

## ESTILO E TEMÁTICA DO CONJUNTO DE FOLCLORE INTERNACIONAL “OS GAÚCHOS” (1959-1966)

*STYLE AND TOPICS OF THE INTERNATIONAL FOLKLORE GROUP “OS GAÚCHOS” (1959-1966)*

*ESTILO Y TEMÁTICA DEL CONJUNTO FOLCLÓRICO INTERNACIONAL “OS GAÚCHOS” (1959-1966)*

Christiane Garcia Macedo\* Silvana Vilodre Goellner\*

**Palavras chave:**  
História.  
Dança.  
Folclore.

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar a temática e o estilo de dança adotado pelo Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos* fundamentalmente no início de sua formação (1959-1966). Está fundamentado na História Cultural e utiliza como ferramentas metodológicas as entrevistas de História Oral e análise documental. A identidade do grupo foi sendo produzida a partir da tematização da cultura latino-americana e do estilo “moderno”. Percebemos o quão complexas são as dinâmicas visto permitirem, simultaneamente, a produção de algo oriundo de um contexto específico e sua recriação e ressignificação.

**Keywords:**  
History.  
Dancing.  
Folklore.

**Abstract:** The aim of this paper is to analyze the topics and the dance style adopted by the International Folklore Group *Os Gaúchos*, specially at the beginning of its activities (1959-1966). It is based on cultural history and uses oral history interviews and document analysis as its methodological tools. The group's identity was gradually built from Latin American culture and “modern” dance. We found that the dynamics are highly complex since they allow both the production of something coming from a specific context and its recreation and reinterpretation.

**Palabras clave:**  
Historia.  
Baile.  
Folclore.

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es analizar el tema y el estilo de baile adoptados por el Conjunto Folclórico Internacional *Os Gaúchos*, principalmente al comienzo de su formación (1959-1966). Se basa en la historia cultural y utiliza como herramientas metodológicas las entrevistas de historia oral y el análisis documental. La identidad del grupo se fue produciendo a partir de la tematización de la cultura latinoamericana y del estilo “moderno”. Percibimos hasta qué punto son complejas las dinámicas, puesto que permitieron, simultáneamente, la producción de algo oriundo de un contexto específico y su reconstrucción y resignificación.

\*Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, Brasil.  
E-mail: chrismacedo@gmail.com

Recebido em: 01-10-2016  
Aprovado em: 22-01-2017



## 1 INTRODUÇÃO

Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos* (CFI) é a denominação de um grupo de dança profissional fundado em 1959, na cidade de Porto Alegre, por iniciativa da uruguaia Marina Cortinas Lampros, que era folclorista e pianista. O grupo surgiu em um período no qual as pesquisas sobre folclore estavam em plena atividade, o Movimento Tradicionalista Gaúcho já estava consolidado e o Modernismo na Arte era uma perspectiva em expansão (MACEDO; GOELLNER, 2014).

O CFI foi idealizado a partir de uma proposta para divulgar a dança folclórica na TV Piratini<sup>1</sup>, por meio de apresentações em programas específicos. No entanto, essa parceria não se manteve<sup>2</sup> e o grupo começou a realizar performances artísticas em diversas cidades do Rio Grande do Sul, do Brasil e de alguns países da América Latina.

Considerando a relevância desse grupo no cenário da dança folclórica, o objetivo deste artigo é analisar a temática e o estilo de dança adotado pelo Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos* fundamentalmente no início de sua formação (1959-1966). Buscamos compreender como o contexto histórico da dança no Rio Grande do Sul e sua relação com a estruturação do grupo influenciaram na construção de sua identidade. A ênfase na temática e estilo justifica-se porque são marcadores da distinção desse grupo de dança em relação a outros existentes na cidade<sup>3</sup>.

Para tanto, utilizamos como referencial teórico e metodológico a História Cultural e a História Oral. Tais perspectivas possibilitam analisar as representações construídas sobre o passado de forma a não compreendê-las como verdadeiras, mas como construções edificadas a partir de determinadas fontes (PESAVENTO, 2005). Como fontes privilegiadas da investigação, optamos pelas entrevistas, com seis integrantes da formação inicial do CFI: Nilva Pinto<sup>4</sup>, Antônio Fagundes<sup>5</sup>, Amélia Mayer<sup>6</sup>, Carlos Castillo<sup>7</sup>, Claudio Lazzaroto<sup>8</sup>, Nilza Binotto<sup>9</sup> e Marlene Nahas<sup>10</sup>. As entrevistas seguiram o protocolo desenvolvido pelo Projeto Garimpando Memórias<sup>11</sup>, que compreende as etapas de contato com entrevistados, levantamento de dados biográficos, elaboração de roteiro, realização da entrevista com gravação em mídia digital, transcrição, conferência de fidelidade (verificação se o escrito corresponde ao áudio), copidesque (adaptação da linguagem falada para a escrita), devolução para a pessoa entrevistada realizar alterações se julgar necessário, assinatura de uma carta

1 A TV Piratini, fundada em 1959, estava ligada à Rede Tupi.

2 O grupo fez algumas apresentações na emissora, mas, segundo as entrevistas, a parceria durou apenas alguns meses.

3 Na década de 1950, a partir da pesquisa em jornais e das entrevistas, identificamos a presença de grupos de danças tradicionalistas e da dança clássica, moderna, expressionista, característica e espanhola (nas escolas de dança).

4 Nilva Therezinha Dutra Pinto (1934 - ...) participa do CFI desde a sua fundação até os dias atuais. Passou pelas funções de dançarina, coreógrafa e diretora artística, nessa última função permanece desde a saída de Marina Lampros (1961).

5 Antônio Augusto Fagundes ou Nico Fagundes (1934 - 2015) participou do CFI desde a sua fundação até aproximadamente o ano de 1989, foi dançarino, apresentador e diretor.

6 Amélia Maristany Mayer (1928 - ...) participou do CFI desde sua fundação até aproximadamente o ano de 1966. Foi dançarina, figurinista e assistente de Nilva.

7 Carlos Pereira Castillo (1948 - ...) participou do CFI de 1960 até aproximadamente o ano de 1968. Foi dançarino.

8 Cláudio Antônio Guerra Lazzarotto (1940 - ...) participou do CFI desde sua fundação até aproximadamente o ano de 1966. Foi dançarino.

9 Nilza Maria Pinto Binotto (1938 - ...) participou do CFI desde sua fundação até aproximadamente o ano de 1966. É irmã de Nilva e foi dançarina.

10 Marlene Nahas (1937 - ...) participou do CFI de 1960 até aproximadamente o ano de 1966. Foi dançarina.

11 Projeto desenvolvido pelo Grupo de Estudos sobre Esporte, Cultura e História (GRECCO) vinculado ao Centro de Memória do Esporte da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Aprovado pelo Comitê de Ética da UFRGS sob o número 2007710. Mais informações disponíveis em: <<http://www.ufrgs.br/ceme/site/entrevistas>>.

de cessão de direitos autorais para uso e divulgação e publicação no Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

No processo analítico as entrevistas foram cotejadas com outras fontes, como livros, artigos, jornais da época, programas de espetáculo, fotografias, entre outras. Grande parte desta documentação integra os acervos do CFI *Os Gaúchos* e do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, assim como os acervos pessoais da atual diretora do grupo, Nilva Pinto, e da sua figurinista e ex-dançarina Amélia Mayer.

É importante ressaltar que, do ponto de vista metodológico, a fala dos entrevistados é entendida como uma narrativa construída a partir das suas experiências e memórias, portanto, factível de dissonâncias, contradições e esquecimentos (ALBERTI, 2004; AMADO, 1997; POLLAK, 1992). Colocar essas narrativas em diálogo com outras fontes significa buscar uma maior aproximação com o que aconteceu no passado, buscando não a verdade em si, mas aquilo que foi narrado como provável e verossímil, ou ainda, aquilo que foi lembrado pelas pessoas. Da análise das fontes apresentamos três unidades, as quais foram abordadas considerando os objetivos da pesquisa.

## 2 FOLCLORE: ENTRE A TRADIÇÃO E O MODERNO

Para contextualizar o CFI nesse período é necessário situá-lo especialmente no que tange ao Movimento Folclórico, o Modernismo e o Movimento Tradicionalista Gaúcho. Quando o grupo foi criado, o Movimento Folclórico tinha abrangência nacional, a Comissão Nacional de Folclore, criada em 1947, e diversas Comissões Estaduais de Folclore já estavam estruturadas e a Campanha de Defesa do Folclore Nacional, que foi instituída em 1958, estava em plena expansão. Entre as décadas de 1900 e 1960, muitos intelectuais brasileiros se envolveram com o estudo do folclore, catalogando várias manifestações folclóricas de todas as regiões do país, em um momento em que a construção de uma identidade nacional era considerada valiosa.

É importante frisar que, embora hoje alguns estudiosos, como Ortiz (1992) e Golin (1998), vejam o folclore com algo que pode representar uma visão saudosista, cristalizada ou romântica, no período de formação do grupo estes estudos buscavam se configurar como uma ciência com aproximações com uma corrente positivista (VILHENA, 1997). Além disso, os registros das manifestações, realizados pelos folcloristas das décadas de 1940 e 1950, ainda são considerados como fontes significativas para as pesquisas sobre algumas manifestações culturais vivenciadas no Brasil, já que muitas não são mais realizadas (VILHENA, 1997).

Outro movimento que agregou intelectuais e teve influência sobre a tentativa de construção de uma identidade nacional reunindo questões afetas ao folclore foi o Modernismo. O marco inicial desse movimento – a Semana de Arte Moderna de 1922 – ocorreu na cidade de São Paulo em plena emergência do *nativismo paulista*<sup>12</sup> e de lá irradiou ideias no campo cultural para diferentes regiões do país (VILHENA, 1997). O Modernismo propunha inovações no campo das artes cuja busca de autenticidade era visualizada em uma de suas vertentes, a nacionalista, reconhecida, por exemplo, na obra de Heitor Villa-Lobos. Tais indícios apontam que a busca de autenticidade do folclore esteve “[...] relacionada ao projeto de construção da identidade brasileira, característico da política fortemente nacionalista do governo Vargas” (VASSALLO, 2006, p. 71).

<sup>12</sup> Movimento de construção de uma identidade paulista, voltado para o sertanejo e uma valorização da história deste estado.

No estado do Rio Grande do Sul, quando foi criado o CFI já existia a Comissão Gaúcha de Folclore. Sua maior fonte de inspiração foi o Movimento Tradicionalista, criado na década de 1940 como uma forma de afirmação da cultura gaúcha em contraponto às influências da norteamericanização dos costumes, conforme narra Antônio Fagundes (2012) em sua entrevista.

Então, o Movimento Tradicionalista foi idealizado por um grupo de jovens que contava com a participação de João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes, Luiz Carlos Barbosa Lessa e Glaucus Saraiva da Fonseca<sup>13</sup>. Seu marco inicial foi a fundação do 35 Centro de Tradições Gaúchas (CTG) em 1948 (CÔRTEZ, 1994). O movimento se apropriou de alguns elementos simbólicos que remetiam à representação da identidade nacional, como o Fogo Simbólico da Pátria<sup>14</sup>, assim como elementos relacionados à identidade local, diga-se gaúcha, a exemplo do cavalo, do candeieiro crioulo, das músicas, dos trajes típicos<sup>15</sup>.

Com o decorrer da estruturação desses centros, a dança conquistou um espaço de destaque no Movimento Tradicionalista, passando a se constituir como um de seus símbolos. Em março de 1949, uma delegação composta por integrantes do 35 CTG e do Clube Farrapos da Brigada Militar viajou para Montevidéu com o objetivo de participar de uma comemoração relacionada ao Dia da Tradição Uruguaia. Lá visitaram associações que realizaram apresentações de danças para receber os visitantes brasileiros (CÔRTEZ; LESSA, 1975).

Essa prática impulsionou Côrtes e Lessa a pesquisar sobre antigas danças do Rio Grande do Sul e incorporar sua presença no interior dos CTGs. Segundo as fontes consultadas, a primeira apresentação pública de danças gaúchas aconteceu no dia 22 de agosto de 1950, durante a III Semana Nacional de Folclore, realizada em Porto Alegre sob a organização da Comissão Gaúcha de Folclore. A partir desse momento, sua presença se ampliou nos CTGs, prática que foi potencializada em 1953, quando Côrtes fundou o grupo Tropeiros da Tradição, que tinha como objetivo divulgar as danças gaúchas catalogadas na pesquisa que desenvolveu juntamente com Barbosa Lessa durante os anos de 1950 e 1952.

A Comissão Gaúcha de Folclore, ligada à Secretaria Estadual da Cultura, era reconhecida nesse período como uma das pioneiras e mais ativas<sup>16</sup> comissões estaduais. Coordenada por Dante de Laytano, mantinha proximidade com o Movimento Tradicionalista tornando-se terreno fértil para a criação do CFI.

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

Tradicionalistas e folcloristas interagiam promovendo ações diversas no que respeita à divulgação da cultura regional. É nesse contexto de diálogo entre a tradição, o folclore e o modernismo que desponta o Conjunto de Folclore Internacional *Os Gaúchos*, cujo estilo e temática incorpora esses elementos para a dança (MACEDO, 2012). Assim, a América e suas representações pelas manifestações folclóricas de cada país são integradas ao CFI como tema privilegiado.

<sup>13</sup> Personagens reconhecidos enquanto tradicionalistas no Rio Grande do Sul.

<sup>14</sup> O Fogo Simbólico da Pátria é um símbolo criado pela Liga de Defesa Nacional para representar o "calor patriótico do povo brasileiro".

<sup>15</sup> Esses símbolos locais contribuíram para a "invenção", segundo o termo de Hobsbawm (1997), da cultura gaúcha, o que não significa afirmar que todas as pessoas nascidos no Rio Grande do Sul seguem tal tradição.

<sup>16</sup> Em levantamento feito por Vilhena (1997) nos documentos da CNFL, entre 1948 e 1963, a Comissão Gaúcha era a terceira em número de autores ligados a comissões estaduais, ficando atrás apenas de São Paulo e Bahia. Essa comissão foi criada em 23 de abril de 1948.

### 3 “AMÉRICA – SUA MÚSICA E SUA DANÇA”: A CONSTRUÇÃO DE UMA TEMÁTICA

Segundo os depoimentos dos formadores do CFI *Os Gaúchos* e de consulta em outras fontes documentais, em seus primeiros anos, o grupo apresentou danças, músicas e poemas que faziam referência ao folclore, mais especificamente ao folclore da América Latina. Tal alusão figura no desenho impresso nas flâmulas que eram distribuídas para a divulgação do CFI, composto por um globo terrestre com o mapa da América sobre o qual estava impressa a palavra *internacional*.

Além de este desenho ter sido utilizado como a logomarca do grupo, o repertório escolhido para as apresentações estava totalmente voltado para essa região. Em seu depoimento, Nilva Pinto (2010) afirma que o grupo trabalhou inicialmente com as danças gaúchas, em seguida com as uruguaias, as argentinas e as dos demais países da América Latina. Apenas em 1966 é que incorporou danças representativas de países europeus, tais como Espanha, Portugal e Itália. Os programas dos espetáculos apresentados neste período corroboram essa afirmação, pois apresentavam denominações como *América canta e dança*, *América – sua música e sua dança* e *América fala, canta e dança*. Em jornais da época os espetáculos são assim caracterizados: “Argentina, Colômbia, Bolívia, México, Guatemala e Brasil, nas autênticas expressões de sua arte popular, desfilarão ante a plateia em coloridas estampas. Trajes e instrumentos típicos serão usados neste espetáculo inédito de caráter nitidamente americanista”<sup>17</sup>.

A opção por focar sua atuação no folclore da América Latina pode se explicar pela forte influência de duas das primeiras integrantes do grupo. Sua fundadora, Marina Lampros, estudava e era envolvida com o folclore uruguaio. Amélia Mayer também mantinha laços estreitos com a cultura castelhana. Nasceu e viveu parte da sua infância em Buenos Aires, o que lhe proporcionou falar a língua espanhola, facilitando a consulta a publicações sobre as danças e os figurinos de países latino-americanos. Nas palavras de Amélia Mayer: “Eu inclusive, a partir desta ideia dela [Marina Lampros], passei a desenvolver o folclore de outros países. Da Argentina e do Uruguai, não foi problema para mim, pois vim a Porto Alegre em 1937” (2011, p. 7). Então a questão da convivência com a cultura latino-americana, especialmente a uruguaia e argentina, facilitou pra que nos primeiros anos o CFI seguisse essa direção.

Em um texto sobre o histórico do CFI, que aparece descrito no programa do espetáculo de 30 anos (PINTO, 2012)<sup>18</sup>, a proximidade com os países vizinhos é citada e justificada nos primeiros anos de sua existência: “Constatando a unidade do pampa, berço comum de todos os gaúchos, propunham-se a estabelecer um novo elo de fraternidade cultuando, aqui e lá, as danças e músicas do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina”.

O intercâmbio com os países do pampa também está presente na história da formação dos CTGs, inclusive porque alguns dos primeiros integrantes do CFI eram oriundos dos CTGs e, por já terem visitados alguns desses países, tinham conhecimento e apreço principalmente pelas danças argentinas e uruguaias.

É importante ressaltar que as primeiras apresentações internacionais do CFI foram realizadas nesses países. Merece destaque a organização de uma excursão para o Uruguai

<sup>17</sup> Esse trecho é de uma nota que aparece nos jornais *Correio do Povo* e *Folha da Tarde* (1962). “América fala, canta e dança”, *Correio do Povo* e *Folha da Tarde*, 1962 *apud* MAYER, Amélia 2012. DVD. Acervo digital do CEME não publicado.

<sup>18</sup> PINTO, Nilva. Acervo Digital não publicado do Centro de Memória do Esporte. DVD. Acesso em: 12 set. 2016.

no ano de 1960, portanto, logo após a sua criação, assim como sua participação no Certame Pan-Americano de Danças Folclóricas que aconteceu na Argentina em 1966, ocasião na qual o grupo recebeu sua primeira premiação internacional. Nessas viagens, os integrantes do CFI encontraram grupos de dança de países latino-americanos, o que possibilitou a permuta de informações, técnicas e saberes. Nilva Pinto nos conta:

É aquilo que te disse, o meu conhecimento, a maioria dele, veio de festivais internacionais de folclore, com os grupos presentes nos festivais. Trocávamos figurinhas. Ou durante o período que não tinha ensaio, que não tinha nada, a gente se encontrava nos hotéis e aprendia. Como não tinha DVD, só super 8, era difícil. Os grupos mandavam, quando chegavam em seus países, partituras, as letras das músicas. E íamos tentando (2010, p. 15).

Considerando essas informações, identificamos que os integrantes do Conjunto se envolveram com o folclore latino-americano a partir do contexto cultural do período no qual despontavam dois movimentos com fortes implicações para a economia, a política e a cultura: o latino-americanismo e o pan-americanismo. Segundo Reichel (2006), embora atualmente haja a tendência a se considerar a América Latina um espaço onde convivem várias identidades, há algumas décadas apostava-se na possibilidade de afirmação de uma identidade comum, justificada pela vivência de um passado colonial e pelas línguas ibéricas.

Esse pensamento tem sua origem no período das independências e se desenvolveu mais intensamente a partir da segunda metade do século XIX, relaciona fortemente os conceitos de identidade e integração, apresentando o segundo como consequência do primeiro. Nesse sentido, a unidade regional foi concebida como resultado do latino-americanismo, produto de fatores culturais e históricos comuns. Como contraponto à nação latino-americana, desenvolveu-se, também no mesmo período, outra concepção de união para os países da América, esta contando com a participação dos Estados Unidos. Conhecida por pan-americanismo, ela enfatiza a unidade continental sob a ótica da integração dos países em um regionalismo prático que visava atender às coordenadas das relações internacionais mais do que ao fenômeno da identidade (REICHEL, 2006, p. 98).

O latino-americanismo confirmava uma ideia de nação e o pan-americanismo buscava uma integração que respeitasse as características culturais de cada país. Este último movimento, liderado pelos Estados Unidos, refletia algumas correntes vigentes na Europa, como o pan-germanismo (liderado pela Alemanha) e o pan-eslavismo (liderado pela Rússia).

Embora diferentes, acreditamos que esses dois movimentos influenciaram o trabalho proposto pelo CFI, pois o primeiro permitiu imaginar uma cultura legítima da América Latina envolvendo ainda a América Central e o México. Já o pan-americanismo, ao buscar uma forma de integração de modo a resguardar as especificidades culturais, promoveu diversos encontros e intercâmbios como, por exemplo, a Mesa Redonda Pan-Americana Feminina, realizada em Porto Alegre no ano de 1959. A reunião contemplou discussões afetas às diferentes culturas americanas, com ênfase para os países latinos. Marina Cortinas Lampros participou de algumas atividades do Encontro com vistas a buscar pessoas interessadas em compor o Conjunto, o que demonstra a inter-relação entre este contexto geopolítico e a criação deste grupo como uma de suas expressões culturais

Essa inter-relação pode ser identificada na adjetivação dos espetáculos como americanistas, como vimos anteriormente, que indica um meio-termo entre esses dois

movimentos, mas sobretudo fazia referência ao ineditismo de um trabalho que levava para o palco o folclore latino-americano em um momento em que o regional tinha destaque (pelos CTGs) e que vários grupos de dança europeus apresentavam-se na cena porto-alegrense.

Não dá para descartar o grande valor que nesse momento adquiria a ideia de *nação*. Destacamos, aqui, a discussão sobre as identidades nacionais, pois, na sua compreensão: “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (HALL, 2006, p. 51). Elas carregam elementos (gestos, músicas, posturas, figurinos) que marcam as diferenças de outros povos e reforçam a identidade, tendo em vista que as culturas nacionais são todas híbridas (CANCLINI, 1997), ou seja, não há uma construção pura de manifestações, mas, sim, uma releitura e apropriação de manifestações anteriores ao período de construção dos Estados-nação<sup>19</sup>. Nesse contexto não é de se estranhar que o Conjunto representasse elementos dessa natureza em seu repertório, afinal eram temas que estavam em circulação não só na esfera cultural, mas política e econômica.

Assim, ao evidenciar características culturais de vários países, por meio de danças específicas, o CFI visibilizava aquilo que tais países elegeram como representativos de sua identidade nacional expresso em seus costumes, tradições e cultura. Ou seja, o que tornasse explícito o pertencimento a uma nação, que não é determinada apenas pelo local de nascimento, mas construída nas representações que se fazem dela (HALL, 2006).

A dança como uma forma de representação da identidade nacional foi assumida pelo CFI, pois em seus programas é possível identificar que a denominação de grande parte de suas coreografias estava relacionada ao país que de alguma forma se identificasse com essa prática corporal mesmo que não tivesse origem no território ao qual estava relacionado. Ou seja, as danças folclóricas foram ressignificadas e, para serem incorporadas ao processo de construção da identidade nacional de um país, tiveram de ser reconhecidas, resgatadas, praticadas e difundidas como representantes daquela localidade. Ou seja, inventadas como tradição (HOBSBAWM, 1997).

Considerando esse cenário, entendemos que a temática que o CFI escolheu para marcar sua identificação esteve profundamente marcada pelas origens de seus integrantes e pelas representações culturais em circulação no período de sua criação. Esse trabalho atendia ao movimento político, econômico e cultural do período assim como ao desejo de diferenciar-se de grupos que absorviam a cultura europeia como matrizes de sua intervenção. Nesse sentido propõe modernizar o folclore divulgando-o como um estilo de divulgar as danças tradicionais.

#### 4 “O FOLCLORE MODERNO”<sup>20</sup> COMO ESTILO

O estilo coreográfico adotado por um grupo de dança é expresso pela sua trajetória, pela sua proposta trabalho e pelas técnicas que o compõem, os quais desenham os contornos da sua identificação. Se pensarmos que a identificação é uma construção, um processo nunca completado (HALL, 2000), podemos perceber que o CFI buscou uma forma de expressão

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

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

própria para se fazer ver ou de ser reconhecido como um grupo de dança folclórica. Para tanto, estabeleceu certo distanciamento dos grupos que trabalhavam como o folclore *puro*<sup>21</sup>, e construiu sua identidade com base na dança de projeção, ou seja, produzindo algumas adaptações nas danças folclóricas originais tentando preservar vários de seus elementos e, sobretudo, a identidade nacional que representavam.

A dança de projeção baseia-se em manifestações folclóricas ou da cultura popular e, inspirada por essas manifestações, realiza um processo coreográfico que contempla algumas adaptações em relação ao original, para que seja apresentado a um público geral. Também é chamada de estilização, releitura, inspiração folclórica e adaptação folclórica. Segundo Rocha (2009), esse gênero é uma releitura do folclore que, através de uma pesquisa e mantendo características essenciais da dança folclórica em questão, traz uma maior preocupação artística/estética para a dança. Para Ely (2009), a dança de projeção refina os movimentos, utiliza passos tecnicamente desenvolvidos, organiza e aprimora gestos, arranjo espaço-temporal e temas, a fim de tornar a dança *mais atrativa*.

Ao observarmos os sete primeiros anos de existência do CFI, percebemos que alguns temas e o modo de trabalhá-los foram alterados. A inclusão da expressão *Os Gaúchos*<sup>22</sup>, por exemplo, surgiu da necessidade de buscar uma diferenciação de outros grupos que se apresentavam em festivais ligados às danças folclóricas. A essa expressão agrega-se ainda o destaque por alguns elementos da cultura local, já que nem todos os nascidos no Rio Grande do Sul seguem as tradições gaúchas. Essa identidade foi materializada em espetáculos produzidos pelo grupo, os quais, de um modo geral, eram criados a partir de uma articulação entre a dança, a música e a poesia representativa de cada país ou região.

Nilva Pinto afirma que desde as primeiras apresentações do CFI eram feitas várias adaptações nas coreografias que executavam, sobretudo na modificação de alguns passos, no figurino e no ritmo da música buscando maior sincronia e limpeza de movimentos. Nas suas palavras: “Faço *adaptação* [ênfase] de temas folclóricos. Eu não posso te dizer que o que eu faço é folclore puro. [...] Porque eu incremento, eu tento colocar mais vibração às danças. Atualmente ninguém faz folclore puro (PINTO, 2010, p. 15-16).

As adaptações que permeavam o repertório do grupo buscavam proporcionar um espetáculo que agradasse o público, objetivo diferente daquele presente nos CTGs da época, que executavam as danças do modo como haviam sido criadas. Antônio Augusto Fagundes nos conta:

Eu era funcionário do quadro do instituto do MTG<sup>23</sup> que preserva a nossa tradição. Mas no grupo nós estilizávamos as nossas danças, nós não fazíamos a dança no estado puro do folclore, a Marina nos ensinou a inventar a dança, torná-la mais atraente. Isso se chama estilização, e o instituto não podia ver com bons olhos a estilização (FAGUNDES, 2011, p. 8).

Essa mesma percepção é apontada no depoimento de outra integrante do Conjunto, Nilza Binotto, que tece o seguinte comentário:

Falavam muito que nós estávamos deturpando o folclore gauchesco. Nós tínhamos que explicar que não era CTG, que nós éramos um grupo à parte. Que não precisávamos levar as coisas como manda o figurino, as danças gauchescas,

21 Utiliza-se esse termo para dizer do folclore feito por grupos que vivem tais manifestações, representando seu próprio local.

22 A expressão “Os Gaúchos” só foi acrescentada ao nome do CFI em 1966.

23 Instituto do Movimento Tradicionalista Gaúcho.

pois nós não éramos CTG. Dançávamos as danças gauchescas, mas fazíamos evoluções (BINOTTO, 2012, p. 10).

A partir dessas narrativas e da análise de documentos, percebemos que a utilização das adaptações foram determinantes na distinção entre o “folclore puro” e a dança de projeção. Vale destacar que o modo diferente de exibir as danças e músicas gaúchas não chegou a abalar a relação amistosa entre o Conjunto e os CTGs, pois, como narra Nilza Binotto (2012), os próprios CTGs parecem ter se utilizado posteriormente das inovações do CFI. Além disso, os integrantes que se originaram nos CTGs mantiveram sua presença nestes espaços inclusive participando de concursos nos quais executavam a dança gaúcha sem adaptações.

Uma segunda inspiração que contribuiu para a estruturação do estilo de dança adotado pelo Conjunto pode ser localizada no balé clássico, o qual se fez presente pela familiaridade de três participantes: Nilva, Amélia e Nilza. Segundo os depoimentos coletados, a experiência destas dançarinas possibilitou que nas adaptações desenvolvidas houvesse maior graciosidade, postura, precisão nos gestos assim como “uma visão de palco” (FAGUNDES, 2011, p.13). Castillo (2011, p. 8), em seu depoimento, relata que “A Nilva, a Ziza e a Amélia eram mais graciosas. Mas elas conseguiram fazer um denominador comum, em que tu olhavas uma, tu vias todas do mesmo jeito”. Sobre a visão de palco, ou seja, a forma de organizar espacialmente as coreografias do grupo, Antônio Fagundes relata que pelo fato destas integrantes terem experiência com a dança clássica, houve no grupo “[...] uma visão nova, porque em CTG a gente dança no meio do galpão no salão. Tínhamos agora que dançar no palco, o balé tem uma visão própria para isso” (FAGUNDES, 2011, p. 13). Nilva, reconhece essa influência: “O balé até hoje influencia as minhas coreografias. As danças que ensino têm que ter um pouquinho de estética. Esticar pé, esticar joelho, esticar mãos, braços” (PINTO, 2010, p. 12).

De acordo com as fontes consultadas, acreditamos que a utilização do balé trouxe uma nova roupagem para as danças folclóricas executadas pelo Conjunto, o que acabou por lhe possibilitar novos horizontes. Na reportagem publicada no jornal *Correio do Povo*, em março de 1960<sup>24</sup>, intitulada *Com o Mundo na ponta dos pés: Em um palco de ballet cabe o mundo inteiro*, o CFI é mencionado, destacando a necessidade de se “resgatar” as tradições que estavam se perdendo. Porém o título da reportagem nos remete a outro universo da dança, o balé.

Considerando essa situação, perguntamos: por que o destaque para “um *palco de balé*”, como mencionado no título da reportagem? Pela importância que ele tinha na época e também porque, num lugar onde essa manifestação era legítima, foram apresentadas danças que representavam diversos países e, nas palavras da matéria, “O êxito foi total”. A relação com o balé também pode ser percebida em outro texto (CORREIO DO POVO, 27/03/1960, p. 8) sobre a mesma apresentação:

Porto Alegre será a cidade com maior número de escolas de dança do Brasil. A nossa balletolândia, como a nossa coralândia, terá valores heterogêneos, níveis diversos e gêneros contrastados. [...] Eis que temos agora um núcleo diferente: América fala, canta e dança. Trata-se de um Conjunto Folclórico Internacional.

O Conjunto é descrito como diferente, mas numa mesma reportagem, ou seja, em um mesmo *universo*: a dança permitida nos palcos de balé. Assim, a mistura entre o balé e o folclore conviveu e colaborou com a estruturação e consolidação do Conjunto de Folclore Internacional, borrando fronteiras.

<sup>24</sup> Correio do Povo (apud MAYER, 2012, p.5).

Essa associação não é comum, visto que a própria definição de cultura popular por vezes é associada ao oposto de cultura erudita, como apresentam os autores Arantes (1983), Ortiz (1992) e Rocha (2009)<sup>25</sup> – e esses termos geralmente fazem referência à posição social: erudito (elite, posição superior) e popular (povo, posição subalterna). No entanto, segundo Vilhena:

Antes, porém, que esses fortes argumentos condenem a produção folclórica ao ostracismo, seria talvez importante refletir que a afirmação do caráter necessariamente autoritário da relação elite/povo talvez negligencie a complexidade que está em jogo aqui. [...] há uma circularidade entre esses dois níveis culturais, ou seja, um conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidirecional (VILHENA, 1997, p. 29).

A complexidade à qual se refere este autor parece se presentificar na formação do CFI. Em alguns momentos, seus participantes foram confrontados (pelos CTGs) para assumirem um dos lados, mas optaram por seguir outro caminho, também possível.

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

O CTG fazia o folclore puro, nós fazíamos uma coisa bem mais de fantasia. O que nós chamaríamos hoje de uma projeção do folclore. [...] O grupo é muito importante porque demonstrou um folclore moderno, moderno entre aspas. Mostrou um folclore moderno que o CTG não conhecia (FAGUNDES, 2011, p. 8).

A construção da identidade e, conseqüentemente, do estilo do CFI se basearam nas diferenciações com o que era valorizado na época e pela tendência de se modernizar. Poderíamos questionar que um grupo que quer representar determinada nação não poderia criar em cima das coreografias folclóricas, devendo mantê-las tais quais são feitas em seu país. Mas podemos lembrar que as coreografias, mesmo em suas localidades e sendo praticadas por grupos “nativos”, sofrem mudanças. Além disso, elas, em certo momento, foram “inventadas” (HOBBSAWM, 1997) ou escolhidas para representar aquele povo (HALL, 2006), e muitas, como as brasileiras, não são puras e nem homogêneas, são híbridas (BURKE, 2013).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns fatores presentes no contexto cultural de Porto Alegre foram fundamentais para o surgimento de um grupo folclórico pautado na dança de projeção: as pesquisas sobre folclore, que já possibilitavam a identificação das manifestações de cada país; a forte presença na cidade dos CTGs e das escolas de dança; a realização da Mesa Pan-Americana Feminina, que já planejava ações de integração da cultura americana; a inauguração da emissora de televisão local; e a aceitação e disponibilidade de pessoas para integrar o Conjunto.

O repertório do Conjunto também foi ampliado à medida que tomou contato com outros grupos folclóricos. O destaque para a América Latina esteve forte em todo o período de análise, estando atrelado à imagem do grupo e aos movimentos Pan-americanismo e Latino-americanismo.

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

As adaptações foram o grande diferencial do Conjunto. Os elementos utilizados para esse fim abrangiam tanto aqueles vindos do balé como outros, como adaptações no figurino e na música. As estampas eram arranjadas para se formar um *show*, um espetáculo que trazia as danças e alguns elementos (músicas, poesias e versos) que ligavam o quadro coreográfico à identidade nacional apresentada. Seu estilo foi “moderno” em relação à época, integrando elementos e inovando em seus espetáculos.

Considerando os temas aqui abordados, entendemos que o CFI “*Os Gaúchos*” se moveu entre a tradição e a inovação, entre o moderno e o antigo, entre o local e o internacional. Ao analisar sua trajetória e desdobramentos percebemos o quão complexas são as dinâmicas que envolvem as manifestações culturais, visto que permitem, simultaneamente, a produção de algo oriundo de um contexto específico e sua recriação e ressignificação.

## REFERÊNCIAS

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

ALBERTI, Verena. O lugar da História Oral: o fascínio do vivido e as possibilidades de pesquisa. *In: Ouvir contar*: textos em História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 13-31.

AMADO, Janaina. A culpa nossa de cada dia: ética e história oral. **Revista Projeto História**, n.15, p. 144-155, abr. 1997.

BINOTTO, Nilza Maria Pinto. **Depoimento de Nilza Maria Pinto Binotto**. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte da UFRGS, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/50121>>. Acesso em: 12 set. 2016.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2013.

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

CASTILLO, Carlos Pereira. **Depoimento de Carlos Pereira Castillo**. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte da UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/52584>>. Acesso em: 12 set. 2016.

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

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

CÔRTEZ, João Paixão. **Depoimento de João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes**. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte da UFRGS, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126772>>. Acesso em: 12 set. 2016.

ELY, Vítor Hasen. **Motivos que levam jovens adultos, de ambos os sexos, a frequentarem e permanecerem em grupos de danças folclóricas de projeção não remunerados em Porto Alegre**. 2009. 52 f. Monografia (Conclusão de Curso) - Escola de Educação Física, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

FAGUNDES, Antônio Augusto. **Depoimento de Antônio Augusto Fagundes**. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte da UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126772>>. Acesso em: 12 set. 2016.

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

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

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

HOBSBAWM, Eric J. **Nação e Nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

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

LAYTANO, Dante de. **Folclore do Rio Grande do Sul**. 2. ed. Caxias do Sul: EDUCS, 1987.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho D'água, 1992.

MACEDO, Christiane Garcia. **Folclore na dança em Porto Alegre: a formação do Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos (1959 a 1966)**. (Dissertação de Mestrado). 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/61897>>. Acesso em: 12 set. 2016.

MACEDO, Christiane Garcia; GOELLNER, Silvana Vilodre. A primeira formação do Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos. **Cena**, n.15, jan./jun. 2014, 11 p. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131229>>. Acesso em: 12 set. 2016.

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

PINTO, Nilva. **Depoimento de Nilva Terezinha Dutra Pinto 2.** Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte da UFRGS, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/50115>>. Acesso em: 12 set. 2016.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, v. 5, n.10, p.200-212, 1992.

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

ROCHA, Gilmar. Cultura Popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 1, p. 218-236, jan./jun. 2009.

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

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

**Apoio financeiro:**  
CAPES