem um capítulo dedicado a descrever esses ciclos, os quais são originários da Europa, e todas as danças tradicionais devem obedecer a eles. Em outras palavras, as danças tradicionais são formadas única e exclusivamente por esses quatro ciclos que, embora segundo o mesmo manual tenham “se agauchado”, entende-se de que esse projeto cultural se serve.

Percebe-se, então, que a cultura do gauchismo pretende ocupar esse lugar de colonizador/imigrante, com tentativas “genuínas” de “incluir” outras categorias colonizadas. Embora talvez essas diferenças sejam negadas, são sutilmente perceptíveis de várias formas. Vejamos na perspectiva de gênero ou, melhor, da colonialidade de gênero de Maria Lugones, a qual é bastante complexa, de hierarquias dicotômicas de opressão da modernidade colonial. “Acredito que a hierarquia dicotômica entre seres humanos e não humanos é a dicotomia central da modernidade colonial” (LUGONES, 2019, p.358), sendo assim, homens e mulheres civilizados são os humanos, colonizadores, as

mulheres consideradas a imperfeição, a inversão do homem, mas, ainda assim, sua humanidade afirmada pela reprodução.

“Desse ponto de vista, as pessoas colonizadas se tornaram machos e fêmeas; machos se tornaram não-humanos-como-não-homens, e as fêmeas colonizadas se tornaram não-humanas-como-não-mulheres. Consequentemente, as fêmeas colonizadas nunca foram entendidas como faltantes porque elas não eram comparáveis aos homens, sendo transformadas em viragos. Os homens colonizados não eram entendidos como faltantes, porque não eram comparáveis às mulheres.” (LUGONES, 2019, p. 359)

Desse modo, pensemos nas *prendas*, que devem ser puras, recatadas, delicadas, conduzidas, silenciosas, envergonhadas. Definição semelhante à que Lugones refere-se à mulher europeia: “alguém que reproduz a humanidade e o capital por meio da sua pureza sexual, passividade e domesticidade – sempre a serviço do homem branco, europeu, burguês” (LUGONES, 2019, p.358). Reivindicar esse lugar de colonizador é uma tarefa sentida no corpo, não só pela carga do que significa ser colonizado, em um sistema complexo de opressão interseccional. Ser colonizado significa extermínio de subjetividades, símbolos, crenças e ontologias complexas, e entender-se como tal é olhar para as dores históricas como suas dores. Negar-se a esse lugar é um bom escudo frente à sociedade capitalista que segue a reproduzir tais hierarquias de opressão.

Pensemos, agora, no desconforto gerado com as cobranças massivas de comportamento das *prendas* em 2019, tendo de performar a mulher do século XIX e tendo introjetada, em seus corpos, a identificação com representações que contam de outro lugar social do século XXI. Importante salientar que essas *prendas* têm construída uma identidade de grupo da margem, sendo assim, o desconforto sentido pode ser interpretado como opressão.

“todos nós fomos programados para reagir com medo e ódio às diferenças humanas e a lidar com essas diferenças de determinada maneira, dentre três: ignorá-las e, se isso não for possível, imitá-las se acharmos que são dominantes, ou destruí-las se acharmos que são subordinadas.” (LORDE, 2019, p. 240)

Lorde (2019) elucida a recusa em reconhecer as diferenças humanas e o quanto esse ato favorece a subordinação, refletindo mesmo dentro dos movimentos de resistência. Ao restringir a gênero ou à raça somente e separadamente, sem ater-se às diferenças e às intersecções, acabam por reproduzir opressões. Assim sendo, é evidente que as impressões e

desconfortos irão agir de diferentes formas em cada corpo. Percebo algumas *prendas* se atendo estritamente às mudanças como normas técnicas, outras chegando a enunciar que “querem mudar o jeito das gurias”. A percepção subjetiva de cada uma é quase inacessível, contudo, posso confidenciar como atravessaram a mim, dançarina, *prenda*, feminista, psicóloga e etnógrafa.

Era véspera da nossa estreia de pilchas⁵⁷ e ainda não tínhamos ensaiado com as duas carretas, sendo que, em um determinado momento, as *prendas* subiriam nelas na coreografia de *entrada*. Estávamos todas inseguras com isso. Eu, com meu medo de altura, seria a única que não teria par para me ajudar a descer da carreta. As coreografias, por serem mais livres, não há exigência de ser dançada em pares, mas, por ser baixinha, meu receio maior era de ter impulso para subir... Bem, para completar nosso dilema, o salão do CTG estava alugado para uma festa. O início do ensaio foi marcado para 1h da manhã já de sábado, na esperança que nutríamos de que a festa não se alongasse. Nossas esperanças foram diminuindo quando chegamos e havia uma banda tocando. Os guris haviam feito uma fogueira na rua e aproveitamos para tirar fotos temáticas com a carreta ao fundo para serem colocadas de perfil do Facebook anunciando nossa incorporação à “República das Carretas”. Havia uma expressão séria no rosto dos instrutores quando chamaram todos para uma conversa, contaram sobre uma suposta nova informação sobre cobranças da comissão avaliadora do ENART, de comportamento e interpretação dos grupos. As falas foram de “gurias, vocês vão ter de segurar os movimentos de corpo” a “não dá para ser o comportamento da mulher de 2019 empoderada, tem que ser da *prenda* do séc. XVIII que tinha medo de olhar muito para o *peão* na frente do seu pai e ser repreendida”. Estando ali de pé, sentindo um pouco de frio e fome, pois, apesar de ser primavera as madrugadas por aqui costumam ser frias, preocupada com o horário que acabaria e em como seria meu dia cambaleando de sono/cansaço. Ansiosa pela preparação e apresentação, fui prontamente tomada por um misto de sentimentos e afetações. Senti um peso cair sobre os ombros e uma chapa maciça de ferro me afrontando, indo contra tudo que até então acreditava estar sendo construído de posicionamento e conquista das mulheres. Senti nosso tapete de “algum destaque” sendo puxado. Contudo, precisei me contagiar pelo sentimento grupal mágico de que conseguiríamos mesclar a energia pulsante necessária com a contenção. De algum modo, dentro da minha exaustão, entendi que do contrário eu não teria forças. Começava minha contagem regressiva para o fim do ENART (trecho diário de campo, novembro, 2019).

A partir desse momento, fui capturada para outras experiências que me causaram desconforto e estranheza, consciente de que o corpo fala através não só das performances, mas de memórias e afetações. A exemplo, uma frase dita algumas vezes por um dos instrutores, “Gurias, vocês têm que ser mulher!”, e o desconforto que eu sentia era tremendo, me questionando o que era ser mulher

⁵⁷ Link para o vídeo da estreia de pilchas e temática de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=PfIQvnRw2No>

e como poderia um homem branco, hétero pedir tal feito. Acontece que essa frase veio muitas vezes antes de apresentações e era seguida por outras afetações que tomavam proporções maiores, agora retomada de memórias.

O desconforto é perceber as opressões que isso implica e, entendendo a complexidade da “colonialidade dos gêneros”, é possível pensar um “feminismo descolonial” que pretende superá-los (LUGONES, 2019, p.363). Superar ao entender de que mulher ele está falando, aliás a única opção possível de ser mulher em uma perspectiva colonial é a mulher civilizada, pois “nenhuma fêmea colonizada é mulher” (LUGONES, 2019, p. 362). A tentativa de imitar tal categoria acaba por reafirmar uma diferença crucial entre nós e elas, não só por tratar-se de uma tentativa, elas são dominantes, devemos alcançá-las (LORDE, 2019, p. 240). Sem isso, continuamos a ser subordinadas e incapazes de vencer um concurso. O resultado de todo esse desconforto transforma-se em energia para continuar o presente processo de produção e escrita, sem romantizar, pois há dores aqui também.

Durante minha trajetória como dançarina e pesquisadora, muitos fatores a atravessaram e ajudaram a forjar a minha construção de *prenda* thomaziana. Em minha trajetória como dançarina do TLO, o “chico sapateado” foi uma das poucas danças que conquistei espaço e dancei em um rodeio, no qual fomos campeões. Tinha certa dificuldade em manter as flexões no limiar exigido. Inicialmente, tinha grande dificuldade em flexionar, pois minha corporeidade de dançarina vinha treinada a não fazer flexão e dançar de forma muito contida, o que de fato não me agradava. Meu primeiro ano no TLO foi de aprendizado, eu não era titular em nenhuma dança tradicional, oficialmente só dançava coreografia. Foram longos períodos ensaiando do lado de fora do tablado esperando uma oportunidade, quando uma *prenda* titular faltava ao ensaio, por exemplo. Assim fui pegando o jeitinho thomaziano e, quando já estava perdendo as esperanças, a oportunidade veio: há muito os instrutores me chamavam para dizer que queriam me dar uma chance, pois eu era esforçada, davam dicas sobre o que melhorar, mas nunca chegava a hora. Até que, na montagem de danças para o rodeio de Canoas 2019, eu fiquei na dança.

À época, trabalhava em três lugares diferentes para manter os custos da dança e de um mestrado sem bolsa, algo que atribuo a questões políticas de perda de direitos que vivenciamos desde o golpe em 2016. No início do ano de 2019, eu estava com todo o gás, comecei a ensaiar logo que os ensaios retomaram. Haviam poucos dançarinos e sabia que isso era uma oportunidade para ganhar espaço, me aperfeiçoar e chegar no meu melhor desempenho possível. Contudo, no decorrer do ano, meu desgaste físico e mental foi tomando grandes proporções. Em setembro, quando finalmente fomos a um rodeio e tive a oportunidade de dançar, eu estava exausta. Segue o diário de campo.

14 de setembro de 2019

Depois de um longo sábado de trabalho, finalmente estou em casa, cansada. Ontem cheguei do ensaio meia-noite e ainda passei por um gato preto chegando em casa, por sorte não sou supersticiosa, afinal, era uma sexta-feira 13. Hoje acordei cedo e fui trabalhar, das 8h às 16h, com apenas meia hora de intervalo. Eu já nem sei quantos pacientes foram... Agora, estou sentada em minha sala olhando para a parede sem energia de arrumar as malas para o rodeio. Cada tarefa que lembro de fazer é uma vontade nova de chorar. Preciso arrumar logo tudo pois terei de acordar às 3h30 da manhã para lavar os cabelos. A vantagem de dançar no Thomaz é que não preciso alisar meu cabelo, utilizam meu próprio cacho para fazer o penteado, no entanto, me cobro sempre de estar com a melhor finalização possível.

15 de setembro de 2019

5h20 e eu já estou irritada, eu não consigo Uber para ir ao CTG, por sorte a Yasmin Boanova está marcada no mesmo horário que eu para fazer os cabelos e acordou a mãe, que é Patroa do CTG, para nos levar, aliás, por sorte ela veio de bom grado me buscar. Enfim, Catiane, respira fundo, calma, vai dar tudo certo. Hoje, o dia vai ser muito longo, além do rodeio também vamos dançar no acampamento Farroupinha em um show de quase 1 hora. Se tenho energia para isso? Não sei, vamos descobrir. São pouco mais de 7h da manhã, estou de penteado feito, ainda preciso pintar as unhas, mas antes vou tomar o café que nossa patroa preparou para gente aqui no CTG. Apesar de cansada, estou sentindo uma energia boa de acolhimento e pertença (a verdade é que sempre sou seduzida pelo estômago). Saímos de Pelotas em direção a Canoas por volta das 9h30, vamos almoçar em um “paradouro” e seguir viagem, mas já está combinado que no paradouro começamos as maquiagens. Hoje eu maquiei Yasmin Moraes, Milene e Amanda e obviamente a mim também. Sempre dividimos entre as que sabem maquiar para maquiar as que não sabem. As maquiagens não podem ser muito escuras nem com muito brilho hoje, já que vamos dançar em um rodeio. Como imaginei, não terminamos tudo no paradouro, estou maquiando as gurias no ônibus, espero que dê tudo certo. Estamos chegando em Canoas e começam as movimentações para nos pilchamos, sim, no ônibus, pois não tem outro jeito, temos de tomar cuidado para não estragar o penteado. Agora, é hora de largar o celular e concentrar.

Eu estava muito nervosa, mais do que já estive em outras apresentações, dancei a coreografia de *entrada* completamente perdida de mim, mal sabia o que estava fazendo, errei a coreografia em um momento e estava visivelmente apavorada. Pouco antes da

apresentação, tive de tirar os meus anéis e entregar à patroa, pois esqueci o cordão onde costumo pendurá-los dentro do vestido. Confesso que um deles funciona como amuleto para mim, o anel que era de meu avô paterno e tem a imagem de São Jorge gravada, e isso acabou me deixando insegura. Mas, quando voltei ao brete, respirei fundo e pensei no que me motivava a estar ali, pensei em todo o meu esforço e no quanto merecia aquela chance, pensei que não precisava estar com o anel para ter sorte, ele a mim pertencia, e não era sobre ter sorte, era sobre viver e fazer o que eu amo fazer que é dançar, com entrega, sem esquecer da técnica. O chico sapateado era nossa última dança. Entrei com a certeza de saber o que precisava fazer, com a alegria de estar ali, buscando em mim toda a ancestralidade gaúcha. Foi nossa melhor dança.

Na sequência, fomos para o acampamento farroupilha, eu mal parava em pé de cansada. Dançamos muito mais músicas do que o habitual, coreografias... Cometi um erro grotesco durante o “tatu de castanholas”, minha sensação era de estar dançando “no piloto automático”. Quando estávamos dançando a “tirana do lenço”, uma pausa no meio da música, sem ninguém entender nada! Tudo planejado com os instrutores para que um de nossos *peões* pedisse a namorada em casamento. Perto do final da apresentação, recebemos o resultado do rodeio e a alegria foi muito intensa. Chorei compulsivamente, como se aquele resultado comprovasse o quanto todo esforço estava valendo a pena. Para consagrar o dia sem fim, um chopp com batata frita e mais três horas dormindo no ônibus até em casa.

Dias após esse final de semana, fui chamada pelo José Severo para conversar. Estava muito receosa pela conversa, sabia que, apesar de ter me saído bem no “Chico”, havia cometido alguns erros. Contudo, fiquei surpresa, Zé queria saber o que estava acontecendo comigo, pois não era normal o desempenho que havia demonstrado, de estar visivelmente apavorada em uma dança e depois ir perfeitamente bem na outra, além do erro do “castanholas”. Lembro que o teor da conversa foi muito mais no sentido de perceber que eu não estava bem do que cobrar desempenho. Aquele foi um dos momentos em que me senti mais acolhida no meio tradicionalista, junto a outros em que fui ensaiar engolindo o choro e fui acolhida. Estive ao longo de minha vida em várias entidades tradicionalistas diferentes em Canguçu, passei por momentos de exclusão, de me negarem carona, de oferecer minha inscrição ao ENART na modalidade individual, como intérprete e fingirem nem ouvir, enquanto que no Thomaz alguém ouviu falar que eu cantava e prontamente pediram para que eu me inscrevesse (2018). Eu, que sempre tive de alisar meus cabelos para fazer penteados, pude usar meu cabelo natural no TLO. Essas diferenças que me acolhem fizeram com que eu me tornasse de fato uma thomaziana.

2.2 Possível (in)conclusão prematura

É importante ter nítidas as intenções em um estudo sobre a dança. Há uma diferença entre o antropólogo espectador que vai capturar suas análises a partir do que vê, e isso não quer dizer falta de afetação, mas sim uma afetação diferente da antropóloga que dança. Assim como a diferença entre tentar desvendar o conceito e os significados em uma unidade grupal, ou buscar os significados nos detalhes, nas influências, a criatividade dos coreógrafos, a intensidade e a entrega dos dançarinos, para que ou para quem a dança é produzida, regras, contextos sociais, rituais prévios, identidades e gêneros. A música marca o compasso, o som; a dança marca o corpo, a afetação.

Pisar no tablado... Pouco sei de mim mesma e dos afetos que passam pelo meu corpo nesse momento. Depois de horas e horas lendo/refletindo sobre este cenário, problematizo por que permanecer, por que não me afasto, já que é o mais lógico ao invés de confrontar com este lugar enrijecido? A semana que antecedeu foi intensa, ensaios no meio da semana, fazendo muito frio, já me questionava sobre minha sanidade mental, convicta de que não me enquadrava ao padrão de normalidade imposto. Pensei muito em 'por quê?' e, embora sem respostas, não me permitia a desistência sem antes significar a busca de estar no tablado novamente, com um novo grupo que me mobilizou pela oportunidade de dançar uma coreografia que fala sobre batuque e negritude, a qual vejo como resistência. Nos ensaios, estava super nervosa, pois aproximava-se minha estreia oficial no grupo, no entanto, sabia que precisava estar calma. Mentalizei, pedi às energias do universo tranquilidade para fazer o que eu sabia. Busquei lembrar do sonho que me motivava e da alegria que sentia ao dançar, canalizei toda essa energia, me afirmei no próprio esforço e senti certa segurança "porque a insegurança, todo psicólogo sabe disso, é a mãe da rigidez" (AUGRAS, 2013, p. 8) Dessa forma, entrei no tablado, como quem se apropria de seu lugar de fala, com a segurança de me sentir preparada, porém consciente de minha humanidade, a qual possibilita erros e acertos. Nenhuma felicidade é tanta! Eu estou onde deveria estar! (trecho diário de campo, 2018)

Trouxe tal relato com a dúvida que assombra meus pensamentos, pois percebo que tal questionamento é crucial para o afastamento de muitas pessoas com as quais conversei. Retomando novamente a Audre Lorde, o comportamento frente às diferenças e à possibilidade de ignorar, aqui, se dão pelo afastamento. É o mais óbvio e fácil, evidentemente, quando percebemos tais violências que o tradicionalismo gaúcho produz em suas tentativas de imitar o colonizador civilizado. Insisto no termo "imitar" por algumas razões. Lélia González diz que "todos os brasileiros (e não apenas os "pretos" e os "pardos" do IBGE) são latino-amefricanos" (GONZALEZ, 2019, p. 341). A autora expõe a

falsa ideia de uma construção imaginária de um inconsciente europeu em detrimento de uma formação Africana na América e a denegação do racismo baseado em uma fantasiosa “democracia racial”. As políticas de branqueamento do Brasil agiram nesse sentido ao incentivar a imigração de pessoas europeias através de ações afirmativas, as quais facilitavam compras de terras, ao mesmo tempo que criminalizavam toda e qualquer manifestação cultural afro.

No Rio Grande do Sul (embora muitos deneguem, um estado do Brasil), a criação de uma instituição visando à guarnição de uma identidade cultural regional veio a favorecer a inserção de imigrantes italianos e alemães, deixando de serem vistos como estrangeiros (OLIVEN, 1992, p.80). Além do investimento por parte dos senhores de terras, ajudaram a fazer tal movimento crescer. Atentemos ao fato de que os senhores de terras se consideram dominantes (e são em certa medida), contudo, costumavam enviar seus filhos para estudar na Europa, “um lugar melhor”, e embarcaram na ideia de regulamentar a “cultura gaúcha” temendo a apropriação de culturas estrangeiras. Tal ambiguidade renderia várias teses.

As incoerências que cercam essa cultura do gauchismo estão ancoradas nas pretensões percorridas até aqui, somadas ao fenômeno de branqueamento do Brasil. Há uma ideia que circula no meio do tradicionalismo de uma cultura latina influenciadora e de etnias citadas nos documentos, “índia, portuguesa, açoriana, espanhola, negra, luso-brasileira (biribas), alemã e italiana” (Art. 21 parágrafo 2º do Regulamento ENART 2019), estando visivelmente em sobreposição às advindas da Europa, sem esconder a intenção de imitá-las e se fazer imitar por classes inferiores. Contudo, ao não admitir as diferenças através da pretensa “democracia racial”, acabam por reproduzir a mesma lógica. Imitam o que consideram relevante e, o fazendo, ignoram algo que de fato tornaria singular e legítimo. Em outras palavras, o tradicionalismo gaúcho, negando as diferenças interseccionais, acaba por excluir condições de possibilidades em que seria possível descolonizar e criar algo legitimamente próprio advindo de tais influências culturais distintas, reconhecendo as violências históricas que essas possibilidades carregam, ao invés de colocá-las como exceção, à margem. Nesse sentido, as *prendas* do TLO, com seus gingados considerados diferentes,

são provas de que outras possibilidades pudessem existir, contudo, são silenciadas respondendo à lógica opressora.

3 Capítulo III: Exercitando o lugar de escutá-las

Pesquisar, contar e escrever a história de mulheres é, em primeiro lugar, reconhecer que estas possuem história. Por mais óbvio que isso seja, historicamente nos foi negada a possibilidade de existir nas histórias de nossas famílias, na literatura, na ciência. Fomos expropriadas do conhecimento acerca de nossos corpos e do controle sobre eles (WILLE, 2019, p. 54).

Início tal capítulo com a intenção muito evidente: refletir sobre as mulheres através do que elas estão escrevendo, falando, cantando e performando. Busco, dessa forma, exercitar o lugar de escutá-las, pois, se criticamos tanto o fato de ser um “tradicionalismo inventado por homens”, venho, então, falar de nós, mulheres. Neste percurso de pesquisa, nós, mulheres, nos encontramos, muitas vezes, falando sobre os homens. Às vezes, é necessário organizar o pensamento lógico de onde estamos partindo, ou, falando em termos psicológicos, é mais fácil compreender algo, absorver conhecimento quando é possível, fazer conexões com o que já é conhecido, ou apreendido. Nessa lógica, muitas vezes, para que compreendam o que estamos dizendo, precisamos partir da lógica normatizadora, com o intuito evidente de desconstrução (e, às vezes, destruição mesmo). Em outras palavras, algumas vezes ainda utilizarei de construções da “normalidade” (mesmo que em menor proporção), o que mostra o quão coladas a essas perspectivas estamos, pois, para esboçar outras possibilidades, precisamos partir delas, de suas lacunas, falhas e incoerências. Só assim corremos o risco de ser compreendidas. Retomo ao que foi explicado na introdução sobre minha estratégia de conduzir a escrita a partir do modo como as questões e os conhecimentos me atravessam nesses processos de vida e de pesquisa.

Desde o princípio da minha pesquisa etnográfica, tenho algo latente perpassando meus pensamentos: as questões de gênero, raça e sexualidade no tradicionalismo gaúcho aparecem, para mim, pela falta. Pensando nisso, resolvi fazer uma busca nos sites dos periódicos de três universidades federais do Rio Grande do Sul, por meio das quais tive maior facilidade de acesso à pesquisa⁵⁸: Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Utilizei,

⁵⁸ A ideia inicial era fazer a busca em todas as universidades públicas do RS, porém foi encontrada certa dificuldade em acessar os periódicos das demais universidades.

inicialmente, os descritores “tradicionalismo gaúcho” *and* “gênero” *and* “raça”⁵⁹, obtendo um resultado igual a “zero” em todos os sites. O mesmo aconteceu com os descritores “gaúcho” *and* “gênero” *and* “raça”. Os resultados só começaram a mudar quando fiz as seguintes substituições: “gênero” por “mulher” e “raça” por “negros”. Na tabela a seguir, está cada um dos descritores pesquisados e, ao lado, o número de trabalhos encontrado em cada site.

| Descritores | UFPEL | UFSM | UFRGS | Total |
|-----------------------------------------------------------------|-------|------|-------|-------|
| “tradicionalismo gaúcho” <i>and</i> “gênero” <i>and</i> “raça” | 0 | 0 | 0 | 0 |
| “gaúcho” <i>and</i> “gênero” <i>and</i> “raça” | 0 | 0 | 0 | 0 |
| “tradicionalismo gaúcho” <i>and</i> “mulher” <i>and</i> “negro” | 0 | 0 | 1 | 1 |
| “tradicionalismo gaúcho” | 0 | 0 | 1 | 1 |
| “gaúcho” <i>or</i> “mulher” <i>or</i> “negro” | 399 | 570 | 798 | 1758 |
| “gaúcho” <i>and</i> “mulher” <i>or</i> “negro” | 8 | 19 | 189 | 216 |
| “gaúcho” <i>and</i> “machismo” <i>or</i> “racismo” | 8 | 19 | 189 | 216 |

Como vimos acima, os descritores com maiores números encontrados foram “gaúcho” ou “mulher” ou “negro”, ou seja, a pesquisa foi feita considerando todos trabalhos que falassem sobre os temas *gaúcho*, *mulher* e *negro*, não necessariamente associados. Por essa razão, optei pelos descritores “gaúcho” e “mulher” ou “negro”, os quais mostraram números mais viáveis para a pesquisa, e também porque busco perceber as possibilidades, isto é, se elas existem além das opressões.

O segundo passo foi analisar, a partir dos títulos e resumos, quais artigos se aproximavam de fato ao que nos é caro aqui: as multifacetadas das mulheres no tradicionalismo gaúcho. Feito tal processo, houve uma redução de 90% (noventa por cento) no número total de artigos. Ficaram 3 (três) da UFPEL, 1 (um) da UFSM e 9 (nove) da UFRGS. A leitura desses artigos possibilitou algumas

⁵⁹A utilização dos termos em inglês “and” e “or” serve para diferenciar a busca (“and” = “e”; “or” = “ou”). Se utilizo “tradicionalismo gaúcho” *and* “gênero” *and* “raça” significa que estou buscando textos que falem dos três temas em conjunto. Se utilizo “gaúcho” *or* “mulher” *or* “negro” significa que estou buscando todos os textos em que os temas aparecem, mas não necessariamente juntos.

observações interessantes. Cinco artigos tratavam do gauchismo nas *escolas*, partindo de perspectivas históricas, culturais e didáticas. *A literatura e a música* são o tema de quatro artigos. Três artigos partem de uma perspectiva regionalista. Interseccionados com o *imaginário* e com a *identidade gaúcha*, oito artigos de forma explícita, ou seja, a grande maioria. Apenas dois artigos dialogam diretamente com a temática *mulher gaúcha* ou *prenda*. *Dança, gênero* e *negro* aparecem cada um em um artigo. Dos 13 (treze) trabalhos lidos, nove são escritos por mulheres como primeiras autoras. Desses nove, dois têm coautoria também de mulheres. Nos quatro restantes, uma mulher é coautora. Não é possível identificar raça ou sexualidade das autoras e autores. Os dados supracitados me fazem pensar que não há uma preocupação abrangente sobre o lugar de fala, sobre enunciar a partir do lugar social do qual se está falando, o que evidencia a lógica eurocentrada de fazer ciência, dentro da neutralidade, percebida por mim como inalcançável nas ciências sociais e humanas, além de corroborar a normatividade.

Primeiramente, precisamos ter em mente que esse é um recorte e que, portanto, não representa a totalidade dos estudos sobre a cultura do gauchismo. Os descritores não necessariamente são os melhores, mas foram os viáveis no momento da execução. Não tenho a intenção de me aprofundar em uma pesquisa bibliográfica, portanto irei discorrer sobre eles antecipando possíveis críticas, embora não os tome como absolutos. É um recorte que reafirma minha hipótese das faltas. Mesmo utilizando descritores específicos, “gaúcho” and “mulher” or “negro”, mulheres e negros só protagonizam 3 dos 13 artigos. O artigo no qual aparece a questão de gênero é uma etnografia de Ondina Fachel Leal (2019) sobre pesquisa de campo realizada entre 1987 e 1988 no pampa gaúcho. O artigo de 2019, intitulado “Os gaúchos: identidade masculina do pampa”, logo no início ressalta “identidade e cultura gaúcha se sobrepõem também à identidade de gênero” (LEAL, 2019, p.18). A interpretação que faço é: as atividades analisadas pela autora são tarefas realizadas majoritariamente pelos homens e, dentro da contextualização que faz para a boa compreensão dos leitores, são eles que aparecem. Considero de extrema relevância que Leal (2019) faça tal observação, visto que é dominante o *imaginário gaúcho* como homem, heterossexual e branco.

Os trabalhos classificados como *escolar*, em sua maioria, apontam a cultura gaúcha como totalizante e absoluta do Rio Grande do Sul, assumindo uma construção identitária. Alguns remetem de forma crítica ao modo como essa construção identitária é pretensiosa e está alinhada a uma visão hegemônica do capitalismo pautada no trabalho, nos modos de produção e no acúmulo de capital. São perceptíveis as mudanças de discurso dos livros pedagógicos de história e geografia, por exemplo. Segundo Sergio Cardoso (2006), as edições de livros didáticos de 1900 trazem os gaúchos em suas “lidas”, remetendo ao trabalho de campo. Nas edições a partir de 1920, surge o termo “produção”, ou seja, um imaginário do gaúcho trabalhador que acompanha o processo de industrialização” (CARDOSO, 2006, p. 103-106). Outro estudo também sobre livros didáticos apresenta uma diferença nas representações pós 1950. Leticia Freitas (2009) evidencia a influência da criação do tradicionalismo organizado para a valorização de uma versão específica da história do Rio Grande Sul.

“A criação do primeiro CTG teve como uma de suas consequências a valorização da história do Rio Grande do Sul em uma de suas versões, qual seja a que narra de forma grandiosa algumas das lutas ocorridas no território sul-rio-grandense e escreve a região, seus aspectos físicos, geográficos e humanos como se fossem transcendentais e não contingentes.” (FREITAS, 2009, p. 170)

Leticia Freitas (2007; 2009) suscita muitas questões que considero importantes: a supervalorização de uma versão histórica que é picotada; o regionalismo; a valorização de uma região do RS (a região do pampa); as tradições inventadas (FREITAS, 2009, p. 173); o gaúcho bordado como “rude, porém gentil” (FREITAS, 2009, p. 170); e a hegemonia branca essencialmente fundada por açorianos⁶⁰ (FREITAS, 2009, p. 179).

Considero importante ressaltar que a segunda metade do século XIX é um momento decisivo para a emergência de uma formação discursiva a respeito do gaúcho, da qual fazem parte o enaltecimento das características físicas e morais do tipo da campanha, características que teriam sido perpetuadas através do tempo, as quais homogeneizam os gaúchos (do gênero masculino, de uma região específica, predominantemente brancos) enquanto grupo cultural e marcam uma diferenciação em relação a outras identidades, tornando possível, mais tarde, o surgimento do discurso tradicionalista em seu movimento organizado (FREITAS, 2007, p.53).

⁶⁰ Imigrantes dos Açores, arquipélago colonizado por Portugal.

Além disso, a autora refere-se ao momento do ano em que há uma grande abertura e incentivo para manifestações culturais gaúchas: durante a Semana Farroupilha, que antecede o dia 20 de setembro, institucionalizado como o Dia do Gaúcho, na qual são incentivadas a utilização de roupas típicas e a organização de momentos de celebração com comidas e bebidas que remetem à cultura gaúcha. Alunos e Professores levam chimarrão para a escola (FREITAS, 2007, p. 50). Recordo muito bem que, na Semana Farroupilha, muitas meninas da escola recorriam a mim para conseguir vestidos de prenda emprestados. Até mesmo na vida adulta, quando trabalhei alguns anos como monitora de educação infantil em escolas particulares de Pelotas, acompanhei essas movimentações em torno da Semana Farroupilha. Na última escola onde trabalhei por dois anos, é feita uma festa chamada “Mostra Gaúcha”. Nela, as turmas fazem apresentações artísticas e grupos de CTG também são convidados. Vejo esse movimento de chamar um grupo de CTG para se apresentar como forma de mostrar e cativar, tendo em vista tal cultura, por quem é perito ou legítimo para tal.

As danças tradicionais gaúchas são incentivadas nas escolas de modo a aproximar os alunos dos ideais e das premissas preconizadas pelo tradicionalismo. Para Joslaine Stefanski (2018), as danças tradicionais gaúchas ensinadas no âmbito escolar podem auxiliar no desenvolvimento motor e na consciência corporal, sendo combativas às influências midiáticas de outras culturas e fazendo perpetuar a cultura gaúcha. Sua pesquisa foi realizada no estado do Paraná, a qual exalta a valorização de uma cultura regional gaúcha em detrimento de outras culturas que, segundo a autora, “apresentam coreografias que vulgarizam o corpo, com movimentos de grande apelo sexual” (STEFANSKI, 2018, p. 150). A autora apresenta o tradicionalismo como uma solução, não problematizando a influência de mídias hegemônicas na vida das pessoas. Muito embora eu não concorde com tal perspectiva, de que uma “cultura” possa ser superior a outra, cabe notar o apelo conservador tão presente no tradicionalismo gaúcho e que se perpetua também fora do Rio Grande do Sul. Esse foi o único artigo entre os pesquisados que tratou especificamente de *dança*, embora outros possam ter mencionado o tema superficialmente.

Tratando-se de *literatura e música*, observo alguns pontos já mencionados sobre a identidade do gaúcho: nos textos de Vera Medeiros (2008) e Iuri Barbosa (2012), vê-se a preocupação em falar de regiões específicas do Rio Grande do Sul. Ambos, através da música, pensam o “imaginário do pampa gaúcho” (MEDEIROS, 2008, p. 01) e a “identidade missioneira” (BARBOSA, 2012, p. 171)⁶¹. Tal identidade, em ambos os casos, é relacionada à ruralidade. Vera Medeiros (2008) cita os mitos e a mulher de forma mística, “um homem que enlouqueceu de amor por uma misteriosa mulher desaparecida nos ares em noite de vento forte” (MEDEIROS, 2008, p. 03), ou seja, alertando quanto aos “perigos” do encantamento das mulheres, esse ser que, quando indomável, causa grandes transtornos, ponto que discutirei um pouco mais adiante. Já Cristiane Alves (2017) discorre sobre como a percepção do gentílico “gaúcho” e da “identidade gaúcha” foi se alterando no decorrer dos tempos. Segundo ela, “desde o advento do capitalismo” (ALVES, 2017, p. 237), sua discussão se dá a partir da análise de “Contos Gauchescos de Simões Lopes Neto”, percebendo a figura identitária do gaúcho homem guerreiro, em uma perspectiva de classes.

“O gaúcho humilde, aparentemente equiparado pelas lutas aos “senhores dos pampas”, se mostraria, então, separado por estratos sociais bem definidos que, passada a tormenta, emergiriam de modo patente, bem demarcadas as posições, os limites, as atitudes que se permitiam adotar, os espaços por onde se podia ou não circular, que já não seriam os mesmos de tempos remotos” (ALVES, 2017, p. 243).

Seguindo uma lógica bem próxima de pensar os sujeitos gaúchos situados socialmente, Raymundo (2017) afirma que “na construção hegemônica sobre a identidade do ‘gaúcho’, atribuiu-se um papel coadjuvante conferido ao negro na formação social do Rio Grande do Sul” (RAYMUNDO, 2017, p. 176) e enxerga, nas obras de Barbosa Lessa, a aparição significativa do negro.

“Brasileiro ou platino, marginalizado ou heróico, não é insignificante o papel do negro na obra analisada - como não é, aliás, na própria história do Rio Grande do Sul, apesar do recorrente “esquecimento” de sua contribuição à híbrida formação étnica e social do povo gaúcho (RAYMUNDO, 2017, p.176).

Raymundo afere o modo como Barbosa Lessa, diferentemente de outros autores (e criadores) do tradicionalismo gaúcho, foi incluindo outros sujeitos

⁶¹ Link para o site da Secretaria do Turismo do Rio Grande do Sul, onde são disponibilizados mapas turísticos para melhor entendimento das regiões mencionadas: <https://www.turismo.rs.gov.br/downloads>.

sociais nas suas obras, como a prenda, o imigrante e o índio (RAYMUNDO, 2017, p. 179). É importante salientar que os artigos abordando *literatura e música* seguem um eixo em comum: tratam de como tais abordagens contam e constroem o imaginário de uma identidade gaúcha. É uma literatura que se constituiu embasada em uma determinada realidade/sociedade antiga do século XIX e, posteriormente, serve de alicerce para a construção cultural já em uma sociedade mais atual, da metade do século XX em diante.

Retomo a autora Ondina Fachel Leal (2019) pois ela relata uma lenda gaúcha muito especulada na literatura, inclusive por João Simões Lopes Neto, no livro intitulado “A Salamanda do Jarau”, citado por Leal (2019). Considero interessante o modo como ela pensa a identidade cultural pela lenda da Teniaguá (como também é chamado). A lenda é de um gaúcho que encontra o local misterioso onde habita a Princesa Moura (como também é chamada a Teniaguá) e resiste aos 7 (sete) prêmios oferecidos pela Teniaguá (LEAL, 2019, p. 27), sendo os sete prêmios de grande valia a um autêntico gaúcho, os quais Leal interpreta como elementos que compõem uma identidade (LEAL, 2019, p. 29). Após o gaúcho negar os prêmios, declara seu desejo em possuir Teniaguá sexualmente (LEAL, 2019, p. 27). Acaba por receber uma moeda mágica que se multiplica, mas desaparece depois do pagamento dos bens adquiridos (LEAL, 2019, p. 28). Desse modo, o gaúcho vai perdendo tudo, inclusive as virtudes de um autêntico gaúcho. “Em suma, na narrativa, a sedutora princesa-salamandra é também uma caverna escura que devora homens” (LEAL, 2019, p. 28). Trouxe aqui de forma muito resumida a complexa análise que Ondina Leal faz do conto, acrescentando, ainda, minha breve interpretação: esse homem frente ao que não lhe é semelhante limita-se a duas opções, temê-la ou subjugar-la. No caso da primeira, o gaúcho, para não ser “engolido”, tenta dominar, domar “a fera”. No Rio Grande, o homem que é domador por essência torna-se herói do campo. O gaúcho é, por excelência, esse ser que de um modo ou de outro torna-se superior ou distante. Por essa razão, o mistério, o indomável precisa manter-se inalcançável.

No conto de João Simões Lopes Neto, a Teniaguá é um ser que se transforma em seres distintos e, por isso, recebe nomes diversos durante o conto, o que o torna, às vezes, confuso. A única certeza que temos sobre ela é

que vive no serro da Salamandra do Jarau. Vindos da Espanha, os mouros trazem “o condão mágico”, o qual possui a habilidade de desvendar e obter as riquezas, o ouro do lugar. Quem possui esse condão é uma “fada velha”, que é “princesa moça, encantada”. Ao chegarem no Rio Grande do Sul, o “Diabo deles, que neste lado do mundo era chamado de Anhangá-pitã e mui respeitado” ficou muito furioso, pois os habitantes do RS eram sem ambição. Então, transformou a cabeça da “princesa moça encantada” em pedra moura e, assim, surge a Princesa Moura, que é a Teniaguá. Anhangá-pitã passa a carregar a Princesa Moura e apresentar a ela todos lugares em que havia tesouro. “Então Anhangá-pitã, cansado; pegou num cochilo pesado... Só não tomou tenência que a Teniaguá era mulher...” (LOPES NETO, 1997).

Durante a escrita do conto, há muitos mistérios e duplos sentidos que o tornam, ao mesmo tempo, místico e confuso, mas, resumidamente, ocorre um romance entre a Princesa e um homem religioso, católico, que acabam amaldiçoados. Eles são libertos por Blau Nunes, homem que possui “Alma forte e coração sereno” e que entrou na caverna e passou por sete provas, não aceitando nenhuma das sete ofertas e ficando sem nada. O homem que guardava a caverna, por ver a simplicidade de Blau, lhe ofereceu uma moeda furada pelo condão mágico da Princesa Moura. A moeda era encantada e se reproduzia, mas sumia após o pagamento. Quando Blau Nunes percebeu o mau agouro da moeda, retornou ao serro para devolvê-la, falando, pela terceira vez, o “nome Santo” e, assim, quebrando a maldição. Aqui, “nome Santo” é referência a Deus ou a Jesus Cristo.

Vários elementos ao longo do conto mostram que as mulheres são perigosas, pois oferecem o pecado⁶². Observo que a mulher perigosa é aquela que apresenta sensualidade, magia e mistério, que expõe os homens ambiciosos a grandes perigos, colocando uma dualidade a qual vou atribuir à colonialidade: de um lado, temos magia espanhola, também se refere a saberes árabes, mesclados a um diabo indígena; do outro, a salvação cristã católica, ou

⁶² Em Mary Douglas (2010), a autora aborda o quanto as mulheres, em diferentes culturas, aparecem como perigosas, místicas, bruxas e culpadas pelo que há de mal no mundo. Para melhor entendimento, recomendo a leitura de sua célebre obra, “Pureza e Perigo” (DOUGLAS, 2010).

seja, o cristianismo é a única salvação possível, e todas as outras possibilidades de manifestar espiritualidade e cultura são ruins e devem ser suprimidas.

Meu sonho
de princesa moura
é fazer
algo diferente
do que está posto
falar da gente,
com a gente
para todxs⁶³.

Completando a análise de minha pesquisa bibliográfica, os dois textos identificados por falarem de mulheres gaúchas são bem distintos. O primeiro, de Cleici Reolon e Natiele Oliveira (2019), monta uma linha do tempo cronológica das vestes das mulheres gaúchas, explicando detalhadamente como se deu a invenção da prenda e de suas vestes.

O vestido de prenda é uma criação da moda antiga com as vontades de alguns dos integrantes do 35 - CTG e do Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG que a partir de 1948, criou um traje que representasse a mulher de tal forma a combinar com o traje atual dos peões (REOLON e OLIVEIRA, 2019, p.176).

Ao longo do texto, percebe-se que a prenda foi pensada como adereço do peão. As vestes determinadas pelo MTG, em geral, eram muito mais conservadoras e recatadas do que as que fazem referência à época histórica e à classe social (REOLON e OLIVEIRA, 2019, p. 191-192). O estudo de Cleici Reolon e Natiele Oliveira (2019) lança olhar para um fato: “A indígena foi a primeira Gaúcha” (REOLON e OLIVEIRA, 2019, p. 178), suas vestes sofreram forte influência dos princípios católicos de pudor e de necessidade de cobrir o corpo, através dos jesuítas e do projeto colonial de catequizar os povos nativos (REOLON e OLIVEIRA, 2019, p. 178). Outrossim, as autoras introduzem uma definição de prenda:

“Sendo assim, alguns historiadores atribuem ao tradicionalismo gaúcho a criação do vocábulo prenda para designar a mulher gaúcha de bons costumes, pura, honesta, ingênua e graciosa” (REOLON e OLIVEIRA, 2019, p. 189).

Nesse trecho, ficam evidentes as intenções do tradicionalismo em manter as mulheres em um lugar de subjugação em relação ao homem.

⁶³ Poesia de minha autoria.

O segundo texto examina a intencionalidade de uma emissora de televisão do RS ao reproduzir uma determinada identidade da mulher gaúcha. Escrito por duas mulheres, Mariane Henriques e Flavi Filho (2017), em uma abordagem crítica na qual utilizam autores como Stuart Hall, Simone Beauvoir e Judith Butler, acenam para uma perspectiva pautada nas diferenças. O texto discorre sobre a influência da emissora em propagar a cultura gaúcha como popular no RS, além de apresentar teor de interesse político e econômico e de apontar a objetificação da mulher e o modo como a emissora aborda a imagem da mulher gaúcha.

Nos programas, as mulheres do Rio Grande do Sul não são exaltadas, sua importância não é valorizada. Elas não estão completamente excluídas do discurso, porém, quando aparecem, enquadram-se dentro do estereótipo hegemônico da mulher gaúcha, sempre como apoio ao homem (HENRIQUES, 2017, p. 99).

Além disso, um dos convidados declara que “com uma loira bonita como você [Carla Fachim] já saio dançando e atropelando na festa”. Perspectiva essa que carrega consigo certa objetificação da mulher, traduz a ideia de uma “mulher enfeite”, que está lá para adornar os bailes e alegrar os peões. Esse modo machista de tratar as mulheres é tão arraigado socialmente que é aceito por muitos, inconscientemente, sem questionamentos, sendo ainda, apreciado por alguns como uma das características do “ser homem gaúcho” (HENRIQUES, 2017, p. 99).

Penso que tal pesquisa bibliográfica possibilita pensar muitas questões. Há um interesse em entender e compreender uma identidade gaúcha, dentro e fora do movimento tradicionalista organizado. Mesmo os textos não citando os termos gênero, raça e sexualidade, possibilitam análises que partem desses lugares. O levantamento bibliográfico deflagrou o que eu previa: a falta de um debate mais aprofundado sobre sujeitos não correspondentes à “normalidade”, mulheres negras ou brancas, homens negros e pessoas LGBTQIA+. Além disso, a pesquisa bibliográfica somada aos relatos de experiência e de campo possibilitaram construir o conceito de “prenda” que trabalho a seguir.

3.1 “Lado a lado prenda e prendinha”

Utilizo esse tópico para desenvolver minha análise sobre a denominação “*prenda*”, criada pelos pensadores do MTG quando se deram por conta de que precisavam de mulheres para dançar, deflagrando a heteronormatividade⁶⁴. Isso

⁶⁴Tal discussão encontra-se no Capítulo 2, porém cabe lembrar que as danças tradicionais em diferentes culturas são binárias e heteronormativas (NOLETO, 2017).

não significa que o termo não fosse utilizado antes para referir-se a algumas mulheres, mas foi patenteado, institucionalizado e atribuído de valores. Como vimos em Reolon e Oliveira (2019), o termo “*prenda*” serve para denominar “a mulher gaúcha de bons costumes, pura, honesta, ingênua e graciosa” (REOLON e OLIVEIRA, 2019, p. 189). Uma interpretação possível é: existem outras possibilidades de ser mulher gaúcha. Antes de me ater a essas possibilidades, quero esmiuçar um pouco mais a questão da persona “*prenda*”. Anteriormente, referi-me à “*prenda*” como um presente transgeracional que passa de pai para genro e, caso fique viúva, passa a pertencer aos filhos.

“Eu agradeço a Salamanca do Jarau
 Por me ensinar o que aprendeu com “Velho” Blau:
 Com ALMA FORTE e SERENO CORAÇÃO
 Achei meu rumo pra sair da escuridão.
 Vi uma luz que se tornou fogo-de-chão.
 sorvi a luz no ritual do Chimarrão,
 E descobri que é a Cordialidade
 Que nos conduz à real felicidade.
 Avante, cavaleiro mirim!
 Em frente, veterano peão!
 Lado a lado, prenda e prendinha!
 Todos juntos dando a mão.
 Avante, seguindo os avós!
 Em frente, trazendo os piás!
 Coisa linda é se ver gerações
 Convivendo em santa paz.
 E dá uma gana de sair dançando,
 ou gritando com força juvenil:
 “Viva a TRADIÇÃO GAÚCHA
 dos campeiros do Brasil” ⁶⁵
 Luiz Carlos Barbosa Lessa

O trecho do hino tradicionalista apresenta uma visível hierarquia e a intencionalidade de fortalecer ancestralidades, laços de parentesco e enaltecimento de um tipo específico de homem do Sul, assim como já discutido anteriormente.

Gostaria de pensar na *prenda* como uma dádiva. Em Mauss (2003), autor clássico da antropologia, vemos que a dádiva é atribuída de valor econômico e simbólico, pois instituiu as obrigações de “dar, receber e retribuir” (MAUSS, 2003, p. 243). Esse tripé se estabelece por um ciclo de gratidão: aquele que dá algo tem a gratidão daquele que recebe, e dessa gratidão vem a vontade, a necessidade e a obrigação de retribuir. Desse modo se estabelecem as relações, sejam elas econômicas, pessoais, de afetos ou simbólicas.

⁶⁵ O Hino Tradicionalista encontra-se no site do MTG: <https://www.mtg.org.br/simbologia/>.

Recorro às minhas próprias memórias de relatos dos meus antepassados, avós, tio e meu pai, para expor tal ponto. Minha família paterna é bastante tradicional e, poderia dizer, correspondente à normalidade vigente da perspectiva do gauchismo. Os “Morales” descendem de uma única família uruguaia de sobrenome “Morales”, que veio para o Rio Grande do Sul durante a Guerra do Uruguai no século XIX. O sobrenome acabou perdendo o segundo “L” em algum registro de cartório e significa “filho da moral”. Todos esses dados não estão escritos, mas sim inscritos em minha memória de longas conversas com meu tio paterno, o qual tem uma memória excepcional e possibilitou que eu fizesse, em 2011, a árvore genealógica da família até a 6ª geração. Essa árvore genealógica permite analisar algumas tramas, inclusive difíceis de expressar em um genetograma. Minha bisavó, por exemplo, era casada com o tio paterno, ou seja, meu tataravô, além de muitos casamentos entre primos que foram inviáveis de esboçar, dentro das minhas limitadas habilidades de ensino médio, época em que fiz essa árvore genealógica.

A trama da minha árvore genealógica apresenta dois motivos principais: 1) as restritas possibilidades de conhecer pessoas de outras famílias, tendo em vista as distâncias e o cenário sócio-histórico-cultural; 2) manter as heranças na família. No segundo motivo, mora minha argumentação. O primeiro papel social da *prenda* é ser filha e nós, mulheres, dentro de uma perspectiva de normalidade eurocentrada, temos nosso valor socioeconômico estritamente atribuído à reprodução (LUGONES, 2019, p. 358). Não é esperado que sejamos proprietárias de bens de consumo. Logo, o pai, tendo bens, terras e gado, precisa casar a filha para que seu legado seja perpetuado (dar, receber e retribuir). Segundo Leal (2019), a identidade do homem gaúcho está intimamente ligada ao campo e ao cavalo, e isso é muito importante para compreendermos as relações de ancestralidade no RS e no gauchismo. Então, quando o pai casa a filha, está simbolicamente também passando o seu legado para outro homem. Se esse homem é um sobrinho, filho de seu irmão, as heranças e o legado de seu pai permanecem intactos.

Eis, então, a dádiva: o pai “dá” a filha para o casamento, o homem que “recebe” pode “retribuir” ao cuidar e manter o legado que deve se perpetuar pela reprodução, o qual só é possível através da dádiva, a “*prenda*”. Há uma gratidão do homem que se torna marido, pela confiança, assim como do pai, e assim vão

se consolidando as trocas de parentescos, estabelecidas em novas relações familiares. Ainda que as dinâmicas de parentesco se coloquem desse modo, permanecem vedadas ao *incesto*, assim como vemos em Lévi-Strauss (2012), o qual atribui ao casamento essa ideia de aliança e de parentesco, referida pela “troca de mulheres”. Por esse prisma conservador, Lévi-Strauss (2012) está em completa consonância: mulheres funcionando como objeto de troca, forjando alianças através do parentesco, provendo descendentes que darão seguimento à mesma cultura. Além disso, os laços estabelecidos pelo casamento possibilitam a ocorrência de outros laços de parentesco e de outros casamentos, por isso a teoria de troca de mulheres, às vezes consolidada pelo casamento do irmão do marido com a irmã da esposa, ou da irmã do esposo com o irmão da esposa, além de muitas outras tramas de parentesco, como casamentos entre primos, entre tios e

sobrinhas etc. Outrossim, minha intenção não habita em apenas colocar fatos e fundamentá-los com teorias igualmente tradicionais correspondentes (leia-se tradicionais por heteronormativas). Evoco Gayle Rubin para pensar como os papéis atribuídos às mulheres nesses sistemas de trocas se estabelecem pelas relações.

O que é uma mulher domesticada? Uma fêmea da espécie. Uma explicação é tão boa quanto a outra: uma mulher é uma mulher. Ela só se torna uma doméstica, uma esposa, uma mercadoria, uma coelhinha, uma prostituta, ou dita fone humano dentro de determinadas relações. Retiradas dessas relações, ela já não é a companheira do homem mais do que o ouro é dinheiro... etc. O que são, então, essas relações pelas quais uma mulher se transforma numa mulher oprimida? (RUBIN, 1993, p. 02)

Em sua análise crítica, principalmente sobre as obras de Lévi-Strauss e Freud, justamente por utilizarem as mulheres como seus objetos de pesquisa e não pensarem em atravessadores de gênero ou sexualidade, tampouco vislumbrando as relações de subjugação, é um dos pontos criticados por Rubin (RUBIN, 1993). Evidentemente, precisamos contextualizar os autores em suas épocas. Contudo, nenhum deles é irrefutável, tampouco devemos manter suas ideias cristalizadas. Gayle Rubin contesta a “troca de mulheres” de Lévi-Strauss, pois, para a autora, esse aspecto não é pura e simplesmente cultural. Trata-se de um modo de subjugação “no qual as mulheres não têm direitos plenos sobre si próprias” (RUBIN, 1993, p. 10). A autora, em seu tempo, está apostando que a teoria marxista de classes não é suficiente para explicar as opressões de

gênero e aponta, através de outras obras como essas, estruturas que já estavam expostas, porém sem nenhum trato ou olhar crítico. Desse modo, a autora fundamenta o que ela chama de “sistema de sexo/gênero” (RUBIN, 1993, p. 03). Penso em uma nítida aproximação com a “prenda”, pois essa mulher gaúcha só é “prenda” dentro desse contexto de relações. Então, quando visto o vestido de prenda, estou performando uma “prenda” sem necessariamente ser uma, é um personagem. Enquanto papel social, eu provavelmente (com certeza, sim) já extrapolei os limiares do que é, dentro dessas concepções, ser uma prenda.



Figura 23: Eu sentada no alicerce de onde um dia foi a casa em que meu avô nasceu.

Eu sentada no alicerce de onde um dia foi a casa em que meu avô nasceu. Hoje, a propriedade pertence ao meu pai. O anel que reluz em meu dedo era de meu avô. Ele mesmo deu a mim um ano antes de sua morte. O anel tem gravada a imagem de São Jorge. Quando me presenteou, proferiu as seguintes palavras: “É para ti vencer vida”, deixando subentendido que eu venceria financeiramente

na vida, assim como ele. Meu avô sempre foi um homem muito rígido e frio, não fazia demonstrações de afetos, mas sempre mantivemos uma relação de respeito e de interações e brincadeiras de bater os dedos na mesa como se a mão dele “corresse” para pegar a minha. Fazendo algumas caretas e dando algumas risadas, quase sempre isso acontecia quando com poucas pessoas à volta, pois ele era muito reservado. Quando ficava com ele, nos últimos anos de vida, sempre puxava assunto e fazia com que me contasse causos e histórias do “tempo antigo”. Vinham sempre assombrações e estripulias de quando era jovem, que nada se parecia com o marido, pai e avô com quem a família conviveu. Toda essa história de vinculação com o meu avô deflagra uma ruptura: ainda que ele tenha demonstrado preocupação de que eu me casasse com alguém que pudesse perpetuar todo o legado campeiro, conferiu a mim mesma a tarefa de “vencer na vida”.

Pois, então, chego a um ponto: e as mulheres insubordinadas ao casamento? Sempre houve, no decorrer dos tempos, aquelas mulheres que não se casaram. A elas, muitas vezes, são atribuídas a amargura, a tristeza, a incompletude e o que me grita mais alto: o silenciamento. Também há um apagamento das mulheres gaúchas detentoras de bens cambiáveis.

Em 2018, quando escrevia meu Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia, entrei em contato com um texto de Eloísa Helena Capovilla da Luz Ramos (2008), o qual me expôs a possibilidade de outras abordagens sobre as mulheres no decorrer da história inventada/escrita. Não que eu não soubesse disso, mas a autora, de algum modo, me mostrou que não são divagações: é real e possível.

“É o que precisamos fazer com os estudos relativos à Revolução Farroupilha. Outras perguntas suscitam outras respostas e os novos temas por certo, estão inscritos em novos tempos e novas abordagens, pois assim como cada época tem suas características, suas idiossincrasias, seus personagens, assim também a escrita da História traz em seu bojo estas mesmas marcas, porque, em última instância, a História reflete a forma de pensar e agir dos sujeitos que a produziram” (RAMOS, 2008, p. 1-2).

Eu e outras mulheres temos novas questões, aliás, nós estamos questionando, e daí surgem possibilidades. Eloisa Ramos (2008) expõe o fato de a Revolução Farroupilha ser o assunto mais estudado no campo da História, “porém é restrita majoritariamente à história política. E, neste caso, é uma história masculina, uma história de guerreiros ricos ou pobres, brancos ou

negros” (RAMOS, 2008, p. 2). Observo, a partir da pesquisa bibliográfica, outros estudos com que tive contato e diálogo com uma interlocutora (e amiga) muito importante, Fernanda Marten. Nós, nascidos no Rio Grande do Sul, e mesmo os iniciados no tradicionalismo, sabemos apenas uma fração da história do RS. Conhecemos e, em geral, nos orgulhamos dos ocorridos até metade do século XIX. Depois disso, temos borrões, sabemos brevemente da participação dos gaúchos em outras guerras, em guerras internas até 1923. Após, há um apagão, não sabemos nem mesmo da participação política do estado em momentos importantes e tensos do país.

Retomando o texto de Eloísa Ramos (2008), a autora ressalta que todas as mulheres foram fundamentais na construção do estado, embora a construção dessa história se dê de forma a invisibilizar as mulheres (RAMOS, 2008, p. 3). Em um estudo do qual participou, com documentos e cartas do referido período, revela mulheres experienciando a miséria em decorrência da guerra e solicitando ajuda ao governo para dar conta de sustentar suas famílias; mulheres negras escravizadas aproveitando a desorganização causada pela guerra para poder fugir, “Escassas, difíceis de serem percebidas na documentação” (RAMOS, 2008, p. 7); cartas entre casais evidenciando o papel da mulher nas atividades econômicas e também aconselhando seus companheiros de forma a influenciar suas ações políticas; além de mulheres que se engajaram e contribuíram de forma direta para a revolução, seja por doação de gado ou acolhida em suas terras (RAMOS, 2008, p. 4), reafirmando a relevância das mulheres na Revolução Farroupilha, ainda que, às vezes, na retaguarda.

Mulheres que doaram bens à Revolução. Sempre me questiono: quem eram elas? Certamente mulheres que possuíam bens, mulheres viúvas ou mulheres solteiras pejorativamente chamadas de “solteironas”. Sem embargo, essas mulheres gaúchas denunciam uma quebra na estrutura desejada, heteronormativa, hierárquica. Dar a devida visibilidade a elas compromete as hierarquias, ou seja, só é desejada, para as construções tradicionalistas, uma única versão de mulher gaúcha: a “prenda”. O resto é subversão que põe em risco o que está posto. Ainda sobre o estudo de Eloisa Ramos (2008), vemos duas mulheres que fogem ao limiar da prenda e encontram-se, justamente, em lados opostos na pirâmide de classes: a mulher negra escravizada e a mulher branca proprietária de bens.

A pesquisadora e folclorista Elma Sant'Ana tem dedicado sua vida a pesquisar a mulher gaúcha. Elma Sant'Ana é geógrafa e pós-graduada em ecologia humana e em folclore, é palestrante sobre cultura gaúcha e teve inserções na área de políticas públicas. Ela foi uma das primeiras mulheres a frequentar sozinha um CTG, mas esse dado só aparece em entrevistas dadas por ela mesma. Era desquitada e, segundo ela, só era respeitada porque não ia para dançar, e sim para eventos “culturais”. Elma Sant'Ana tem mais de 30 livros publicados, e uma de suas grandes paixões é a história de Anita Garibaldi, a qual, segundo ela, foi desvalorizada: *“Anita foi desprezada por alguns historiadores, que a consideram uma mulher que abandonou a casa e o marido, uma prostituta”*⁶⁶ (SANT'ANA, 2017). Anita Garibaldi é uma figura histórica que admiro bastante, que lutou na Guerra dos Farrapos e ficou conhecida como “Heroína dos dois mundos”, pois foi junto a Giuseppe Garibaldi lutar em conflitos da Europa. Acontece que mesmo Elma Sant'Ana, um século depois de Anita, teve de adotar certas posturas dentro do CTG. Por ser desquitada, ela não frequentava, por exemplo, o grupo de mulheres para não causar desconforto. Considero que a autora foi “à frente de seu tempo” em diversas atitudes. Por exemplo, ela nunca usou vestido de prenda, sempre usava bombachas, vestimenta considerada masculina. Assim, o respeito conquistado deu-se pela intelectualização.

Elma Sant'Ana foi homenageada algumas vezes pelo tradicionalismo e sua bibliografia é utilizada em concursos de prendas⁶⁷, nas provas culturais. Não quero, de forma alguma, desvalorizar o trabalho da autora, contudo gostaria de expor os prováveis motivos pelos quais ela é utilizada. Muito embora ela se perceba recentemente feminista, mais pela trajetória e ideais que buscou trabalhar, sua versão sobre a história das mulheres ainda parte de uma perspectiva idealizada. Ela escreve amplamente sobre as mulheres, mas ainda partindo de um olhar subjugado. Em outras palavras, ela não busca fazer uma

⁶⁶⁶⁶ Informações retiradas de entrevista cedida a Shana Müller, em 2017 <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2017/09/mulher-e-tradicionalismo-shana-muller-entrevista-a-patrona-dos-festejos-farroupilhas-elma-santana-cjpk77o7l0088c2cnkx9p7ht3.html>.

⁶⁷ São realizados em nível local, regional e estadual e avaliam aspectos de conhecimentos culturais, habilidades artísticas (canto, dança, declamação) e manuais. Nem todo CTG tem obrigatoriamente uma 1ª Prenda, mas todo grupo de dança precisa ter uma para apresentar o grupo. Nesse caso, se o CTG não tem por hábito fazer concursos internos e levar suas prendas para concurso regional, é escolhida uma prenda com boa desenvoltura para apresentar o grupo.

análise crítica de gênero, vislumbrando o homem como centro e as mulheres de forma colaborativa, no segundo plano. Retomo que é necessário contextualizar a autora a sua época. O que Elma propõe é por si só inovador em seu tempo, e o fato de não fazer um deslocamento crítico diz sobre ser igualmente forjada nessa mesma sociedade. Elma não está necessariamente vinculada à academia, tampouco ao feminismo enquanto movimento social, visto que sua “descoberta” do feminismo é mais recente.

O livro utilizado pelo MTG se chama “O Folclore da mulher gaúcha” (2018) e nele a autora fala sobre narrativas antigas de quem são essas mulheres, dissertando bastante sobre a mulher indígena, a qual sabemos ser a primeira, embora invisibilizada como tal. O livro versa sobre saberes que montam esse ser mulher, desde vestimentas da mulher indígena no RS até a exportação de mulheres “brancas” europeias para casarem-se com os homens enviados para desbravar o território. Igualmente, há ilustrações com a vestimenta da mulher do campo e da mulher açoriana. Elma atribui à mulher uma contribuição ímpar ao folclore, baseada em crenças e saberes, como “receitas para engravidar”, curar enjoos, cuidados pós parto e durante a menstruação, benzeduras, entre outras.

Não obstante à escolha do MTG em utilizar Elma Sant’Ana, apresentam-se algumas possibilidades: a autora é uma das primeiras a levantar as questões das mulheres no tradicionalismo; foi aluna de Nico Fagundes e Barbosa Lessa, fundadores do MTG, o que lhe coloca no cenário tradicionalista, mesmo sendo uma mulher desquitada⁶⁸; frente à emergência de olharem para as mulheres no RS, uma escolha sensata seria utilizar a bibliografia de uma mulher que apresenta uma abordagem ainda romantizada e que não “fere os princípios instituídos”. Por exemplo, no trecho “Clarinda trazia, portanto, a centelha da coragem no sangue. Coragem que manteve à frente da família enquanto o marido corria atrás do sonho da república” (SANT’ANA, 2017, p. 43), percebe-se muito bem evidenciada a ideia de uma ancestralidade gaúcha relacionada à guerra e à coragem, além da romantização da Guerra Farroupilha e do enaltecimento da mulher por um atributo geralmente masculino, que só é

⁶⁸ O termo *desquite* já foi substituído por “separação judicial” e significa separação social e de bens. No entanto, os indivíduos ficam impedidos de ter novos casamentos. <https://e-diariooficial.com/diferencas-divorcio-separacao-desquite/>.

possível pelo sangue (do pai, provavelmente). Contudo, essa coragem aparece no sentido de manter o lar e a família unidos, não ultrapassando tais limites.

Nesse último argumento, “não ferir os princípios instituídos”, penso porque outras mulheres, no mesmo período, estão propondo um olhar sobre a história e identidade das mulheres na formação cultural do RS, adotando posturas inclusive mais críticas. É o caso de Hilda Flores, a qual é citada algumas vezes por Elma. Hilda Flores é graduada em Serviço Social e Filosofia, com mestrado em História. Em geral, seus textos são difíceis de encontrar online, porém encontrei o artigo “Participação da mulher na construção do Rio Grande do Sul” (FLORES, 1993)⁶⁹. Em um texto no qual aborda “a mulher na guerra dos Farrapos”, refere-se à mulher gaúcha da seguinte forma.

“acuada, a mulher exerceu potencialidades até então adormecidas, no afã de salvar os filhos e a propriedade. De habilidades várias, cada qual respondeu ao desafio a sua maneira, dentro de seus talentos. Juntas elaboraram o que hoje se reconhece como pré-feminismo, não formando escola porque a mulher, minoritária e de pouca cultura, devolveu administração ao filho crescido e auxiliou na reconstrução da pátria arrasada” (FLORES, 2014, p. 211).

Desse modo, Hilda expõe a real participação das mulheres. Chegando a nomear as diferenças hierárquicas de opressão, tem um compromisso técnico de descrever as atribuições de cada papel social que as mulheres desenvolveram e tem grande apreço principalmente pelas intelectuais da época (FLORES, 2014). Ambas autoras citam as mulheres negras, nenhuma se atém à questão racial de forma crítica, todavia há uma diferença significativa na abordagem.

“**As escravas**, executoras de toda sorte de tarefas, urbanas ou rurais, constituíram força industriosa na construção e ordenação de recursos alimentícios ou bélicos, chegando a pegar em armas. A documentação tanto informa sobre valor monetário de escravos/escravas como sobre suas diferentes atribuições ocupacionais.” (FLORES, 2014, p. 211)

“Enquanto os escravos do sexo masculino que se alistavam nas fileiras revolucionárias eram declarados livres, as mulheres negras continuavam escravas. Não tinham o direito sequer, da posse sobre seus filhos. Limitavam-se a servir e receber ordens” (SANT’ANA, 2017, p. 14)

⁶⁹Infelizmente, não encontrei os textos da autora, que talvez só sejam encontrados impressos. É possível ver a lista dos títulos em <https://www.escavador.com/sobre/6163344/hilda-agnes-hubner-flores>.

Enquanto Hilda preza pela descrição dos fatos, ainda destituindo as mulheres negras de humanidade, atribui a elas a condição de trabalhadoras e de mercadoria de maneira superficial. Elma, embora nomeie “mulheres negras”, ainda assim as destitui de humanidade⁷⁰ ao referir “escravos do sexo masculino”, remetendo à ideia animalesca de espécies, uma categoria não humana de existência. Ainda, esboça de modo idealizado uma possível denúncia baseada no mito da libertação dos soldados negros ao final da guerra.

Tal livro, intitulado “A mulher na Guerra dos Farrapos” (SANT’ANA, 2017), conta por tópicos a participação de algumas mulheres. No último tópico do livro, “A Mulata Merenciana”⁷¹ (SANT’ANA, 2017, p. 96), relata, em três pequenos parágrafos, como a escravizada foi doada e devolvida entre famílias, com seus filhos. Sant’Ana ainda ressalta que “não há referência ao pai das crianças” (SANT’ANA, 2017, p. 97) e minha leitura é de que esse trecho denuncia, nas entrelinhas, o estupro de mulheres negras escravizadas. Outro detalhe é que o penúltimo tópico é o único do livro que tem o nome de um homem, “Bento Manoel Ribeiro e o Copo de Duas Caras” (SANT’ANA, 2017, p. 95). Proposital ou não, minha interpretação é: ainda que se fale de mulheres, qualquer homem duas caras importa mais do que uma mulher negra, ou melhor, do que uma mula de aparência humana. Observo duas questões sobre os dois livros apresentados de Elma Sant’Ana. Em “O Folclore da mulher gaúcha” (2018), ao expor quem seriam as mulheres gaúchas, aparecem a “branca” europeia, a açoriana e a indígena, mas não as mulheres negras. No livro “As mulheres na Guerra dos Farrapos” (2017) são as mulheres indígenas as que menos aparecem.

Tantas são as críticas aos trechos citados que poderia escrever um artigo inteiro, mas vou resumi-las a um fato: eles esboçam a maneira como são colocadas as relações de desigualdade e o Imaginário de quem são as prendas (enquanto representação das mulheres gaúchas), mas não necessariamente as mulheres gaúchas de fato. Explicando de outra forma, mulheres gaúchas são a

⁷⁰ Penso a partir de Achile Mbembe (2018) e Maria Lugones (2019), como já abordei e ainda irei abordar em outros trechos.

⁷¹O termo Mulata é extremamente racista, faz referência ao animal híbrido, que não se reproduz, fruto da interação sexual indevida entre dois seres distintos. O homem branco e a mulher negra, que é tomada por indevida não por se tratar de estupro, mas pelo apelo sexual “irresistível” da mulher negra, naturaliza a culpa das mulheres por serem violentadas.

totalidade de um grupo diverso de mulheres do RS que se identificam com essa cultura predominante do estado. A prenda é uma possibilidade, um “subgrupo”. O problema está em afirmar a prenda como totalidade, visto que essa versão de ser mulher subalterna precisa ser urgentemente superada.

3.2 Tem outras vozes aqui

Primeiramente, começo justificando: uso o termo “aqui” para lembrar que pesquisei de dentro e de perto (MAGNANI, 2002), e não para salientar o bairrismo e o regionalismo tão evidenciado pela cultura gaúcha. Ainda assim, embora me agrade o duplo sentido, estarei dialogando principalmente com quem está mais próximo geograficamente. Tratando-se de arte gaúcha, há um estudo de Laura Rosa da Silva e Leandro Castro Oltramari (2010) em que foram analisadas 80 músicas consideradas populares da cultura gaúcha, com trechos que remetem às mulheres gaúchas. Nos trechos, classificados entre 12 categorias de referência às mulheres, a sua maioria remete à coisificação, à submissão, comparadas a animais e, quando mais impositivas, colocando-se de forma não submissa, são, de algum modo, vilãs (SILVA E OLTRAMARI, 2010). Apenas uma categoria coloca a mulher de forma positiva, é a que alude à mulher como cuidadora, ou seja, o bom e velho estereótipo esperado de nós (SILVA E OLTRAMARI, 2010, p. 8).

Manifesto Líquido (Clarissa Ferreira)⁷²

Eu que me renda
Desse destino de prenda
Contemporânea gueixa "gaúcha"
Dar-se feito oferenda
Contam em mito e lenda
Argumentos que repreenda
Numa tapera ou casca
Onde o espaço compreenda

A essência do cair da lágrima
Consentem ser matéria prima
Terços, costuras, rendas
Donas de esperas
Tudo que oprima

Aquele ingênuo protótipo campesina

Livres galopam centauros
Não há atenção que se prenda
(Como no olhar da Salamanca pela fenda)

⁷² Música disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H17vxkapfHI&ab_channel=ClarissaFerreira

Nesse mito ocidental cansado
 De um caubói, um "gaucho" ou um cossaco
 Semibárbaro
 Anti-intelectual
 Mais dos mesmos arquétipos
 Estilo patriarcal

Os anos (re)inventam verdades
 O tempo modifica os cultos
 Mantêm fôrmas de vaidades
 Antigo dogma oculto
 Defendido como tradicional
 Opressores oprimindo
 Doma (ir)racional
 Simbólicas atrocidades
 Inventando adjetivos
 Tendo prenda como regalo
 Suprimento narcísico do peão
 Dona de um corpo não seu
 Sem discussão
 Que hoje se narra
 Dispensa homenagens de autopromoção
 Interesseira confissão
 Romântica agressão
 Harmonizada dominação
 Simbólica submissão
 Trocadilhos de coisificação
 Prenda tem voz!
 Conteúdo que adenda
 Cerne que acenda
 Sapiência que não omito
 Trago e evoco noutra mito
 Medo masculino antigo
 Deusa Métis
 Intuição!

Trouxe de formas distintas a identidade da prenda como pura, recatada, delicada, que acata sem questionar. Ao menos esse era nitidamente o projeto pensado ao inventar a “prenda”. A poesia musicada acima, de Clarissa Ferreira, retrata de forma pulsante as subjugações e a subversão explícita em dizer “Prenda tem voz”. Estar falando, dançando, cantando, compondo, tocando, performando e existindo às nossas maneiras é, sim, por si só, um modo de resistir. Nosso trabalho enquanto pesquisadoras e produtoras de conhecimento é de fato explicar as lacunas e os déficits nas construções que criticamos. Clarissa Ferreira é extremamente participativa, atuou como violinista de musicais de grupos de dança. Além de uma extensa carreira artística, é graduada em música pela UFPel, mestra em música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutora em Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, da

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Seus trabalhos acadêmicos são relacionados ao mercado fonográfico, etnomusicologia, gauchismo e música no RS (FERREIRA, 2014, 2017 e 2018).

Tenho a nítida impressão de que Clarissa Ferreira está de fato empenhada em criticar o que está posto e (re)construir possibilidades de uma identidade gaúcha real e contemporânea (FERREIRA, 2014). Com responsabilidade de tornar suas proposições acessíveis e que extrapolem o meio acadêmico, ela possui um blog⁷³ chamado “Gauchismo Líquido”, no qual posta artigos problematizadores. Com o mesmo teor de conteúdo, também há uma página no Instagram⁷⁴, um canal de podcast⁷⁵ com o mesmo nome e o canal no Youtube⁷⁶, da própria Clarissa Ferreira, com conteúdos diversos.

Acaba de chegar a mim um trabalho audiovisual de 21 minutos, “Nossa Dança é nossa voz: sobre prendas, flores e pedras”, TCC de Luiza Barbosa Pereira, Dança – Licenciatura⁷⁷. Estava em meio a um bloqueio de escrita, quando recebo, via *Whatsapp*, o link de acesso. Luiza, de Santa Maria, presenteou-me com o sensível relato e projeto através de sua trajetória no meio tradicionalista, no qual discorre questões aqui suscitadas, em especial a problemática das mulheres não ocuparem o lugar de detentoras de conhecimento. Raras são as mulheres instrutoras de danças gaúchas e, quando são, estão sempre em dupla com um homem. Luiza cita declarações de Barbosa Lessa de forma crítica ao rumo que o tradicionalismo tomou. Desse modo, embasa seu projeto de criar, em conjunto com suas interlocutoras, uma coreografia que possibilitasse tudo o que naturalmente nos é negado: o processo criativo, a liberdade de criação e os gestos não necessariamente seguindo o padrão esperado por uma prenda. Criam, então, uma versão “feminina da chula”, dança restrita aos homens, pois é basicamente sapateada. O sapateado,

⁷³ Link para o site de Clarissa Ferreira - <http://gauchismoliquido.blogspot.com/>.

⁷⁴ Link para a página do Instagram [Gauchismo Líquido \(@gauchismoliquido\) • Fotos e vídeos do Instagram.](#)

⁷⁵ Link para o canal de podcast

open.spotify.com/show/4WIMQW7IjP70Hd1cNNv5on?si=iPkBKfKwRsSREuZPfx-0wA.

⁷⁶ Link para o canal no Youtube de Clarissa Ferreira-

https://www.youtube.com/channel/UCYfpplOTps_QKgrI6gN-8yw.

⁷⁷ Link para o trabalho audiovisual de Luiza Barbosa

https://www.youtube.com/watch?v=sfFOsSKC244&ab_channel=CentrodeEduca%C3%A7%C3%A3oF%C3%ADsicaeDesportosUFMS.

embora não proibido totalmente de ser executado por mulheres, nos é vedado por ser habilidade masculina de virilidade.

Recordo-me de uma vez, ainda no CTG Tropeiros da Amizade, em Canguçu, quando estávamos criando uma coreografia em que nós, prendas, iríamos sapatear. Cada peão foi ensinar uma dupla de prendas, determinadas pela altura. Eu e minha amiga de infância ficamos em dupla, éramos as mais baixas, e o peão mais baixo nos ensinou. Não tivemos problemas pois era um sapateio bem básico, porém, quando fomos sapatear junto às outras prendas, todos disseram que nós duas estávamos diferentes. Nos bastidores, muitos diziam que o fato se dava porque o peão em questão era considerado “afeminado”. Quanto à diferença, eu e ela sabíamos bem qual era: nós duas tínhamos corporeidades de outras danças e acabávamos mexendo os quadris involuntariamente, algo que não é bem visto nas danças tradicionais gaúchas. O desfecho da história é que, por outras razões, a coreografia nunca foi terminada, e o sapateio nunca foi utilizado.

Retomando à Luiza Pereira (2021), ao ler o trabalho escrito, outras questões são possibilitadas.

“Pergunto-me: como nós professoras e professores vamos começar a mudar estes processos, onde todos estão acostumados com o “copia e cola” e que já esperam uma atitude pré-estabelecida dentro destes espaços? Este é um questionamento urgente e necessário!” (PEREIRA, 2021, p. 12).

Essa é a questão central de seu trabalho, a qual busca responder, enquanto eu lanço outra questão: como nós, mulheres gaúchas, prendas, estando no meio das danças tradicionalistas, vamos fomentar a introdução dessas novas metodologias? Vejo um caminho, que ainda é só um trilho, mas perceber que muitas de nós sentem o mesmo incômodo dá um fôlego. Penso que, justamente, a existência de novos trabalhos, avolumando-se cada vez mais, possa criar um monte visível. Sem embargo, temo que as aberturas só sejam possibilitadas como armadilhas para nos engolir.

Eles nos engolem
Nos comem!
Com os olhos
Pisam e repisam
Nos estampidos que ressoam
De tacos
Nos esmagam
Eles só sabem assim!

Assim leio os sapateados dos “gaúchos”⁷⁸

A dança como processo criativo é uma grande possibilidade de algo novo que não seja excludente. Puxo esse gancho para introduzir o belíssimo trabalho, contado em texto, de Mônica Corrêa de Borba Barboza, Mara Rubia Alves e Afonso Machado Grecco, intitulado “A música como inspiração poética para criação: relatos sobre a montagem do espetáculo ‘Dançar as coisas do Pago’”. O texto relata como se deu a montagem de um espetáculo, o qual é fruto de um projeto da Universidade Federal de Santa Maria com a comunidade local, em um processo multiprofissional que buscou valorizar as individualidade e subjetividades de cada envolvido. O estilo gaúcho foi demandado pelo grupo, a performance que se propunha inclusiva é discutida pelas autoras, justamente no aspecto do quanto falar em inclusão sugestiona estar falando sobre pessoas que não correspondem à normalidade de um corpo (BARBOZA, *et al.*, 2020, p. 192). O fato de a criação ser coletiva, partindo das vontades, percepções, vivências e afetos dos participantes, possibilita uma performance que reflete cotidianos. Tal performance coreográfica apresenta a cultura dos participantes de forma bastante legítima, expressando as corporeidades que, por sua vez, têm gêneros, sexualidades e outras tantas pluralidades interseccionadas (BARBOZA, *et al.*, 2020, p. 191). Nesse sentido, a autora relata alguns pontos e aspectos relevantes sobre a criação.

“ponto de partida para a montagem em torno do que seria ser gaúcho/gaúcha, na leitura daquele coletivo. Isso, porque nos parecia algo muito forte entre os presentes e também porque já era uma questão de alguma forma trabalhada em espetáculos anteriores do grupo. Então, buscamos sublinhar aspectos que em nosso entendimento têm ficado invisibilizados no universo do tradicionalismo gaúcho” (BARBOZA, *et al.*, 2020, p. 194).

O texto traz muito presente a relação entre a música, os intérpretes como processo de criação coreográfico e o fazer algo que não fosse simplesmente mais o mesmo já reproduzido no meio tradicionalista. “Nossa escolha intencional por artistas como Pirisca Grecco, Giba Giba ou Vitor Ramil, trazia, também, essa relação com outras canções, também gaúchas, e não menos sobre o ser gaúcho e gaúcha” (BARBOZA, *et al.*, 2020, p. 200). Considero extremamente relevante

⁷⁸ Poesia de minha autoria.

o modo como foi pensado “ser gaúcho e gaúcha” como uma realidade possível e aproximada do cotidiano, e não um sonho utópico, extravagante e caro.

O espetáculo é organizado por diversas cenas, descritas no decorrer do texto. A cena do espetáculo chamada “a força da mulher” foi criada/pensada a partir do entendimento das participantes sobre identidade de mulher gaúcha (BARBOZA, *et al.*, 2020, p. 203). Ressalto, aqui, que é identidade de mulher gaúcha, e não de prenda⁷⁹. A cena seguinte “Lanceiras Negras do século XXI” busca remeter a uma negritude gaúcha, em um ato político de gritar “Basta de genocídio ao povo negro!” ou “Porongos, só na cuia do mate!” (BARBOZA, *et al.*, 2020, p. 205), remetendo ao Massacre de Porongos, no qual todos os soldados negros foram mortos no final da Guerra dos Farrapos. A cena foi dirigida por Thaís Cardoso Marques e proporcionou seu Trabalho de Conclusão de Curso “Movimentando a cultura gaúcha: processos artísticos pedagógicos em dança sobre (in)visibilidade negra” (MARQUES, 2018). Esse trabalho discorre sobre percursos, trajetórias e ausências dos negros na história que é contada do RS e principalmente na cultura gaúcha, passando por dentro do tradicionalismo organizado, denunciando as ausências, desenvolvendo argumentações acerca do branqueamento do estado e expondo a importância da cultura negra na formação da cultura gaúcha que, no entanto, invisibiliza a influência da cultura negra, evidenciando, então, influências europeias. Thaís Marques destaca, em seu trabalho, a possibilidade real dos negros gaúchos (MARQUES, 2018).

Retomo ao ponto da escolha de repertório musical. Trata-se de músicas praticamente vistas como alternativas ao tradicionalismo organizado, em maioria não colocadas como música tradicionalista, muito embora versem, em diversos aspectos, sobre a cultura gaúcha do cotidiano, e não sobre a institucionalizada. Essas produções musicais nem sempre ganham visibilidade e, por isso, a atuação de alguns artistas e pesquisadores é tão importante. Por exemplo, nas redes sociais e no blog de Clarissa Ferreira, é muito nítida a intenção de disseminar/apresentar essa vasta produção musical. Inclusive, em entrevista

⁷⁹ Ressalto tal ponto após ver uma *live* em que algumas envolvidas com a montagem do espetáculo falam sobre. Segue o link:
https://www.youtube.com/watch?v=4x7TjJZBTpw&ab_channel=TCH%C3%8AUFRGS.

para um podcast, “Como começar a ouvir música gaúcha”⁸⁰, Clarissa indica várias listas de músicas gaúchas de outras vertentes.

Antes de concluir esse tópico, gostaria de mencionar alguns acontecimentos recentes de dentro do MTG. No ano de 2019, correu notícia a respeito da primeira prenda trans, notícia que dividiu opiniões e trouxe à tona a transfobia para o cenário tradicionalista. Embora o MTG tenha acolhido a carta de Gabriela Meindrad⁸¹ solicitando o direito de receber homenagem no CTG como prenda, os comentários na reportagem em que a notícia se encontra denunciam uma violência mórbida, passível de render longo estudo antropológico⁸². No início de 2020, foi eleita a primeira mulher presidenta do MTG, em uma disputa acirrada, repleta de tentativas de invalidar a eleição. Porém, ainda assim, Gilda Galeazzi tornou-se a primeira presidenta do MTG⁸³. Recentemente, em 2021, tivemos a notícia da primeira mulher negra a ser escolhida “patrona dos festejos farroupilhas”, Liliana Cardoso, declamadora, radialista e ativista cultural⁸⁴.

Tais fatos me fazem pensar sobre o fenômeno das recentes mudanças e trazem alguns questionamentos: O que faz com que sejam possíveis? Será o auto significativo das mulheres em cargos importantes? Ou, ainda, o MTG, frente à possibilidade de sucumbir, busca se reestruturar, acompanhando os “avanços” da sociedade?

3.3 Flor do Sal – Mulher negra em destaque

Lá do fundo das charqueadas e do escuro das senzalas vem o negro desta terra, este negro forjou o povo do extremo sul do Rio Grande, onde pra muitos o Brasil termina, mas pra nós sulinos de todo ser é onde o mundo começa. Vem negro de pé rachado do sal, de lombo curtido do sol, vem cantar tua gente, vem contar tuas histórias em cores, amores e alegrias, vem dizer pro Rio Grande que tua vida não foi só dor, mas também foi luta, conquista e perseverança... Vem falar da esperança que nunca morreu no teu peito... E no som grave do

⁸⁰ Link para o podcast

https://open.spotify.com/episode/5XEIhFmyEkLfoOLjG8PFKj?si=E7s_8getQVe6pHPaf8pjQ&nd=1

⁸¹ Link para a reportagem com entrevista de Gabriela Meindrad <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2019/07/04/inesquecivel-diz-prenda-trans-que-recebeu-homenagem-em-centro-de-tradicoes-gauchas.ghtml>

⁸² Link para a reportagem com comentários transfóbicos

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/07/primeira-trans-do-movimento-tradicionalista-gaicho-diz-que-quer-ser-aceita-e-respeitada.shtml>

⁸³ Link para notícia de posse <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/blog/reporter-farroupilha/post/2020/01/29/toma-posse-hoje-a-primeira-mulher-presidente-do-mtg.ghtml>

⁸⁴ Link para reportagem com a notícia <https://estado.rs.gov.br/liliana-cardoso-e-escolhida-como-patrona-dos-festejos-farroupilhas-2021>

sopapo e no rufar dos atabaques manteve viva a tua crença e tua cultura que é mais forte que qualquer chicote e grillão. Tu negro és a tradição que nunca e jamais se apaga... Vem contar que a Flor do sal é imortal... Vem dizer pra os que não sabem... Que a verdadeira Charqueada foi tu quem fez... E que todos devem senhores, barões, coronéis e estancieiros...

O Rio Grande deve muito... Ao negro do saladeiro⁸⁵

O presente fragmento de texto tem como objetivo dialogar acerca da performance artística feita pelo Centro de Tradições Gaúchas Coronel Thomaz Luiz Osório, no ano de 2015. O tema conta a história de um casal de escravos impedidos de vivenciar seu romance na senzala e, principalmente, conta sobre essa mulher negra: a Flor do Sal

Devo lembrar que o estereótipo de gaúcho é de ser heroico, guerreiro, que vive em cima do cavalo, mas, ainda assim, gentil. Esse homem tem posses e está baseado, principalmente, na figura de generais ganhadores de muitos lotes de terra no Sul do país, no início da colonização, para povoar e tornar rentável esse pedaço de chão recheado de serros e planícies, rios e mares – território esse que favoreceu a criação de gado e a produção de charque. Em outras palavras, o homem, primeiro e legítimo gaúcho, é senhor da guerra, autoritário, poderoso e escravagista, ou seja, ele é branco. E, completando a criação desses símbolos, temos o incentivo de grandes latifundiários aos fundadores do tradicionalismo organizado. Não há homens negros na construção identitária do gaúcho, menos ainda qualquer mulher preta viabilizada como gaúcha, tampouco como prenda, visto que essa é uma invenção ainda mais recente, e não é por acaso, pois essa possibilidade seria subversiva ao imaginário negro.

Nesse ponto, recorro a Achille Mbembe (2018). Precisamos entender que o gaúcho está ancorado no colonizador europeu e na sua descendência, sendo aquele a subjugar e limitar o negro a uma raça, por sua vez desprovida de humanidade, reduzida a nada, fenótipo indesejável e impuro, mercadoria forçada ao trabalho, e sua produção é mérito de seu dono. Seja nos cafezais, canaviais e charqueadas, são sempre os senhores de alguma coisa. No Rio Grande do

⁸⁵ Trecho do texto construído pelo CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, como parte da pesquisa de temática.

Sul, são os senhores do charque, ou melhor, são senhores de escravos que produzem charque, pois, nesse delírio todo, o Negro é “ser este (ou então aquele) que vemos quando nada se vê” (MBEMBE, 2018, p. 12). Sob os holofotes do colonialismo e das repúblicas, o negro é sombra.

Retomando a contextualização identitária, há uma romantização acerca dos ideais da guerra que se tornou pilar fundamental da história e da cultura gaúcha. Diz-se que, além dos altos impostos do charque, os gaúchos também clamavam pela libertação de seus escravos. Salaini (2006) refere, em sua dissertação, a estratégia muito bem sucedida que manteve um exército de negros fielmente em batalha durante 10 anos até serem traídos cruelmente em um massacre no Cerro de Porongos, onde foram mortos, pois mortos não questionariam suas promessas de liberdade. Em uma guerra feita de homens, com poucos nomes de mulheres a serem descritos, Elma Sant’Ana, em seu livro, “A mulher na Guerra dos Farrapos”, descreve o boato de que os “Lanceiros Negros” estavam desarmados por descuido do então General David Canabarro, sendo culpa da sedução de uma mulher, conhecida por Chica Papagaia.

“esse envolvimento amoroso de David Canabarro com Maria Duarte Ferreira- a Papagaia, foi responsável pelo afrouxamento da força da disciplina nas forças farroupilhas e até pelo desastre dos Porongos” (SANT’ANA, 2017, p. 70).

O esforço desses homens em não deixar escapar seus heroísmos é evidentemente grande, pouco se fala dos feitos dos lanceiros negros durante a guerra e menos ainda da contribuição das mulheres, visto o interesse em manterem-se como provedores da cultura e da tradição de um estado. E, neste ponto, posso ressaltar culturas intercambiadas, em que hábitos herdados de escravizados passam a preencher lacunas culturais no Rio Grande do Sul, como, por exemplo, a culinária típica do inverno, o mocotó, inventado por negros nas senzalas com os restos bovinos não utilizados pelos senhores, formando uma sopa quente e espessa que ajudava a resistir ao frio, ou o doce Pelotense, que é um símbolo da cidade.

Podemos aqui fazer um pequeno esforço e pensar no que Richard Price (2003) chama de “milagre da criouliização”, talvez não de forma equivalente. Sabe-se que um dos lugares mais temidos para ser escravizado no Brasil eram as charqueadas por contemplarem as condições mais deploráveis e desumanas

de trabalho e estadia. Além da diversidade de etnias exportadas do Continente Africano, há um segundo fator: uma punição possível era mandar escravos para o Sul por mau comportamento. Logo, se é verdade esse fato, mais pluraliza a diversidade mediante a existência de dialetos comuns, hábitos e crenças coexistindo e lutando para resistir física e subjetivamente às opressões.

“Sidney Mintz e Richard Price sugerem que a herança cultural da África ocidental encontra-se principalmente em “princípios gramaticais [inconscientes e subjacentes]: orientações cognitivas, atitudes, expectativas comuns às diversas comunidades de que provinha a maioria dos escravizados. Afirmam eles que esses princípios subjacentes ordenaram o processo de criouliização, tornando certas escolhas mais atraentes ou mais significativas do que outras opções possíveis. (PRICE, 2003, p. 408)”

“Em última análise, os milagres dependem da fé, e o milagre da criouliização ainda não se mostrou uma exceção à regra” (PRICE, 2003, p. 409).

A criação do tradicionalismo é posterior à criouliização, e a inserção de pessoas negras no movimento acontece vagarosamente. É uma atividade cara e elitista e soma-se à falta de representatividade negra. Mesmo em se tratando da construção identitária, que corrobora com a ideia de herói, forte e bravo, o homem negro e a mulher negra também os são e deveriam contemplar tanto quanto essa figura idealizada do gaúcho. No entanto, esse cenário, que vagarosamente vem se colorindo, constrói-se artisticamente por muitas mãos, e devo me ater a um aspecto: a dança. Existem muitas danças características, descritas em um Manual de Danças Tradicionais, que servem como âncora de um evento anual ENART (Encontro de Artes e Tradição), sendo a dança sua principal categoria. Criam-se verdadeiros espetáculos com temas diversos e, nos últimos anos, observo uma crescente de grupos a falar sobre os negros, em sua maioria como sofrendores e escravizados, sem autonomia, com coreografias que normalmente causam impacto ao público.

O estranhamento da espetacularização do sofrimento não está para todo mundo, assim como a apropriação cultural que ora ou outra ocorre. Veem-se grupos sem o menor contexto ou representatividade contratar um dançarino para única e exclusivamente fazer o papel de escravo, orixás aparecem teatralizados por pessoas brancas e, em pleno século XXI, se reproduz *blackface* sem nenhum escrúpulo ou reflexão. Inclusive, o próprio CTG Thomaz Luiz Osório o fez em 2010 e aparece com arrependimento e preocupação na entrevista de Ederson

Vergara. Nenhuma justificativa para o uso de *blackface* é plausível, e dizer que pessoas brancas não podem representar escravos em uma performance só diz respeito a uma ideia colonial de que apenas pessoas negras podem ser escravizadas. Segundo Grada Kilomba (2019), a reprodução de pessoas negras como escravizadas reforça estereótipos do lugar social ao qual essas pessoas devem pertencer, dentro da perspectiva colonial. No meio tradicionalista, uma minoria de pessoas se conscientiza, debate e fica atenta aos ocorridos. Poucas são as representatividades de pessoas negras como dançarinos e dançarinas, responsáveis técnicos e coreográficos. Em contato com o único instrutor de danças tradicionais negro que eu conheço, tive a oportunidade de explicar algumas questões e entender como seu grupo construiu temáticas falando de negritude e escravização se esforçando para manter certa coerência.

José Severo⁸⁶, em entrevista concedida a mim em 2018, contou sobre sua inserção no meio tradicionalista, trajetória e como construíram as temáticas, especialmente uma relatando a festa na senzala, que foi premiada e ganhou a simpatia do público. Eram duas coreografias. Na primeira (de entrada), começava a música com um trecho pedindo licença aos orixás para poder tirar a vida do animal a ser sacrificado nessa charqueada. Ao som de tambores, os dançarinos se movimentam de forma não comum ao tradicionalismo, mulheres fazem movimentos mais evidentes de quadril e o ombro não está rígido, como de costume.

“O negro despeja o sal que cai do suor de sua luta
 No piso de sua senzala, pós saladeiro e labuta
 Reza pra seus orixás pra que protejam seus dias
 Pra que o futuro do açoite volte um sol- que já existia!
 E que os Sopapos ecoem no meio das capoeiras
 No centro dos canaviais e nas tropas pra carneadeira!
 E seja sopros de amores de força e de valentia
 Buscando um mundo só deles, com seus brados de alforria.

Odoiá, Ymanjá, Ogum Yé, Pai Oxum
 Etaeta papa yeye Mãe Oxum
 Esse neguinho canta
 Vem pedindo licença
 Pra poder tirar vida
 Como manda minha crença” (Jorge Marino)

⁸⁶ No Capítulo 2 discorro sobre o assunto.

A maneira como letra e melodia avançam mostra a história de um casal escravizado, impedidos de ajudar um ao outro sob pena de açoite. Embora seja uma perspectiva de romance, não deixa de dar um recado importante sobre o sofrimento, a dor de um povo e a existência de resistência em meio a tanta precariedade. Resgatar e manter a religiosidade e afetos demonstra uma subjetividade, sendo assim, subversivo ao estigma de ser tratado como não humano, algo recorrente ao fenômeno da criouliização explanada por Price (2003), na manutenção diária de resistência, pela vida e fragmentos subjetivos importantes. A coreografia tinha como personagens principais um homem negro, o próprio José Severo, e uma mulher negra, Indiara Farias, titular em todas as danças tradicionais do grupo.

“Trabalha o negro trabalha, até parece que ele é boi
 Volta a lida no outro dia e aquela negra se foi
 O filho inglês do patrão volta pra Europa estudar
 E o negro volta pra faca que a escravidão tem pra dar
Bate o tambor africano, bate o sopapo guerreiro
O Rio Grande deve muito, ao negro do saladeiro” (Jorge Marino)

Esse trecho coloca algumas questões importantes, como a imagem do negro sendo comparado a um animal, desprovido, por sua vez, da racionalidade, a qual distingue os seres humanos de outras espécies. Além disso, acena para a disparidade social, para o direito à escrita, à informação e à intelectualidade ao senhor europeu, financiado pelo trabalho escravo. Por isso, a afirmativa: “O Rio Grande deve muito ao negro do saladeiro”, uma dívida jamais paga. Pensando a partir de Achille Mbembe (2018), há o que ele chama de *razão negra* estruturando uma unidade negra do grupo, não só por ser o grupo com maior quantidade de negros (de 4 a 5 em média, em um de grupo 30 a 40 pessoas), mas por se vincular a características de negro.

“Numa primeira instância, a razão negra consiste pois num conjunto de vozes, enunciados e discursos, de saberes, comentários e disparates, cujo objeto é a coisa ou as pessoas “de origem africana” e aquilo que se afirma ser o seu nome e a sua verdade (o seus atributos e qualidades, seu destino e significações enquanto segmento empírico do mundo).” (MBEMBE, Achille, 2018, p. 60)

“Neste contexto, a *razão negra* designa um conjunto tanto de discursos como de práticas- um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação formulas, textos, rituais, com o intuito de fazer surgir o Negro enquanto sujeito de raça” (MBEMBE, Achille, 2018, p 61)

Nesse devir Negro do mundo em que determina raça inicialmente por fator biológico, fenotípico, age, principalmente nas linhas da subordinação e poder,

acompanhando os processos históricos do mundo. A construção da raça tem ambiguidades e, às vezes, intersecções, eixos de subordinação que se entrecruzam ou, como sugere Kimberlé Crenshaw, sobre interseccionalidade, “uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (CRENSHAW, 2002), ou seja, as forças de subjugação atingirão de diferentes formas os indivíduos.

Introduzo o conceito de interseccionalidade para costurar teoricamente com o feito de protagonizar uma mulher negra nesse meio, que é extremamente enrijecido, machista, racista e LGBTfóbico. A coreografia de saída chamada “Flor do Sal” ficou popularmente conhecida como “a batucada” por ter muito batuque. Tinha a personagem principal, Flor do Sal, interpretada pela dançarina Indiara, a única mulher negra do grupo durante muito tempo. A música conta o surgimento da Flor do Sal, nascida no grande quintal, e que desperta o amor na estância do Saladeiro. Durante a composição coreográfica, há solo de Indiara evidenciando a personagem. Todos os dançarinos estão vestidos com roupas de coreografia, de algodão, simples e coloridas (cada um de uma cor), homens de pés descalços, calça e camisa, a maioria sem botões. Mulheres com saia lisa, mas babado florido em geral, camisa também lisa, com alguns detalhes, e faixas de estampas floridas na cabeça. Um grupo colorido, de diversas formas.

Passo, agora, a descrever e fazer algumas análises sobre a coreografia. A dança começa com as prendas à frente e os homens ao fundo, Indiara é a primeira, é ela quem dá o sinal para o início dos movimentos das prendas. “Nas terras do grande quintal, vi nascer a flor do sal/ despertando o amor primeiro na estância do saladeiro”, as prendas formam uma fila diagonal e fazem movimentos diferentes da Flor do Sal, mas correspondentes ao solo que a personagem principal está fazendo à frente das demais prendas. “Boi barroso, bumba e canário unidos na celebração”, até aí o solo ocorre, a partir de “boi tatá espalhando brasa, criando asas pra imaginação”, os movimentos passam a ser iguais, as prendas começam a ir diagonalmente para a lateral do palco. Durante o primeiro refrão, elas fazem os movimentos indo para o fundo do palco. Esses movimentos têm uma corporeidade muito distinta da estereotipicamente esperada de prendas, pois, embora mantenham-se “delicados”, há movimentos

de braços ágeis, que mudam de direção rapidamente, como que apontando para as binaridades. “Tambor de sopapo, tambor que batuca, levada nas mãos da negada” é quando é dada ênfase às mãos e faz-se movimentos mostrando as mãos em altura intermediária, direcionadas para o fundo do tablado. “Dançou o quilombo”, mãos para frente acima da cabeça (imagem 24-A), talvez referindo à posição geográfica ou, então, à ascensão daqueles que conseguem refúgio, pois em “dançou a senzala” as mãos apontam novamente para o fundo, dessa vez para baixo (imagem 24- B). Aqui, ocorre um giro de corpo no próprio eixo e de mãos acima da cabeça fazendo um círculo imaginário ao redor do corpo (imagem 24-C). “Dançou toda a charqueada”, ao final do giro, estão para frente mãos que gesticulam rapidamente para baixo e, depois para cima, não tão altas, e braços um pouco mais abertos, como quem mostra algo. Dançando, percebo a intenção gestual de inclusão, “nós fazemos parte das charqueadas” (imagem 24- D).

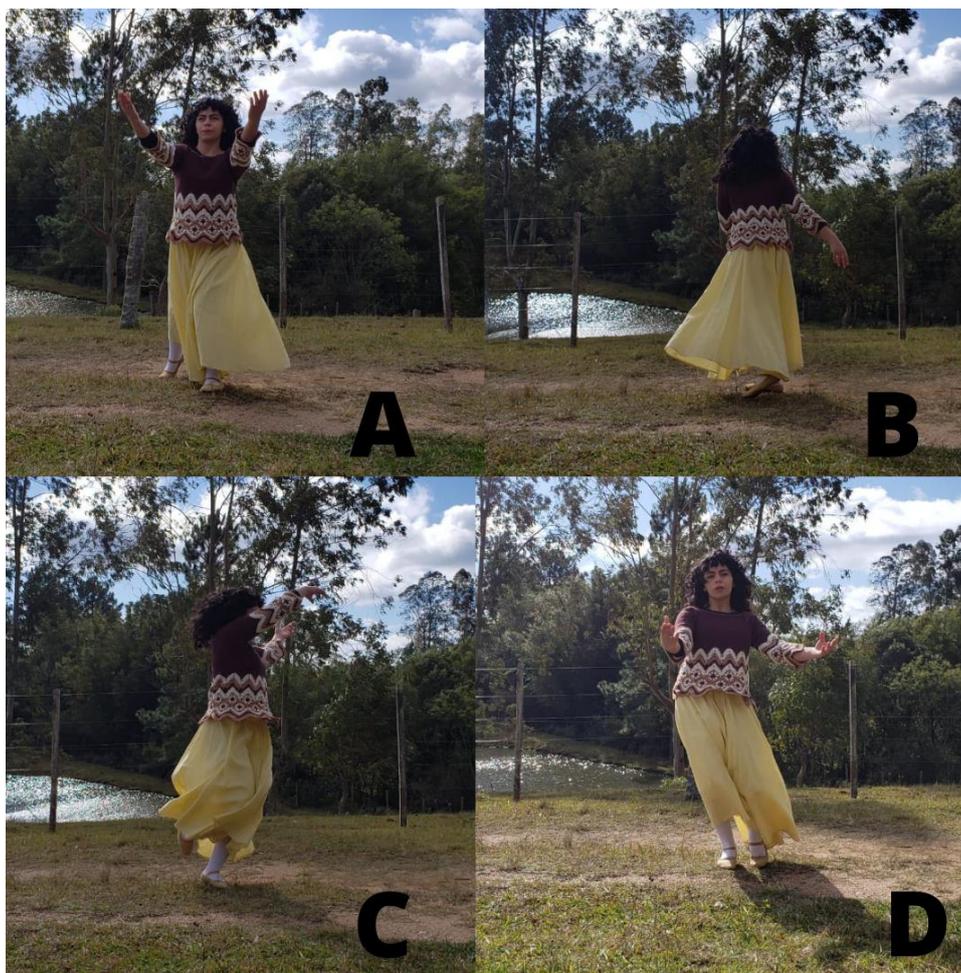


Figura 24: Sequência de fotos da autora reproduzindo os passos descritos

O refrão da música fala no Tambor de Sopapo, instrumento criado por negros para fazer seus batuques, mencionados na música, a fazer dançar o quilombo e a senzala. Além disso, o instrumento está ligado à divindade, em uma forma de continuidade da vida do animal abatido. Na sequência, o trecho “sinhazinhas mucamas e moços/ cirandavam num grande luzal/ ciranda virou cortejo até as areias do laranjal”, os peões encontram as prendas ao fundo fazendo movimentos em três grandes meias-luas, gesticulando, a mostrar “sinhazinhas mucamas e moços” que estavam a cirandar, enquanto o casal principal faz performance solo à frente do grupo. Aqui, fica evidente a ideia de “festa na senzala”, e eu ainda interpreto como: a possibilidade de mostrar a influência dos negros nas danças de roda colocadas como tradicionais no manual de danças; além de um recado subliminar de visibilizar pessoas negras em lugar de destaque nas coreografias.

“Flor do Sal virou princesa no Rio Grande do Sul
Adornada com riquezas cascatas céu azul
Flor do Sal manchou-se de sangue no dia da grande matança
Nas águas do arroio Pelotas lavou-se de esperança”

Atentemos à interpretação da música. A cidade de Pelotas é também conhecida por “Princesinha do Sul”, logo, o trecho atribui um duplo sentido à personagem principal: Flor do Sal é a Pelotas negra não visibilizada, acenando à possibilidade, novamente, de resistência e ainda resgatando essa imagem do sangue escoado das charqueadas pelotenses e, no limpar-se no arroio Pelotas, ver nascer uma esperança. No trecho acima, prendas voltam para frente, em duplas. Apoiadas de costas uma para outra, fazem o movimento de braços que mais parece um deleite às “cascatas”. Abrem e fecham os braços lateralmente, como um leque, “Adornada com riquezas cascatas céu azul”, primeiramente, de baixo para cima e, depois, de cima para baixo. Depois, afastam-se e fazem um movimento de “limpar a testa” com o braço. Giram e levam as mãos à frente com muita delicadeza, e outro giro ocorre. Novamente, os braços acompanham o corpo como mostrando o “lavou-se”. A sequência “de esperança” é braço e perna direita jogados para cima, a perna esquerda fica de apoio e o braço esquerdo aponta para baixo, como um movimento de liberdade, ou seja, a esperança é a liberdade (imagem 25).



Figura 25: Autora reproduzindo o passo descrito no texto.

O segundo e último refrão são diferentes do primeiro. Peões pegam instrumentos de percussão, atabaques e o tambor de sopapo e tocam ao fundo. Os movimentos das prendas de “mostrar”, “quilombo” e “senzala” são maios ou menos na mesma altura, são movimentos de dupla, de mãos dadas inclinando o corpo para frente, abaixando a cabeça, evidenciando um modo de dançar que remete a uma ancestralidade negra. A coreografia acaba com muito batuque, a maioria das prendas toca xequerê enquanto as outras dançam junto a Flor do Sal.

Como já mencionado, a construção identitária da persona prenda é baseada na mulher europeia do século XV a XIX, recatada, do lar, de vestes muito cobertas, sem ombros à mostra, muito branca para mostrar seu sangue azul, frágil e temente ao homem, seja ele pai, irmão ou marido (seu proprietário). A prenda, que é um “regalo” ou presente, é objetificada, devendo ser cuidada e tutelada, servindo de mero enfeite ao lado de seu homem. Essa imagem de prenda, com seus vestidos longos, armado com penteados elegantes, se assemelha, de algum modo, à imagem comum de princesa dos contos de fadas, rondando o imaginário dos gaúchos, como podemos ver na imagem abaixo, em uma propaganda de material escolar



Figura 26: Imagem retirada da página Reino Grande do Sul, no Facebook⁸⁷.

Desse modo, tratar de uma princesa negra, dentre muitos outros aspectos, é um ato de resistência, contextualizando que, em 2015, recém começava a se popularizar as princesas negras. Dentro do tradicionalismo, isso nem era pensado como possibilidade, uma vez que a parte mais dominante e bem sucedida do movimento vem de regiões povoadas por imigrantes italianos e alemães, tratando-se, então, de uma subversão ao imaginário de prenda-princesa branca, delicada e rica. Agora, rompe-se, dando o espaço de direito à princesa negra, escravizada, porém de muita força e resistência.

**“Tambor de sapato, tambor que batuca
A pecada nas mãos da negrada
Dançou o Quilombo, dançou a senzala
Dançou toda a charqueada”**

O refrão demonstra o legado cultural dos negros que, mesmo vivenciando situações tão precárias e desumanas, encontravam, no batuque, uma forma de resistir, cultuando sua fé e buscando acalanto para tanta dor. Evidentemente, essa parece uma visão romantizada do sofrimento e aniquilamento de

⁸⁷ Link da postagem:

<https://www.facebook.com/reinograndedosul/photos/pcb.2761716320559623/2761715887226333/?type=3&theater>

subjetividades no processo escravizador. Contudo, não se pode negar o legado e, inclusive, é necessário evidenciá-lo. A apropriação cultural está colocada aqui em um limbo muito complexo, visto que alguns dançarinos são negros e muitos outros miscigenados, descendentes de negros, embora esses sejam conceitos problemáticos, pois há muito a se explanar sobre violências que agem pelo racismo estrutural e sobre a política de branqueamento.

Retomo Sueli Carneiro (2011) para lembrar a forma como as relações raciais são colocadas no Brasil, a miscigenação do país, a qual serve para encobrir a naturalização do estupro de mulheres negras e dar força ao mito da democracia racial, as quais contrapõem a descendência negra em grande escala. Todavia, o racismo está ancorado principalmente em fenótipos, ponto que a política de branqueamento busca dar conta de eliminar. Então, quando o grupo coloca todos os dançarinos com roupas e movimentos que fazem referência à negritude e a um momento histórico de violência e opressões, podemos pensar duas possibilidades: ver como apropriação cultural, ao pegar tais elementos para coreografar ou ver como uma mensagem subliminar de que, em uma cidade com a maioria da população negra, todos são descendentes em alguma medida.

Por mais que eu goste da segunda e não possua respostas conclusivas sobre a primeira indagação, ambas são importantes e devem sempre ser pensadas ao analisar coreografias nesse segmento. Outrossim, foi discorrido, no Capítulo 2, como o grupo em questão construiu uma identidade negra no meio tradicionalista, e isso merece ser considerado. Considero ainda relevante nos atentarmos à percepção de como essas performances forjam linhas de fuga ao padrão tradicional da cultura do gauchismo. Ver o protagonismo de uma mulher negra em um palco tão aclamado pelos tradicionalistas, em geral héteros, cis, brancos e classe média à alta, foi de suma importância, isto é, mostrar uma possibilidade nova de resistir a esse patriarcado, com alegria, dança e festa, conquistando não só premiação no evento, mas agradando o público, que até hoje reconhece a melodia e os personagens principais. Com suas palavras, Indiara, que também me concedeu entrevista em 2018 (MORALES, 2018), fala sobre sua experiência.

“É um peso porque entra a coisa da história que é do negro, mas é o Thomaz⁸⁸, que eu respeitava desde mandinha⁸⁹, e tu é a principal e tu dançava no fundo, tu era chacota dos teus ex colegas de invernada, e a atenção toda é tua, tem solo que é só teu” (Indiara Farias) (MORALES, 2018).

É importante salientar, aqui, que a primeira lembrança que Indiara tem de racismo foi dentro de um CTG, sempre com a fala “aqui não é lugar para esse tipo de gente” (Indiara Farias). Indiara nunca pensou em desistir e resistiu de forma a mostrar sempre suas potencialidades

“Eu não tinha noção de racismo, por mais que eu convivesse com branco a vida inteira, eu não tinha noção de racismo, e aí o CTG me fez passar por isso, e a maioria das pessoas não sabe disso (...) No fim do ensaio, eu entrei no banheiro, na maior inocência possível, uma criança, e aí tava aquele bate boca porque eu não tinha vestido e só a instrutora tava me defendendo. Ela ia me emprestar o vestido, e eles não queriam, então, eu ouvi a frase que eu brinco que é a frase da vida do CTG: ‘Eu não vou deixar essa neguinha dançar com vestido de chita pra queimar o filme da nossa invernada’” (Indiara Farias) (MORALES, 2018).

Tal episódio marcou a vida de Indiara e muito fala de eventos sociais e históricos de silenciamento das pessoas negras. O colonialismo, o pré-capitalismo e o capitalismo deram conta muito efetivamente. A justificativa da escravização de pessoas negras, baseada em seres “não humanos” destituídos de razão e, por isso, podem ser mercadorias (MBEMBE, 2018), agencia uma afirmativa: tudo que for feito por esses seres, a seu dono pertence. E assim nasce uma crença de que pessoas negras não são capazes de fazer absolutamente nada de bom. Como vemos em Lélia Gonzalez (2020), logo após a “libertação” dos escravizados, houve grande incentivo para imigração europeia para o Brasil (GONZALEZ, 2020, p. 36-37), a qual justificava-se pela necessidade de mão de obra qualificada, mas, na verdade, cumpre com o projeto de “ideologia do branqueamento” (GONZALEZ, 2020, p. 33).

“Eu não vou parar de dançar, eu falei que eu ia começar de baixo (...) eu nunca dancei, eu tô começando, deixa calejar (...) aí eu segui dançando (...) eu vou seguir dançando e espero que eles cheguem a dançar concursos grandes e a gente vai se enfrentar, e eu vou ganhar deles, e eles vão passar por mim e vão ter que baixar a cabeça” (Indiara Farias) (MORALES, 2018)

⁸⁸CTG Cel. Thomaz Luiz Osório, esse é o nome do grupo.

⁸⁹ “Mandinha” significa criança no dialeto gaúcho.

“O privilégio racial é um dos pontos-chave dessa posição, uma vez que ela evidencia como, em todos os níveis, o grupo branco foi beneficiário da exploração dos grupos raciais. Os aspectos culturais e políticos das relações raciais demonstram como o branco afirmou sua supremacia às expensas e em presença do negro” (GONZALEZ, 2020, p. 33).

Considero que os trechos acima, dessas duas mulheres negras (pelas quais tenho profunda admiração) se complementam de alguma maneira. Está posto, dentro das relações, uma “supremacia branca”, ou seja, pessoas negras, nessa lógica, acabam por ter de se esforçar muito mais para conquistar os mesmos espaços, isto é, muitas violências colocam-se na trajetória de pessoas negras no caminho da ascensão.

“Eu fui uma criança foda” (Indiara Farias). Por conta de episódios de racismo e de outras questões, Indiara acabou passando por alguns grupos da cidade – “me olhou dos pés à cabeça com cara de nojo e não quis me ensinar, aí a guria que tava do lado dela se levantou, me deu um abraço, um beijo, falou ‘bem-vinda’ e começamos a ensaiar” (Indiara Farias). Desse modo, foi construindo sua trajetória no grupo e refere que sempre teve facilidade para tal. Conforme ganhava espaço, as pessoas buscavam se aproximar. Indiara conta, ainda, que, quando finalmente foi dançar no Thomaz, anos depois, foi fácil se habituar ao modo thomaziano de dançar, visto que sempre foi instruída por pessoas que eram ou foram do Thomaz.

Recebeu críticas muitas vezes infundadas e se manteve buscando seu espaço, mas refere que nunca pensou em ser a principal em um CTG que tanto respeitava. Indiara, assim como outras pessoas, nos mostra a força e a resistência, infelizmente ainda tão necessárias às pessoas de pele negra.

“Eu sou do contra e vou continuar sendo do contra ‘ah, CTG não é pra negro’. Me engole! ‘Ah, tu não pode ser gremista porque tu é nega!⁹⁰ Foda-se, eu tô aqui com a minha camiseta azul e eu vou ser Grêmio quantas vezes eu quiser, não é porque o símbolo do Inter é um saci que eu tenho que ser Inter! E aí não tem vitimismo, tem raiva, tem revolta, lógico!” (Indiara Farias) (MORALES, 2018).

Indiara destaca que aprendeu de fato sobre a história dos negros no CTG Coronel Thomaz Luiz Osório⁹¹, porque, diferentemente de outros grupos onde

⁹⁰ A própria Indiara justifica que o time de futebol Grêmio foi fundado por racistas (Indiara Farias).

⁹¹ Abordado amplamente no Capítulo 2.

dançou, há, ali, uma preocupação em contextualizar as temáticas para os integrantes. Refere ainda sobre a introdução a pensar relações, “O Thomaz foi abertura pra tudo” (Indiara Farias). Ela ainda faz comparação a outros grupos que falaram sobre negros e religiosidade: “não é sobre religião, é sobre a história e a importância do negro na charqueada, é sobre trabalho e importância na história de Pelotas” (Indiara Farias). Indiara Farias considera muito importante, ao falar sobre negritude, cultura e religiosidade, pesquisar e tratar com respeito. Lembrar que, por exemplo, se for representar um orixá, é necessário pensar “de qual Nação vai ser falado, em Pelotas é predominante a Nação cabinda, ‘ah, caboclo não escolhe cavalo’, mas tudo que é da cultura negra vem de África, e se é de África, é preto” (Indiara Farias) e complementa: “é preciso tratar com respeito” – sobre grupo que representou orixás com pessoas brancas.

Muitas pessoas indagaram Indiara sobre o fato de que somente ela e o Zé estavam de branco na coreografia questionando se não seria racismo, no entanto, a ideia é justamente colocar o casal em destaque, uma vez que eram os personagens principais. Tais indagações incomodam Indiara, pois interpreta que as pessoas não prestam atenção na letra da música, na coreografia, não observam o fato de estarem em evidência, destaque, em momentos de solo.

“Aí tem sempre que parar e explicar que a ideia inicial era pra ser um casamento na senzala (...) como sempre falaram do negro, a Priscila e o Ederson resolveram falar da Negra, e aí entra a Flor do Sal, porque não ia ter protagonista NEGRA, ia seguir sendo o Zé, ia seguir sendo o negão, entraram em consenso para mudar (...) Então, veio a Flor do Sal, que foi o nervosismo da minha vida! (Indiara Farias).

Nesse sentido, aplica-se talvez o ápice da relevância dessa coreografia, para pensar a resistência das pessoas negras por dentro do movimento tradicionalista. O racismo é tão intrínseco nas pessoas que a subversão de ver pessoas negras em destaque parece tão distante que é mais lógico considerar o racismo do que olhar para o fato delas estarem em destaque.

“Pra mim cada vez que a Indiara se pilcha é um evento político, no sentido de que o que ela tá fazendo é muito representativo (...) às vezes a gente não pensa na representatividade que é ter uma mulher negra no tablado, porque se a gente fosse olhar a historicidade das danças, os negros não dançariam” (Fernanda Marten) (MORALES, 2018).

Tal trecho de entrevista, com Fernanda Marten, mulher cis hétero, branca, também realizada em 2018, corrobora o que venho buscando discutir: pessoas

negras estando pilchadas, frequentando um CTG, são um ato político de resistência, o que significa tomar para si aquilo que também lhes é de direito. Pessoas negras devem estar onde elas quiserem estar.



Figura 27: Foto do Arquivo Pessoal de Indiara, foto Estampa da Tradição

Tais discussões me fazem pensar na necessidade de resistir. Contudo, uma pergunta permanece latente em minha cabeça: devemos mesmo permanecer em um meio que pouco abre espaço a essas subjetividades? Esse tradicionalismo organizado como tal de fato corrobora o sentimento de pertença a essa cultura? Visto que a organização do MTG só aconteceu por medo do esquecimento e da destruição dessa cultura, pensamos que talvez ela não tenha acompanhado os processos da sociedade. Ainda observo um último tangenciamento, pois até 2017 havia uma crescente de grupos falando sobre negros, mesmo que nem sempre de forma contextualizada. Observa-se que a inserção de temáticas falando de subalternidades e questões sociais levam anos e anos para serem encaradas com seriedade, assim como o surgimento de instrutores homens negros e mulheres negras e brancas. Então, já que é esperado algo conclusivo, considero que permanecer é uma escolha corajosa.

3.4 Mulheres reais – subversões

Tenho buscado discutir, ao longo dos três capítulos, formas de (re)existência de pessoas não compatíveis com a normalidade no meio

tradicionalista gaúcho. Vimos que há mulheres e homens que percebem e se incomodam com a estrutura colocada, que é nitidamente excludente, elitista, sexista, racista e machista. Contudo, ao longo dos anos, as entidades tradicionalistas foram sendo construídas por pessoas diversas. Gerações diferentes compartilham esses espaços e, com isso, os avanços sociais também tendem a alcançar o CTG. Segundo a secretária adjunta da cultura do Rio Grande do Sul, Gabriela Meindrad, o tradicionalismo se constituiu de forma excludente em sua origem, no entanto, esse é um espaço onde muitos de nós fomos criados. Dentro dos salões e galpões de CTG, aprendemos muitos dos nossos princípios e valores.

Em entrevista concedida a mim, dialogamos sobre o quanto a vivência de socialização no CTG influencia na formação dos indivíduos, seja em princípios, como o de respeito ao próximo, ou em construções coletivas e de liderança. Gabriela disse que muito do que conquistou em sua vida decorre de sua trajetória no tradicionalismo. Em 2019, foi homenageada em sua cidade de origem, São Vicente do Sul, em um evento que homenageava os antigos “intitulados” do CTG. Dias após o evento, foi chamada para trabalhar na Cultura do Estado. Estando na secretaria, tem feito propostas que pensem nas diferenças de forma inclusiva, como o projeto de gênero neutro nos banheiros da secretaria de cultura.

Acredito não ter explicado muito bem o que significa ser “intitulado” de um CTG. Dentro de cada CTG, podem haver concursos de prendas e peões. Neles, são testadas habilidades, como artísticas, de conhecimento, artesanato, no caso das prendas, e campeira, no caso dos homens. Os *intitulados* de cada entidade podem participar das inter-regionais e, caso ganhem, participam do estadual, consagrando os *intitulados* do estado em diversas categorias de faixa etária. As prendas *intituladas* usam faixas e os peões crachás. Não pretendo me ater às peculiaridades desse universo, mas ressalto que as habilidades avaliadas reforçam estereótipos dos papéis sociais de prenda e de peão normativos.

Na Ciranda de Prendas, como é chamado o concurso de prendas, a avaliação se dá de forma “escrita, artística, oral, caracteres pessoais, mostra folclórica ou arte tradicional e relatório de atividades” (REGULAMENTO

CIRANDA DE PRENDAS, 2019, p. 5)⁹². A prenda deve ser delicada, habilidosa nas artes de canto, poesia, dança, deve saber fazer artesanatos, como costura e bordado, ter conhecimento sobre a cultura, folclore e história institucionalizada. O Entrevero de Peões, como é chamado o concurso de peões, avalia com provas campeiras, que são subdivididas em três: a primeira, considere como de competência individual, que é cevar um mate⁹³; a segunda, “provas a pé”, vou chamar de habilidades de manutenção, pois se refere a cuidados com o que possibilita o trabalho ou faz manutenção a ele, como trançar, tosquiar ou tosar⁹⁴; e a terceira, “provas a cavalo”, a capacidade de lidar com, pois essa é a habilidade mais enaltecida entre os gaúchos; provas culturais, prova escrita e oral; prova artística, danças tradicionais e de salão, cantar, declamar ou tocar instrumento; e ficha-relatório, a qual não tem explicação muito clara, porém parece fazer referência à participação em eventos do MTG (REGULAMENTO ENTREVERO DE PEÕES, 2019)⁹⁵.

Vislumbrando rapidamente esses dois regulamentos, observo algumas questões. No regulamento das prendas, há um critério de avaliação chamado “caracteres pessoais”, o qual não tem uma prova específica e é avaliado no decorrer das demais. Minha sugestão é de que isso abre a possibilidade de avaliar, além da “postura” esperada de uma prenda, também outras características, como beleza e fenótipos complacentes com a normalidade, e por normalidade também entendemos cisgênero. Vale ressaltar que não há nada nos regulamentos vetando a participação de pessoas trans. Vemos em Noletto (2020) que a participação de pessoas trans no concurso de “Miss” foi amplamente discutida e, após, foram criadas categorias distintas “Miss Mulher” e “Miss Gay/Mix” (NOLETO, 2020, p. 8). Acredito que, para haver essa inclusão nos concursos de prendas e peões, haverá muitas discussões e polêmicas, tanto quanto repercutiu a notícia da prenda trans.

⁹²Para maior compreensão sobre o funcionamento do concurso de prendas, recomendo a leitura do regulamento <http://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/08/REGULAMENTO-CIRANDA-DE-PRENDAS-2019.pdf>.

⁹³ Mate ou chimarrão é uma bebida típica do Rio Grande do Sul, servida tradicionalmente em cuia de porongo. É composto de erva-mate e água quente, a sucção é feita através de uma bomba de metal.

⁹⁴ Trançar: trançar tiras de couro para o uso de prender coisas; tosquiar: cortar a lã rente ao corpo da ovelha; tosar: aparar pelos dos animais.

⁹⁵ Para maior compreensão sobre o funcionamento do concurso de peões, recomendo a leitura do regulamento <http://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/08/REGULAMENTO-ENTREVERO-DE-PE%C3%95ES-2019.pdf>.

Em diálogo com Fernanda Marten, debatíamos o fato de que nem eu nem ela fomos, dentro de nossas trajetórias, o padrão esperado para ser “prenda de faixa”. Fernanda Marten é uma mulher independente e que nunca se forjou aos estereótipos de recato e delicadeza. Eu, de mesmo modo, ainda que tenha tentado me inserir em concursos de prendas, passava muito tempo do lado de fora do salão, envolvida com atividades da campeira. Além disso, no meu período como prenda, tendo eu cabelos cacheados, na cidade de Canguçu, minha maior ascensão foi interpretando Anita Garibaldi em desfiles de 20 de setembro, visto que cabia perfeitamente ao personagem um cabelo mais “rebelde” para representar uma mulher que foi soldado na Guerra dos Farrapos, mas que, antes disso, especula-se que ela tenha sido prostituta, ou pelo menos deixou de seu marido para ir lutar na Guerra porque havia se apaixonado por Giuseppe Garibaldi.

Outrossim, devo explorar o fato da inserção das mulheres nas modalidades de campo. Acompanhei, ao longo de minha juventude, um certo número de mulheres participando dos rodeios campeiros, pois há sempre a separação de categorias entre peões e prendas. Porém, as proporções não são equivalentes e algumas categorias acabam esvaziadas, como era o caso do “laço em dupla”⁹⁶, menina e guria, a ponto de ser necessário repensar a categoria de disputa, como ocorreu na 87ª Convenção do MTG, em 2019, na qual foi proposto “Desmembramento dos laços duplas para PIÁ/MENINA E GURI/GURIA no regulamento campeiro do RS” (CONVENÇÃO MTG, Ata-Nº-04-87ª- 3ª-Sessão Plenária, 2019), relatada por Milene dos Santos, e aprovada em plenária. Conheço Milene desde criança e, semanas após a Convenção, nós conversávamos de maneira informal sobre como foi a preparação de sua arguição. Milene mencionou o incômodo de considerarem as mulheres como menos capazes de terem um bom desempenho e que, portanto, defendeu o contrário.

⁹⁶ A atividade do laço consiste em: estando a cavalo, laçar uma rês que é liberada de um lado da pista antes que ela ultrapasse uma linha traçada no chão. As competições ocorrem em duplas, trio, equipe ou individual. Cada participante atira o laço individualmente e somam-se os acertos da dupla, trio ou equipe. Nos rodeios, é comum ter vários torneios, cada um com valores e prêmios diferentes. Um tiro de laço custa em média de R\$20,00 a R\$30,00. Fonte: meu pai Huiilson Nunes Morales.

Todas essas exigências reforçam tudo o que venho pontuando, de um estereótipo muito bem elaborado da prenda e do peão. Dentro de ambos os regulamentos, existem as categorias em que se pode escolher qual habilidade apresentar, o que me faz pensar se dentro dessas pequenas flexibilidades de escolha não poderiam haver intersecções ao testar habilidades, como, por exemplo, ser possibilitado que uma prenda mostre sua habilidade de montaria, ou um peão de fazer artesanato. É interessante como as possibilidades de performar se dão pela relação do poder. Vejamos que está naturalizado que homens podem ser instrutores de danças tanto de prendas quanto de peões. No entanto, um homem não pode ser avaliado por habilidades consideradas femininas pelo simples fato de que ele não recebe nada em troca por ter sapiência em algo a que não se atribui valor. Tarefas domésticas não são atribuídas de valor mercadológico, tampouco de prestígio social, diferentemente do valor social atribuído à dança na cultura gaúcha.

Retomando à entrevista com Gabriela Meindrad, a repercussão após ser homenageada se dá pelo fato de que ela é uma mulher trans. Ela é a primeira prenda trans reconhecida pelo MTG. Em 2017, enviou uma carta pedindo autorização para que pudesse frequentar os ambientes tradicionalistas como prenda. A resposta veio um ano depois, meses antes da homenagem. Gabriela refere que, no dia do evento, ocorreu tudo com naturalidade. Dias depois, começaram as primeiras publicações de jornais noticiando o fato e, em menos de 15 dias depois, o convite para fazer parte da Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul. Houve repercussões positivas e negativas, infelizmente, muitas das reportagens receberam muitos comentários transfóbicos. Contudo, ela se ateve ao que foi positivo.

“A minha contribuição não foi por ter uma mulher trans como homenageada, mas de a gente abrir esse espaço de discussão, pois, a partir dali, acabou tendo movimentação da gestão de prendas e peões, pra falar sobre LGBTfobia. O próprio movimento teve quase de forma obrigatória, a partir daquele momento, não deixar mais esse assunto sem ser tratado, porque não era discutido e passou a ser cotidiano. Eu vim não pra que eu permaneça, mas para que outras pessoas possam sair do armário e mostrar que elas sempre estiveram e que sempre vão estar presentes e que este ciclo se renovou. O Movimento realmente precisou se movimentar sobre essas questões que não eram tratadas. Então, sempre quando me questionam qual a maior contribuição que eu posso ter dado para o movimento e para a nossa sociedade, mesmo que caminhe a passos miúdos frente a todos esses pré-conceitos, é de ter aberto essa discussão e possibilidade de amadurecimento, de reconstrução a algo em direção ao respeito às

peças, à individualidade de cada um, à maneira de ser” (Gabriela Meindrad, 2021)

Gabriela ressalta que precisamos utilizar de princípios, tão evidenciados no tradicionalismo, a favor das questões da diversidade. O respeito, a liberdade, a igualdade e a humanidade, mencionados em diversos momentos na história e na construção identitária do RS, podem ganhar novos significados, ou melhor, podem se tornar fiéis ao significado literal das palavras em todas as camadas sociais existentes. Ela fala sobre esse sentimento de pertença, de querer estar e participar de eventos tradicionalistas, independentemente do quanto as pessoas julguem adequadas ou não determinadas inserções, seja de pessoas LGBTQIs, pessoas negras ou mulheres. Quando perguntei qual o significado da prenda para Gabriela, respondeu: “Eu, como prenda, é uma representatividade muito grande, é resistência!” (Gabriela Meindrad). A partir disso, penso que

“Precisamos discutir questões como representatividade, visibilidade e inserção de pessoas trans nos mais diversos espaços, além de questionar diversos estigmas sociais que se associam a nós. Precisamos também denunciar as violências de gênero a que pessoas trans estão expostas” (VIEIRA, 2018, p. 346).

Trouxe, acima, Helena Vieira (2018), que discute pontos relevantes sobre o transfeminismo no Brasil. O trecho supracitado também é abordado por Gabriela no decorrer da entrevista, sobre ações que vem buscando dentro da secretaria de cultura, de parcerias com empresas que oferecem vagas, além de projetos de formação profissional e cotas para pessoas trans para recebimento de recursos. Tudo isso viabilizado pelo fato de ela estar lá. Isso é, de fato, representatividade, ou seja, ela estar ocupando lugar relevante para pensar e propor ações.

Minhas reflexões, desde o início do processo de construção de pensar um projeto de pesquisa, circundam sobre “Como resistir de dentro?”, “Como fazer críticas cada vez mais profundas a essas construções hegemônicas e, ainda assim, permanecer?”, “Ou melhor, como ainda sentir esse sentimento de pertença?”, “Como não romantizar para caber, me encaixar?”. Acredito que chega o momento de captar e formular minhas possíveis respostas, inclusive espero que sejam refutadas ou não pelo olhar de quem estiver lendo. Resistir de dentro é uma opção, porém esse “de dentro” é expansivo. A cultura gaúcha é maior que o Movimento Tradicionalista Gaúcho. Embora tenha a pretensão de

apropriar-se do todo, sabe o quanto lhe escapa. O MTG e suas entidades espalhadas pelo mundo (sim, existem CTGs fora do Brasil) são apenas uma possibilidade de vivenciar essa cultura gaúcha. Eu mesma a vivenciei antes de entrar para um CTG. Existem pessoas produzindo arte gaúcha de maneira independente, e isso é legítimo, assim como a cultura do Rio Grande do Sul não se resume à cultura gaúcha.

Acredito que é possível resistir também dentro do próprio MTG, pelo simples fato de que o movimento precisa se atualizar para se manter vivo. Contudo, resistir de dentro não é tarefa fácil e demanda certa energia para buscar por mudanças. Já existem mudanças perceptíveis, principalmente nos últimos anos, com o aumento de mulheres em cargos relevantes e em momentos de homenagens. Com a inserção das mulheres em cargos importantes, ganha-se visibilidade às questões das mulheres, assim como Gabriela conquistou certa visibilidade às questões LGBTQI. Aliás, não é por acaso que optei por trazer a prenda trans para o final do texto. Gabriela menciona que, para ela, ser uma prenda “significa representatividade muito grande e uma resistência” (Gabriela Meindrad, 2021). Complementa, ainda, dizendo que é possível ser prenda sem deixar de ser quem se é. Ela acredita muito nas construções que fez dentro do tradicionalismo e, inclusive, se orgulha do peão que foi um dia.

Considero a existência de Gabriela como prenda trans revolucionária em muitos níveis. Letícia Nascimento (2021) diz que as mulheres trans vêm para consolidar a máxima de Simone de Beauvoir, “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (*apud* BUTLER, 2019, p. 213), e tal afirmação me faz pensar rapidamente nas performances de gênero. Ser prenda é uma performance de gênero feminino, então gostaria de agradecer mais uma vez a Gabriela Meindrad por nos mostrar que não se nasce prenda, torna-se prenda. Tornar-se prenda é um processo de construção, do qual nós devemos fazer parte. “Ser prenda é mostrar essa nossa força de transformação, de ser quem somos” (Gabriela Meindrad, 2021).

Conclusão

As páginas anteriores já vêm comunicando quais são as conclusões possíveis. No entanto, antes de encerrar o texto, gostaria de retomar que essa dissertação esboça processos, não só históricos e culturais. Trata-se do meu processo enquanto mulher gaúcha, prenda, psicóloga, antropóloga e pesquisadora. A estratégia de explicar o funcionamento da cultura gaúcha e do tradicionalismo gaúcho a partir de minha própria vivência é por acreditar que ela elucidada muito bem como se dá esse contexto-cultura. Além disso, possibilita um olhar de dentro, que se coloca e se afeta, buscando desconstruir não só ideias arcaicas do meio tradicionalista gaúcho, como também o modo eurocentrado de produção acadêmica que muitas vezes exotiza o grupo cultural pesquisado. Desse modo, fui objeto, ferramenta e produto de minha própria pesquisa.

Colocando-me como uma mulher *mestiza* (ANZALDUA, 2019), ladina amefricana (GONZALEZ, 2020), gaúcha, dizer que falo de um lugar de fronteira me pareceu poético e se desdobrou de outras formas no decorrer da pesquisa. Enquanto uma mulher vinda do interior para dançar em um grupo relativamente maior, mas que acolheu um atravessador racial importante, também me coloquei na experiência de uma corporeidade incompatível, ou seja, ser a “Canguçu”, com nítidas dificuldades para me encaixar e conquistar espaço nas danças tradicionais. Tudo isso me faz compreender e comunicar essa exigência da prenda como delicada, o que, após expor pela experiência, reafirmo, pela teorização do que já tem publicado, construindo o conceito de prenda como objeto transgeracional que passa de pai para genro, simbolizando como se atribui sentido e valor às mulheres gaúchas.

Desse modo, ratifico que nós, mulheres gaúchas, aparecemos historicamente pela falta, uma vez que, pertencendo ao outro, não pertencemos a nós mesmas. Assim, estar me reafirmando neste lugar de mulher gaúcha, de prenda, sendo dona de mim mesma e com minha própria voz, é, por si só, subversivo, já que nos é negada a possibilidade de falar de nós mesmas. Ainda assim, relembro a importância não só de falar, mas de ouvir outras tantas vozes.

Neste processo, houve muitas dificuldades, em especial a de confrontar uma realidade tão próxima. Precisei, muitas vezes, tomar fôlego e me desconstruir mais do que imaginei ser possível. No decorrer desta trajetória, tive

receio muitas vezes de que pensar criticamente me levaria inevitavelmente a um afastamento do tradicionalismo. Contudo, subversões surgiram ao longo das entrevistas e pesquisas e o meu olhar sobre essas possibilidades me fizeram pensar que não dá para fugir de todos os espaços fundados em estruturas normativas da colonialidade. Nesse sentido se dá a relevância de resistir e pensar de dentro do tradicionalismo, com consciência de que não se pode destruir a casa grande com as ferramentas do senhor, como sugere Audre Lorde (LORDE, 2020). Contudo, não necessariamente a intenção de destruir a casa do senhor com suas ferramentas, tampouco minhas ferramentas são da casa do senhor. Neste campo, minha ferramenta de trabalho é a teoria descolonial. Desse modo, acredito que meu trabalho aponta incoerências no que está instituído, expondo que mesmo os tradicionalistas gaúchos não são destituídos de colonialidade ao fundamentarem suas ideologias de forma eurocêntrica, inviabilizando sua própria legitimidade.

Percebi, majoritariamente, que os entrevistados e entrevistadas têm suas razões e desejos de permanecer no meio tradicionalista e apontam lacunas e críticas à forma como vem sendo executado. Cada pessoa entrevistada possibilitou pensar ângulos diferentes e corroborar o que venho expondo: uma hegemonia branca heteronormativa, cisgênero, preponderante no tradicionalismo e que institucionalizou essa cultura de forma excludente, baseada em argumentos frágeis, mas que se perpetuou pelo investimento de pessoas privilegiadas. Contudo, o fato de se venderem como cultura popular do Rio Grande do Sul contribui para que pessoas não condizentes com a normalidade colonial se identifiquem com essa cultura, pois, afinal, ela é, de fato, nossa, embora enviesada para suprimir e subjugar.

Neste ponto, precisamos contrapor dentro desses espaços também, buscando dialogar e desconstruir. O MTG, por exemplo, só olhou para questões LGBTQIA+ a partir do momento em que Gabriela Meindrad reivindicou seu lugar enquanto prenda trans. A partir de Gabriela, eu mesma pude ver que essa construção da persona prenda, na verdade, pode ser confrontada pelo o que nós, enquanto agentes, estamos propondo. Tomar essa posição de que nós, mulheres gaúchas, prendas, podemos desconstruir e reconstruir esses papéis, e não mais o contrário, é a pontinha do *iceberg* de tudo o que foi construído e proposto neste trabalho.

Nossas trajetórias são a comprovação de que as ideologias de gauchismo pensadas pelos fundadores do MTG são frágeis e não fidedignas, pois nós, mulheres, não somos reduzidas a essas ideologias. Nós, mulheres gaúchas, também estamos produzindo teorias e mostrando as muitas lacunas no que foi institucionalizado. Estamos, aos poucos, em passos lentos ainda, conseguindo espaço e visibilidade. CTGs como o TLO, que, de anos pra cá, vem pensando questões raciais e colocando holofotes de visibilidade para pessoas negras como Indiara Farias e José Severo, de certo modo criou uma identidade grupal negra consolidada principalmente pela coreografia Flor do Sal, com uma dançarina principal negra e com temática de uma Pelotas negra. Ainda assim, integrantes esboçam outros comportamentos problemáticos, como machismo e homofobia, embora apareçam entrelinhas. É uma caminhada de avanços e retrocessos, reflexos de uma sociedade que funciona de igual modo, basta olhar as notícias sobre as tentativas de retorno ao voto impresso⁹⁷, ou os cortes e recortes de investimento em educação, cultura e saúde⁹⁸, entre tantos retrocessos que temos vivido.

Nesse sentido, entendo que retrocessos vividos no meio tradicionalista, como vimos no Capítulo 2, sobre o ano de 2019, muito têm a ver com essa onda conservadora. Em contrapartida, as mulheres estão chegando a lugares importantes nas tomadas de decisões, influenciando nas proposições de projetos voltados às diferenças. Dito isso, considero que esse é um espaço que, apesar das muitas limitações, de ser elitista e conservador, corrobora o fato de que mudanças estruturais da sociedade só ocorrem quando a visibilidade e a representatividade acontecerem efetivamente para aquelas e aqueles seres subalternizados na lógica eurocentrada da normalidade e de privilégios.

Fechando o ciclo de escrita e de produção, desejo que este trabalho possa possibilitar conhecimento e entendimento para os estrangeiros da cultura gaúcha, além de proporcionar um olhar crítico sobre o que vem sendo feito,

⁹⁷ Link do site do Senado Federal explicando a notícia e também como funciona a urna eletrônica: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2021/06/entenda-a-polemica-em-torno-da-pec-do-voto-impresso>

⁹⁸ Link para reportagem explicando os desinvestimentos no ano de 2020: https://www.inesc.org.br/baixa-execucao-financeira-e-lentidao-do-governo-asfixiaram-politicas-sociais-em-2020-diz-estudo/?gclid=CjwKCAjw0qOIBhBhEiwAyyVcf8ig0VFXvTwNuiW5Kq9Zh8gj4FV6XXazqQzVOObPKi4Wa7zBhdMp0ZxoCe64QAvD_BwE

produzido e reproduzido. Para quem é do meio tradicionalista, espero que este trabalho colabore com as ações de repensar e propor novas críticas sobre o meio do qual faz parte. Busquei, no decorrer da pesquisa, lançar olhar às incoerências do que está posto e propor novas possibilidades.

Referi, no início desta dissertação, que iria mostrar de onde vim e para onde pretendo ir, e confesso que o último é uma incógnita constante. Porém, considero que cheguei em um lugar de ver possibilidades de desconstrução, em uma perspectiva realista de que esse é um meio engessado e com grandes dificuldades de se abrir a discussões, embora seja nítida a percepção de que o tradicionalismo organizado caminhará para o seu declínio caso não se abra a desconstruções. Por último, ambiciono que outras, outros e outres possam se identificar em trechos diversos e que possam proporcionar a experiência de “cura pela teoria” (hooks, 2017), que o próprio processo me proporcionou.

Referências

ABA. Código de Ética, 2012.

ALVES, Cristiane da Silva; Identidade, gauchismo e os avessos da história em Contos Gauchescos, de Simões Lopes Neto; Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 54, outubro de 2017. p. 234-247

ALMEIDA, Silvio Luiz de; Racismo Estrutural; São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019

AUGRAS, Monique; O ser da compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico; 16. Ed. – Petrópolis. Vozes, 2013.

BARBOSA, Iuri Daniel, Os Troncos Missioneiro e a construção da identidade missioneira a partir da música; Para onde!? Instituto de Geociências, Programa de Pós Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. Vol. 6, n 2, p. 171-177, jul./dez. 2012

BARBOZA, Mônica Corrêa de Borba; ALVES, Mara Rubia; GRECCO, Afonso Machado. A música como inspiração poética para a criação: relatos sobre a montagem do espetáculo “Dançar as coisas do Pago”. Revista da FUNDARTE. Montenegro, p.189-214, ano 20, nº 40, janeiro/março de 2020. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> 31 de março de 2020.

BENTO, Maria Aparecida Silva, Branqueamento e Branquitude no Brasil, in: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.), Psicologia Social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil, Petrópolis, RJ: Vozes, 2002;

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. A arte da pesquisa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BORTOLUZZI, Cristiane Greiwe, et al, Do tradicional à customização: a representação feminina no programa televisivo Galpão Crioulo, VI Encontro Panamericano de Comunicación, Córdoba, Argentina, 2013.

BRUM, Ceres Karam; O Gauchismo e as Escolas: a diversidade cultural em questão. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 38, n. 2, p. 649-667, abr./jun. 2013. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, 2013.

_____ CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico, 2013.

_____ BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social, 2013.

_____ KAEPLER, Adrienne L. A dança segundo a perspectiva antropológica, 2013.

ZEMP, Hugo. Para entrar na Dança, 2013.

CARDOSO, Sergio Ricardo Pereira, HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO SUL PARA O ENSINO CÍVICO”: um instrumento republicano de construção do imaginário social Gaúcho; Cadernos do LEPAARQ - Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio, V. III, n° 5/6. Pelotas, RS: Editora da UFPEL. 2006 p. 95-108.

CARNEIRO, Sueli; Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil; São Paulo: Selo Negro, 2011.

CASTRO-GÓMEZ, S; GROSGOQUEL, R. Prólogo. Giro descolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: **CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón (Orgs.); El giro descolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.** Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CONVENÇÃO MTG, Ata-Nº-04-87ª- 3ª-Sessão Plenária, 87ª CONVENÇÃO TRADICIONALISTA Jaguarão, 21ª RT, 26 e 27 de julho de 2019. Disponível em: <<https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/08/Ata-N%C2%BA-0487%C2%AA-Conven%C3%A7%C3%A3o-3%C2%AA-Sess%C3%A3o-Plen%C3%A1ria.pdf>> acesso em 27 de julho de 2021.

COLLINS, Patricia Hill, Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro; Revista Sociedade e Estado – Volume 31 numero 1; janeiro/abril, 2016.

COSTA, Joaze Bernardino; GROSGOQUEL, Ramón, Descolonialidade e perspectiva negra, Revista Sociedade e Estado – Vol. 31 n.º 1, Janeiro/Abril 2016.

CORRÊA, Faustia Cristiane Fanka, **História em Retalhos: memórias dos moradores de Canguçu**, Canguçu, RS: Jornal Terra e Campo, 2016.

CRENSHAW, KIMBERLÉ. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero.** *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2002, vol.10, n.1, pp.171 -188.

LUGONES, Maria, Rumo a um feminismo descolonial, Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3):935-952, setembro-dezembro/2014.

DJAMILA, Ribeiro, O que é Lugar de Fala ?- Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

DOUGLAS, Mary, Pureza e Perigo; 2º ed., Perspectiva: São Paulo- SP, 2010.

FANON, Frantz, Pelo Negra, máscaras brancas; tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFUBA, 2008. p. 194.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. Cadernos de Campo, n.13, p.155-161, 2005.

FERREIRA, Clarissa Figueiró; Campeirismo musical e os festivais de música Nativista do Sul do Brasil: a (pós) modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”; Dissertação de mestrado- Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014;

FERREIRA, Clarissa Figueiró; A construção de identidades musicais e profissionais na cena musical independente do Rio Grande do Sul. In: VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2017, Rio de Janeiro. VIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2017.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. “Toca um jazz no galpão”: a construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

FLORES, Hilda Agnes Hübner; A Mulher na Guerra dos Farrapos; Síntese do discurso de posse no IHGRGS, ocorrida a 09.10.2014; Revista do Instituto Histórico e Geográfico do RS - n. 148 – 2014.

FOOTE-WHYTE, William. Treinando a observação participante. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (Org.). Desvendando máscaras sociais. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

FREITAS, Evandro; MORAES, Ana Luisa Coiro; Jornal do Almoço: Uma análise sobre identidade e diferença cultural, Cadernos de Comunicação, v. 15, n. 2, Jul-Dez 2011.

FREITAS, Leticia Fonseca Richthofen; A Sala de Aula como um Espaço que Constitui a Identidade Gaúcha; Educação e Realidade, 32(2): 49-62 jul/dez 2007

FREITAS, Leticia Fonseca Richthofen; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel, Lições de gauchismo presentes em livros didáticos; Cadernos de Educação | FaE/PPGE/UFPel | Pelotas [34]: 167 - 182, setembro/dezembro 2009

GILROY, Paul . Identidade, pertencimento e a crítica da similitude pura. In: **Entre Campos: nações, cultura e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007. Pp. 125 – 162.

GOLIN, Tau, **A ideologia do gauchismo, Porto Alegre**, tchê: 1983.

GOLIN, Tau, A tradicionalidade na cultura e na história do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, tchê: 1989.

GONZALEZ, Lelia, Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos/ organização Flavia Rios, Marcia Lima.- 1º ed.- Rio de Janeiro: Zahar, 2020

_____A categoria político-cultural da amefricanidade, 2020, p. 127-138.

_____ Cultura, etnicidade e trabalho: Efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher, 2020, p. 25- 44.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Negros, charqueadas e olarias: um estudo sobre o espaço pelotense** / Ester J. B. Gutierrez. 2.ed. - Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2001.

HENRIQUES, Mariana Nogueira Henriques; FILHO, Flavi Ferreira Ferreira Lisbôa; Mulheres nos especiais *Bah!*: Identidade gaúcha e representação feminina; Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 39, p. 80-102, maio/ago. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201739.80-102>

hooks, bell; Ensinando a transgredir:A educação como prática da liberdade; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. – 2. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

_____ A teoria como prática libertadora, 2017, p. 83-104.

_____ De mãos dadas com minha irmã, 2017, p. 127-149.

KILOMBA, Grada; Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano; tradução Jess Oliveira- 1º ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEAL, Ondina Fachel | Os Gaúchos: cultura e identidade masculina no Pampa | TESSITURAS V7 N1 JAN-JUN 2019 | Pelotas | RS

LÉVI-STRAUSS, Claude. As estruturas elementares do parentesco. Petrópolis, Vozes, 2012 [1949].

LOPES NETO, J. S. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1973.

LORDE, Audre... [et, al]. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Organização Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, 440 p.

_____ ANZALDUA, Glória; La consciência de lamestiza/ Rumo a uma nova consciência; 2019.

_____ COLLINS, Patricia Hill; Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição; 2019.

_____ BUTLER, Judith, Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista, 2019.

_____ LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão, 2019.

_____ LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial, 2019.

_____ SCOTT, Joan. Gênero; uma categoria útil para análise histórica, 2019.

LOVELACE, Amanda, A bruxa não vai para a fogueira neste livro: tradução de Izabel Aleixo. – São Paulo: Leya, 2018. 208p.

MAGNANI, José Guilherme Cantor; De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana; Publicado originalmente na Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 17, n. 49 – São Paulo, junho de 2002

MARQUES, Thaís Cardoso; Movimentando a cultura gaúcha: processos artísticos pedagógicos em dança sobre (in)visibilidade negra; Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), Santa Maria-RS, 2018.

MAUSS, Marcel; Ensaio sobre a dadiva: forma e razão de troca nas sociedades arcaicas, Sociologia e Antropologia; Tradução: Paulo Neves; São Paulo, Cosac Naify, 2003, 593p;

MBEMBE, Achille; Crítica da razão negra; traduzido por Sebastião Nascimento. – São Paulo: n-1 edições, 2018, 320p.

_____ O devir negro do mundo, 2018, p. 11-25.

_____ O sujeito racial, 2018, p. 27-77.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso, Lagoa da música, de Pedro Wayne: ecos da História e do Imaginário do pampa gaúcho; Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas Dossiê: literatura, oralidade e memória PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 01 – jan/jun2008

MORALES, Catiane Pinheiro; Subalternidades interseccionadas no meio tradicionalista gaúcho: subjetividade e resistência através da dança; Trabalho de Conclusão de Curso; Psicologia- UFPel; 2018.

MORALES, Catiane Pinheiro; Mãe Preta; VII Encontro Literário Maria Moraes Medeiros; Escola Estadual de Ensino Fundamental Maria Moraes Medeiros, Canguçu- RS, 2007.

MTG - FUNDAÇÃO CULTURAL GAÚCHA, **Danças tradicionais gaúchas**: MTG 50 anos, Porto Alegre: Fundação Cultural Gaúcha – MTG, 2016.

NASCIMENTO, Leticia Carolina Pereira do; **Transfeminismo**; São Paulo: Jandaia, 2021

NASCIMENTO, Silvana de Souza; **O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima**; Rev. antropol. (São Paulo, Online) | v. 62 n. 2: 459-484 | USP, 2019. DOI <http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.161080>

NOLETO, Rafael da Silva; Brilham estrelas de São João: Gênero, Raça e Sexualidade em Performance nas Festa Juninas de Belém-PA; Brilham estrelas de São Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

NOLETO, Rafael da Silva; Casamento em performance, parentesco em questão: gênero e sexualidade no São João de Belém, Pará; cadernos pagu(51),2017

NOLETO, Rafael da Silva; “Cor de Jambo e outros matizes amazônicos: sobre a abolição da mulata e o advento da morena cheirosa nas festas juninas de

Belem.” MANA 24(2): 132-173, 2018 – DOI <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442018v24n2p132>

NOLETO, Rafael da Silva; Regulamentos da cultura: diversidade sexual e de gênero nos concursos juninos de Belém, Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 28(1): e56099 DOI: 10.1590/1806-9584-202, 2020.

OLIVEIRA, Solange; RUBERT, Rosane; Comunidade quilombola de Moçambique Canguçu/RS: (re)construção de um território, cultura e identidade; Anais do VI SEUR e I Colóquio Internacional Sobre Educação do Campo e Ensino de Geografia Eixo 2 – Economia, Território, Comércio e Consumo; 2011, p. 90-103.

OLIVEN, George Ruben; A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil Nação. Petrópolis: Vozes, 1992;

PACHECO, Luis Orestes. Como o tradicionalismo gaúcho ensina sobre masculinidade. TESE; UFRGS, Porto Alegre, 2003.

PEIRANO, Mariza, A favor da etnografia, Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1995.

PEIRANO, Mariza, Etnografia e rituais: relato de um percurso », Anuário Antropológico [Online], I | 2016, posto online no dia 07 junho 2018, consultado no dia 29 de janeiro de 2019. URL: <https://journals.openedition.org/aa/2011>

PEREIRA, Luiza Barbosa “Em todos os sentidos”: um estudo em busca de empoderamento e protagonismo feminino nas Danças Tradicionais Gaúchas; Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), Santa Maria-RS, 2018.

PRICE, Richard. O milagre da crioulização: retrospectiva. **Estudos Afro-Asiáticos**, v.25, n.3, 2003.

QUIJANO, Anibal; Colonialidade do poder e classificação social, in: SANTOS, Boaventura S.; MENESES, Maria P. (Org.) **Epistemologias do Sul**; Coimbra: Almedina, 2009, p. 73-117.

RAMOS, Eloísa H.C.L. As mulheres no cotidiano do Rio Grande do Sul Farroupilha. (2008,).

RAYMUNDO, Jackson; A Representação do Negro na obra de Barbosa Lessa, RIHGRGS, Porto Alegre, n. 153, p. 175-187, dezembro de 2017.

REGULAMENTO DA CIRANDA CULTURAL DE PRENDAS DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL; Movimento Tradicionalista Gaúcho, 2019. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/08/REGULAMENTO-CIRANDA-DE-PRENDAS-2019.pdf>> acesso em 27 de julho de 2021.

REGULAMENTO ENART – Encontro de Arte e Tradição; Atualizado em 27 de julho de 2019 na 87ª Convenção Tradicionalista – Jaguarão/RS; 2019. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/REGULAMENTO-ENART-2019.pdf>> acesso em 27 de julho de 2021.

REGULAMENTO DO ENTREVERO CULTURAL DE PEÕES DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL; Movimento Tradicionalista Gaúcho, 2019. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/08/REGULAMENTO-ENTREVERO-DE-PE%C3%95ES-2019.pdf>> acesso em 27 de julho de 2021.

REOLON, Cleici Naira Rios; OLIVEIRA, Natalie Pacheco; A MODA DO VESTIDO DE PRENDA: DO SURGIMENTO ATÉ OS DIAS ATUAIS. RIHGRGS, Porto Alegre, n. 157, p. 175-196, dezembro de 2019.

ROLNIK, S., **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. 2ª edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo. Recife, SOS Corpo, 1993, pp.02-32 [1975].

SALAINI, Cristian Jobi, **Nossos Heróis não Morreram**: um estudo antropológico sobre formas de “ser negro” e “ser gaúcho” no estado do Rio Grande do Sul. UFRG Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, 2006.

SANT’ANA, Elma, A Mulher na Guerra dos Farrapos; Porto Alegre: Autora, 2017.

SANT’ANA, Elma, O Folclore da Mulher Gaúcha;- 4º ed.- Porto Alegre (RS): AGE, 2018.

SANT’ANA, Elma, Folclore da Menstruação; Porto Alegre: Edigal, 2018

SILVA, Laura Rosa da; OLTRAMARI, Leandro Castro; “DE BEIJA-FLOR A URUBU”1: REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NAMÚSICA GAÚCHA; Fazendo Gênero 9Diásporas, Diversidades, Deslocamentos; 23 a 26 de agosto de 2010;

STEFANSKI, Joslaine Schon Preservação das danças gaúchas no ambiente escolar, RIHGRGS, Porto Alegre, n. 155, p. 149-163, dezembro de 2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos. Pelotas, 2019. Revisão técnica de Aline Herbstrith Batista, Dafne Silva de Freitas e Patrícia de Borba Pereira. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/sisbi/normas-da-ufpel-para-trabalhos-academicos/>. Acesso em: 11 de agosto de 2021.

VIEIRA, Helena; Transfeminismo in: Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade; Organização: Heloisa Buarque de Holanda - 2º ed- São Paulo: Companhia das Letras, 2018

WILLE, Rose Volz, KREUTZ, José R.; **Gênero e ruralidade: Cartografando resistências**; ALEGRAR nº23 - Jan/Jul 2019;