

VICE-PRESIDÊNCIA ARTÍSTICA
EQUIPE TÉCNICA DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA 2023 MTG/RS

Contato: musica@mtg.org.br

1. APRESENTAÇÃO

Neste documento, discussões sobre arranjos, interpretações e estéticas das danças tradicionais serão abordadas de forma a dar continuidade ao trabalho das equipes técnicas anteriores, não esquecendo que para as danças tradicionais, a “tradicionalidade” deve ser levado em conta sempre na execução musical.

A virtuosidade musical e a arte são colocadas em primeiro lugar, permitindo aos músicos a criação máxima dentro das regras vigentes para o concurso no qual, precisa ser pontuado ou punido. A preocupação da equipe técnica não está voltada exclusivamente para as “minúcias” ou com os detalhes mais minimalistas da construção do arranjo e sim, com a sonoridade, tradicionalidade e a musicalidade de cada trabalho apresentado.

2. DOS PRAZOS

2.1 PRAZOS PARA ENVIO DE PESQUISA MÚSICO COREOGRÁFICA E INSTRUMENTOS

O prazo para as etapas Inter’s Regionais do ENART deve obedecer 7 dias antecedente a cada etapa referida.

O prazo para a etapa final do ENART é de até 20 dias antecedente a etapa final.

2.2 PRAZOS PARA ENVIO DO CONCURSO DE MÚSICAS INÉDITAS

A obra INÉDITA deverá ser encaminhada ao departamento de música do MTG em até 7 dias antes da etapa final do ENART, contendo nome da obra, letra, autores, entidade e região tradicionalista.

3. CONCURSO: DANÇAS TRADICIONAIS QUESITO: MÚSICA FORÇAS “A” e “B”

3.1 DOS INSTRUMENTOS

Os instrumentos permitidos para uso nas danças tradicionais e nas modalidades individuais e coletivas são: gaitas (vedado o uso de acordeom eletrônico), bandoneon, violões (braço único), violas, viola de arco, violino, rabeca, pandeiro e serrote musical. A afinação utilizada para os instrumentos é livre. A finalidade do instrumento será harmônica, melódica e percussiva.

Os instrumentos podem conter equipamentos de equalização, volume e afinação. Não sendo admitidos quaisquer outros pedais de modificação timbrística, bem como de ambientação acústica (reverb, chorus, distorcimento, delay, decay, ataque, etc).

Conforme o Artigo 22, § 2º do Regulamento do ENART – exclusivamente para as coreografias de entrada e saída, os grupos de dança poderão utilizar, além dos instrumentos permitidos para as danças tradicionais, outros dois instrumentos, entre os seguintes: Cajon¹, baixo acústico, prato de ataque² e carrilhão (além de eventuais instrumentos aprovados previamente por pesquisa).

¹ O Cajon pode ser tocado com as mãos, baqueta ou vassourinha e é permitido o uso de pedal de bumbo.

² Pode ser considerado como prato de ataque, qualquer prato a fim de realizar ataque ou condução.

É permitida a utilização dos instrumentos supracitados nos ‘**entremeios**’ das danças, entre o comando da primeira dança tradicional e o final da última dança tradicional, **excetuando-se os levantes**, que possuem descrição própria conforme obra das Danças Tradicionais publicada pelo MTG.

Nas coreografias de entradas e saídas dos grupos de danças tradicionais, admitem-se o uso de outros instrumentos, quando a música escolhida, compatível com a proposta da apresentação, forem necessários para a homenagem feita às etnias formadoras do gaúcho.

3.2 DOS GÊNEROS

Poderão ser utilizados outros gêneros musicais, exclusivamente nas entradas e saídas das danças tradicionais, quando se tratar de homenagem feita às etnias formadoras do gaúcho: (indígena, portuguesa, açoriana, espanhola, negra, luso-brasileira, alemã e italiana) e que contem com prévia autorização do Departamento De Pesquisa E Difusão Cultural do MTG, passada por escrito antes do início da etapa em que ela for apresentada.

Aplica-se na modalidade de danças tradicionais, para demais eventos não sendo Enart e suas fases, a disposição do Art. 21 § 1º do Regulamento do Enart.

3.3 DOS INSTRUMENTISTAS

O número máximo de músicos deve respeitar o Artigo 23 do regulamento do ENART, sendo que não será permitido revezamentos de músicos até o término na apresentação e força (apenas e até seis músicos entram no palco de apresentação).

3.4 DAS FONTES PARA AVALIAÇÃO

Serão utilizados para fins de avaliação as fontes: Partituras das músicas das danças “Músicas Tradicionais” (produção da Fundação Cultural Gaúcha – MTG, Artega, 2001) e o CD referente a obra, bem como, o Manual de Danças Tradicionais Gaúchas, considerando a obra mais recente lançada e partituras anexas a esta Nota de Instrução.

3.5 DA PARTICIPAÇÃO DOS INSTRUMENTOS NAS MÚSICAS

Na execução das músicas para as danças tradicionais deve haver no mínimo dois (02) e no máximo seis (6) músicos, sendo os instrumentos no mínimo uma gaita, um violão ou uma viola e uma voz.

Para ser considerado tocado, o instrumento deve ser acionado ao mínimo uma vez do compasso 1 ou anacruse até o “Para Prosseguir” ou “Para Terminar” em cada dança, excetuando-se as do ciclo de fandango e seus híbridos que possuam partes correspondentes ao ciclo supracitado. É obrigatório manter-se ao menos dois (2) instrumentos simultâneos.

Todos os instrumentos permitidos nas danças tradicionais podem realizar tanto a parte da melodia quanto a parte do acompanhamento, devendo sempre a melodia estar em evidência. A voz, por ser um instrumento, pode ser considerada para a execução da clave de sol (nas partes que contém canto vocal). Neste caso o uso de outros instrumentos para executarem a mesma clave fica de uso facultativo/livre.

É obrigatório manter-se um instrumento realizando a melodia (clave de Sol) e outro realizando o acompanhamento (clave de Fá), durante todas as músicas, independente de ter canto ou não.

Nos passeios do Anu e Quero-mana SÃO PERMITIDOS NO MÁXIMO DOIS TIMBRES DISTINTOS. O canto pode ser executado por no máximo dois cantores simultaneamente, podendo ser dueto ou uníssono. O canto pode ser acompanhado por apenas um (1) instrumento melódico, não ultrapassando o limite de dois (2) timbres. Serão permitidos contrapontos instrumentais nos passeios destas danças.

3.6 ENTREMEIOS DE DANÇA

Entre-meios de dança ou vinhetas são permitidos, com exceção da dança Tirana do Lenço, que deve obedecer ao conceito de levante constante na publicação mais recente do Manual de Danças.

3.7 CONCEITO DE LEVANTES

Será cobrado o levante como discordante do ideal que não se coadunar com o descritivo da publicação mais recente do Manual de Danças, considerando a edição mais recente lançada, bem como, se o mesmo mantiver o pulso rítmico do início ao fim da interpretação.

4. DOS DETALHES MUSICAIS

Para iniciar a introdução das músicas das danças, deverá ser observado a descrição conforme a última edição do manual das danças tradicionais e as partituras descritas nesta Nota de Instrução.

Serão permitidos acordes em mudança de tonalidade.

As modulações (trocas de tons) devem ser no fim ou início de cada figura.

As trocas de tons são permitidas e até incentivadas, pois faz a dança se tornar mais “viva” e dinâmica. Portanto para trocar de tom de preferência não fazer no meio da “rodada” da coreografia. Há de se terminar toda ela, e aí sim trocar (quando iniciar sua repetição total). (CÔRTEZ, 2009).

Os músicos poderão aplicar a articulação (*staccato, legato, portanto, pizzicato, etc*) a seu critério, contanto que não haja modificação significativa para menor duração das figuras: mínima e semibreve. O aumento exacerbado da duração das figuras será considerado erro, a menos que esteja indicado na partitura por uma fermata.

É permitido improvisações nas pausas, tanto na clave de fá como na clave de sol, CONTANTO QUE NÃO FIRA A TRADICIONALIDADE DA MELODIA QUE ESTÁ SENDO EXECUTADA.

É permitida a realização de contrapontos/contracantos da melodia. Os mesmos obedecerão às demais regras de dissonâncias desta resolução.

SERÁ CONSIDERADO ERRO SE OS CONTRAPONTO/CONTRACANTOS SE SOBREPUSEREM OU ATRAPALHAREM A COMPREENSÃO DA MELODIA PRINCIPAL, A QUAL DEVE ESTAR SEMPRE EM EVIDÊNCIA.

OS CONTRAPONTO/CONTRACANTOS DEVEM SER ELABORADOS DE ACORDO COM O FOLCLORE GAUCHESCO, ACARRETANDO ERRO CASO O QUESITO “TRADICIONALIDADE” SEJA FERIDO.

Qualquer instrumento poderá realizar contraponto/contracanto, EXCETO O PANDEIRO.

Nos contracantos serão permitidos vocalizes com os artigos da frase, deve ser somente com as palavras, não as fragmentando, podendo sim, fragmentar a frase.

Os contracantos quando realizados pela voz poderão ocorrer apenas com as palavras ou artigos da frase que o canto está executando, não podendo ser executado contracanto vocal em trecho onde não há canto vocal.

Permitido duetos de 3º ou 6º graus paralelos em voz ou instrumental, mesmo que ocasione dissonâncias, quando executado somente o dueto.

Alguns ornamentos são permitidos (na melodia e nos contrapontos/contracantos), “exclusivamente para a(s) voz (es)”, ficando a critério do avaliador definir deturpação ou não. Caso seja constatada a deturpação, descaracterizando a tradicionalidade, será passível de desconto. Estes são os ornamentos permitidos: *glissando, portamento, appoggiatura, vibrato, etc.*

Nos instrumentos a respiração (musical) deve respeitar o fraseado e articulação, no caso dos instrumentos de arco e nas gaitas, em especial.

Os instrumentos de arco podem ser tocados com arco ou em *pizzicato*. Os *ritardandos* indicados nas partituras são facultativos. Além disso devem respeitar os fraseados e articulações supracitados.

A acentuação rítmica do acompanhamento, quando em ritmos de sequência continuada, pode ser realizada das seguintes formas dentre as opções: para compasso binário *f-p, p-f, fp-mf-p, f-p-f-p* ou *p-f-p-f*, para o compasso ternário *f-pp* ou *p-f-f*, e para o compasso quaternário *fp-mf-p, f-p-f-p* ou *p-f-p-f*. (*p: piano, f: forte, mf: mezzo forte*).

É importante que os ritmos sejam executados de acordo com o folclore gaúcho e de acordo com esta resolução.

A articulação para o acompanhamento pode ser feita ao gosto do intérprete, não ferindo os outros itens referidos neste regulamento.

A divisão rítmica para letras diferentes deve ser realizada segundo a partitura, não alterando as notas e sua divisão nas figuras necessárias.

É permitida a intervenção falada (ao microfone ou não) durante a execução das músicas, desde que não interfira no entendimento da parte musical. SE HOUVER INTERFERÊNCIA CAUSANDO PREJUÍZO DO ENTENDIMENTO MUSICAL, SERÁ PASSÍVEL DE DESCONTO.

Grupos e musicais “gritões” é ponto-negativo, pois parece que os “gritos” de “ânimo” substituem a qualidade. Gritos é uma deselegância perto da postura que os ciclos e a prenda necessitam. Pode até haver, mas algo sem exagero, mais folclórico do que “bagaceiro”. (CÔRTEZ, 2009).

É considerada a melodia principal das músicas das danças tradicionais as notas escritas na pauta superior (clave de sol) das partituras editadas pelo MTG que servem de base para esta Nota de Instrução. No caso de haver duas ou mais notas simultâneas, julga-se por melodia principal a nota superior. Para tal, se o intérprete optar pela execução de apenas uma das notas escritas de forma vertical, deverá executar a nota superior. São exceções, **porém facultativos**: o final da Rancheira de Carreirinha (no compasso "para terminar"), o segundo tempo do compasso 12 do Anú e o primeiro tempo dos compassos 24 e 25 da Caranguejo.

Os acentos indicados na partitura de “Cana Verde” (excetuando aos anexos desta Nota de Instrução) e “Anu” são obrigatórios.

As fermatas indicadas nas partituras são facultativas, e passíveis de tornarem-se erro caso sejam executadas com duração exageradamente longa. Estas terão validade tanto para a pauta melódica e a de acompanhamento, independente de estarem presentes em ambas as pautas ou em apenas uma.

Pode ser flexibilizado o ritmo de colcheias consecutivas do “Chotes Carreirinho” (compasso 9 a 12), sem acarretar erro. Quem optar por esta flexibilização deve executar uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia.

Na Havaneira Marcada, o compasso 49 pode ser flexibilizado em acordes de tônica e dominante, finalizando em acorde de tônica no compasso 50, cada um destes com duração de um (1) tempo.

Para a Cana Verde é permitido executar o “Para prosseguir” ignorando os compassos 62 e 63, executando o compasso 64 após o compasso 61.

Para a Cana Verde, no “Para Terminar”, é permitido flexibilizar o compasso 66 em dois (2) acordes de tônica e dominante, finalizando em acorde de tônica no compasso 67, tendo esses acordes duração de um (1) tempo.

Músicas para coreografias de entrada e saída, devem ter sua letra PREDOMINANTEMENTE em português. É permitido o trecho da letra no idioma referente a temática, quando for necessário para a homenagem feita às etnias formadoras do gaúcho, desde que não ultrapasse o limite de 49% da letra da referida coreografia.

5. PESQUISA ACERCA DAS INTERPRETAÇÕES MUSICAIS

Inicialmente, sobre a interpretação musical, Paixão Cortes já afirmava que é preciso entender o sentido do motivo, sua essência e, nele, colocar a sensibilidade da alma, executando-o com pujança e coração. Muitos desenvolvem certos motivos, mas não os sentem e não transmitem o sentido de suas raízes nativas. É fato que não se deve impor vestimentas, instrumentos ou arranjos vocais para justificar a autenticidade. Mas afirma-se, conforme o livro do SETUR, esperava-se, na época, colocar a música gaúcha no “seu devido lugar”, traçando o roteiro desde à viola até o acordeom, com arranjos considerados modernos e com orquestras (CORTES, 2005, p.125). Ou seja, para se falar do que se é dançado, necessita-se falar do que é tocado. Um é dependente do outro. Isso é corroborado em uma situação citada na página 32 onde consta: Durante a gravação do “Cantando e Bailando” de 1982, o conjunto de instrumentistas já havia ensaiado os temas. Durante a execução de um deles, Paixão Cortes catou certos bordoneios de violão que não se casavam com a forma rítmica desejada. Demonstrava o correto sapateando e dançando, marcando o ritmo encenando o movimento para casar com a música (CORTES, 2005, p.32). Continua dizendo que de onde as danças gaúchas vieram é problema secundário. O que interessa é sabermos que elas realmente animaram as festas do Rio Grande tradicional e representaram um incentivo e alegria aos forjadores da grandeza histórica do nosso rincão. Concedeu música, detalhes, coloridos e alma nativa, considerando época, grupo social e ambientação (de acordo com as gerações descritas) (CORTES, 2001, p.27). Ou seja, é oportuno lembrar que, ao se falar em determinada música ou dança, não nos devemos limitar somente aos seus fundamentos coreográficos e musicais, mas sim de forma especial à transmissão dos aspectos culturais que os envolvem (CORTES 2005, p.35). Esta assertiva se corrobora em outra obra de Paixão Cortes, em um capítulo dedicado com o título “Se dança segundo a música que se toca”, referenciando a obra do Antigualhas. Reforça a compreensão mais adequada das descrições coreográficas além do conhecimento musical a fim que se conceitue melhor os passos ao tema ao número de compassos musicais, dentro de uma postura corporal, e assim venha tornar o espírito do motivo coreográfico plenamente artístico, fugindo de autômatos e robotizadas representações. (CORTES, 2002, p.12)

Claro, há de se jogar luz à tradicionalidade. Sobre esta questão, Paixão afirmava, refletindo sobre sua obra Cantando e Bailando de 1982: Preservando a peculiaridade gaúcha do cantor solista (CORTES, 1982), possui características gauchescas referentes ao folclore, enriquecidos de sapateios e acompanhamentos musicais e coral, enriquecendo a temática musical sem desfigurar a autenticidade e identidade genuinamente crioulas das músicas (CORTES, 2005, p.31). E complementa acerca da execução clássica das músicas: “Acho que o nível popular segue as normas costumeiras que o mundo moderno impõe aos povos. O importante não é se preocupar com as

transformações, mas fixar o que existe para que se mantenha na memória as nossas origens culturais. No momento que a juventude recebe o impacto moderno ela precisa de meios para buscar as suas origens” (CORTES, 2005, p.137).

Unificando a tradicionalidade e o sentir musical no desenvolver coreográfico, há de se destacar o estudo das gerações, ou ciclos coreográficos. Não se debruçará neste estudo a equiparação das terminologias (já exploradas pelas edições do Livro de Danças Tradicionais Gaúchas – MTG), mas se destacará as características que levam às dinâmicas musicais. Paixão Cortes debate e entende as gerações como conjunto de danças que conserva as mesmas características principais, durante um período mais ou menos longo, até que essa moda “canse” e surjam outras danças com características bem inovadoras (CORTES, 2001, p.10). E já refletia sobre as dinâmicas musicais, inserindo a musicalidade no contexto, que há muito já tinha feito, conforme assertivas dos LP’s gravados a partir de 80: já se dizia: que se dance conforme a música que se toca. (CORTES, 2004, p.2)

Dos aspectos musicoroegráficos, Pedro Mandelli corroborava que algumas características eram próprias das fontes do folk guasca, oriundos de viagens, hospedagens, alimentação, transporte, fitas documentais, fotos, etc.: frequentemente alegre e allegreto, modo dominante maior, modulações, etc. (CORTES, 2004, p.3-4). E é neste ponto que algumas considerações de dinâmicas são relevantes, conforme apresentado a seguir.

Antes de se entrar em características das gerações, se considera importante esclarecer aspectos sobre o sapatear. Paixão Cortes afirma que consiste em uma linguagem sonora que permite uma permuta agradável entre efeitos tirados com os pés junto ao solo, numa harmoniosa leitura coreográfica, cujos fraseados e intensidades musicais (maior ou menor), estejam em sintonia com o ritmo e melodia de um tema bailável. Entende-se que a figura possui maior relevância que o sapatear, uma vez que Paixão afirma que sapateador que se presa não entra “chão adentro”, fazendo barulho, fazendo referência à qualidade do sapateador, mas não relaciona à música como o faz quando disserta sobre ciclos e figuras (CORTES, 2001, p.11). Os exemplos podem ser considerados também no discorrer das coreografias da obra “Mais um toque e outras Marcas dos Antigamentos” (2002) onde figuras de bate-pé e sapateios são considerados mais intensos.

Notava-se, nas músicas de 1ª geração, o canto poético em rimas, principiando um cantor (singular) nos versos iniciais e depois é completado por 2ª voz, caracterizando o crescimento musical. Complementa que na temática fandanguista, adquiria uma repetição do 2º verso, seguido de compassos musicados (rasgados), para logo reiniciar o canto no 3º verso e completar com o 4º, também repetido, vindo, de imediato, a parte rasgada, predominantemente viva e mais extensa correspondendo a parte sapateada. Esta assertiva, vem ao encontro das intensidades em determinadas partes da dança, sobretudo, quando há sapateios, considerados os momentos apoteóticos das danças. Vale destacar que os sapateios e rosetear eram recursos muito usados pelos sons vibrantes, contudo, desenvolvidos pela música mais viva e a um ritmo adequado (CORTES, 2004, p.9).

Obviamente que, para se dançar conforme a música, os momentos da dança variavam conforme as dinâmicas da melhora. Paixão Cortes já afirmava que haviam variedades de sons ao falar do Fandango, também fala dos sons melódicos do anu e tirana, tirada ao som da viola, caracterizando a suavidade que a dança recruta e que a música deve acompanhar (CORTES, 2002, p.8). Inclusive, há uma consideração importante que pode transcender regramentos dinâmicos musicais: Paixão afirma que dançar, não significa somente estabelecer adequado e correto número de passos aos compassos da música ou sua equivalência. É necessário interpretar os movimentos, concernentes ao ritmo e ao andamento musical e peculiaridades do tema, dando-lhes alma, vida própria à descrição formal do motivo, descobrindo-lhe o espírito do bailar e a mensagem de suas expressões corporais, grandenses, através dos critérios de nossa classificação. (CORTES, 2003, p.6). Contribuindo com as assertivas de dinâmicas musicais, Barbosa Lessa já afirmava em uma de suas obras clássicas sobre o fandango: A música do período fandanguero se caracteriza, de um modo geral, por apresentar duas partes distintas: uma cantada (maios ou menos lenta) e outra viva, apropriada ao sapatear, citando chimarrita, chimarrita balão e tatu com volta no meio. (LESSA, 1985, p.48-49).

Como já foi abordada a primeira geração anteriormente, vale destacar Assunção, que já afirmava, no segundo volume de sua obra “El Gaucho”, sobre os movimentos de danças, mais especificamente da segunda geração,

o último movimento da dança, por sua maior vivacidade e por ser cantado por todos, recebeu o nome de céu (por ser apoteótico). Céu sendo sinônimo de ar ou temperamento musical: céu alegre como “atmosfera viva”. Vejamos que desde às literaturas clássicas, discutia-se sobre as características de final de dança (ASSUNÇÃO, 1979, p. 349). Este momento era chamado por Paixão Cortes informalmente de “refrões”.

Um exemplo de “refrão” é o balaio, (CORTES 2003. p.21), onde diz: dentro das características da música fandanguera, encontramos alguns temas líteros-coreográficos em que o estribilho do canto, “refrão”, há uma coincidência com o bate-pé ou sapateio. O balaio é um exemplo. E Paixão é mais específico: Nesta segunda parte melódica, o desenho rítmico predominante é de síncope. Este sincopado provoca uma sensação de mucança de andamento na música. Há uma intensidade de sons necessários nesta parte do sapateio, pois devem ser ouvidos voz, melodia tocada e o bate-pé. (CORTES 2003, p.22). Ou seja, não há supressão musical e nem de sons no dançar.

A exemplo de “refrões” nas músicas, Paixão Cortes, referencia o tatu com volta no meio da seguinte forma: A melodia, quando cantada durante o sapateio, é executada numa intensidade menor do que a melodia usada intensamente no bate-pé (CORTES, 2002, p.11).

Outro exemplo interessante de ser abordado é o “refrão” para o chotes. Paixão afirmava: Em contato com o povo campeiro, os chotes ganharam muito em vivacidade e alegria ao se identificarem com os carreiros das gaitas campeiras ou seja, os acordeons, que vieram substituir integralmente, como solista, as violas dos primitivos gaúchos. Isto se intensificou ao final da Guerra do Paraguai. O chotes de “acordeonizou”. (CORTES, 2002, p.7). Esta passagem reforça a característica do chotes utilizado em várias danças. Inclusive, comentava sobre as dinâmicas, iniciando mais suave quando comenta a partitura do chotes ponta e taco (CORTES, 2002, p.11).

Além das descrições de Paixão, há outros autores que fazem descrições dos bailes populares, como a citação de Bigg-Wither no seu trabalho Novo Caminho no Brasil Meridional:

“Em passo batido e lento, mas rítmico, acompanhando as violas, os homens começaram primeiro a dança, adiantando-se e retirando-se para o centro do círculo alternadamente, e as mulheres também batiam os pés, mas não avançavam. Ao fim de doze compassos musicais, todos em conjunto, homens e mulheres, batiam palmas três vezes, o que servia de sinal para que todos dessem maior intensidade aos movimentos de corpo e batessem com mais força no chão. Durante aqueles minutos que pareciam intermináveis, tivemos então de bater os pés também sobre o soalho pesado, sacudir os braços e o corpo e bater palmas. À proporção que a dança continuava a agitação ficava mais forte, a voz se transformava em grito, o menear do corpo, antes gracioso, tendia a contorções violentas” (Big-Wither, 1874, p.162)

Por fim, afirma: descubra a mensagem que a dança traduz e entregue-lhe a pujança de seu coração. Senão, será um eterno dançante vazio, como tripa de linguíça, ao vento. (CORTES, 2001, p.12).

5.1 SUGESTÕES DOS MOMENTOS APOTEÓTICOS

Baseado na literatura supracitada, há uma recomendação de momentos apoteóticos no executar das melodias das danças tradicionais. Frisa-se, toda e qualquer dinâmica é facultativa e deve contribuir para o bem dançar.

Dança	Momento apoteótico
Anú	Sapateios e sarandeios
Balaio	Figura do sapateio e sarandeio
Cana verde	Crescente até o último "não levou nem sete dia"
Caranguejo	Figura das marcações e palmas, bem como a figura de troca de pares.
Chico sapateado	Figura do sapateio
Chimarrita	Figura da marcação
Chimarrita balão	Figura do sapateio e sarandeio
Chote de 2 damas	Figura fundamental
Chote de 4 passi	Figura do "due de qua"
Chote de 7 voltas	Figura das 7 voltas
Chote inglês	Figura do chote
Chotes carreirinho	Figura do chote
Havaneira Marcada	
Maçanico	Figura dos giros
Meia canha	Evolui até a última figura
Pau de fitas	Evolui até a última figura
Pezinho	Reinício das figuras das marcações
Quero mana	Figura do bate-pé
Rancheira de Carreirinha	Sapateios e sarandeios
Roseira	Sapateio e sarandeio
Rilo	Troca de pares, seja no singelo, seja no dobrado
Sarrabalho	Figura dos bate-pés
Tatu com Volta no meio	Figura da volta no meio
Tatu de Castanholas	Sapateios e sarandeios
Tirana do lenço	Sapateio/sarandeio continuado

LEMBRANDO:

_A dança, segundo Paixão, sempre vem em uma crescente, onde o ponto máximo é a sua figura final

_As apoteoses podem aparecer no meio da dança e serem sucedidas de "figuras de descanso", retornando as figuras apoteóticas, etc.

_As referências utilizadas, além das bibliografias, corroboram o curso de Paixão Côrte realizado na cidade de Vacaria (2009), utilizando o seu polígrafo de janeiro de 1983 em Panambi, juntamente com Ery Assenato e Térson Praxedes

_"A interpretação da dança (música e coreografia) é da maior importância e validade, pois traduz as características de uma época...A expressão de vida de uma coletividade...O desenvolvimento sócio-cultural de uma comunidade...Enfim, o folk, que é o próprio sentir, agir e reagir natural do povo" (CÔRTEZ, 2009)

_Donde as danças gaúchas surgiram é problema secundário. O que interessa é sabermos que elas realmente animaram as festas do Rio Grande tradicional e representam um incentivo de alegria aos forjadores da grandeza histórica de nosso rincão. Estas danças são gaúchas não porque tivessem se originado inteiramente no ambiente campeiro, mas porque o gaúcho - recebendo-as de onde quer que fosse - lhes deu música, detalhes, colorido e alma nativa! (CÔRTEZ, 1983).

BIBLIOGRAFIA

O RIO GRANDE DO SUL CANTA E DANÇA COM PAIXÃO CORTES 2005
BAILES E GERAÇÕES – 2001
ANTIGUALHAS CANTINLENAS FANDANGUISTAS – 2004
FESTOS RURAIS – 2002
PICOTEIOS E SARANDEIOS DO FOLK PAMPEANO – 2003
ASPECTOS DA SOCIABILIDADE GAÚCHA – BARBOSSA LESSA – 1985
El Gaucho – FERNANDO ASSUNÇÃO – 1979
FANDANGUEIOS ORELHANOS – 2002
FOLGUEDOS GUASCAS – PAIXÃO CORTES – 2002
DANÇAS E DANÇARES – PAIXÃO CORTES – 2001

6. PARTITURAS PESQUISADAS

Para a Cana Verde, é de carácter optativo a execução da partitura tradicional citada no Manual de Danças Tradicionais ou a execução das partituras a seguir.

Frisa-se se a partitura alternativa for optada a ser executada, deve ocorrer durante toda a melodia da dança.

CANA VERDE

Transcrição e Revisão:
Tomás Savaris e Rodrigo Filipini

Introdução

Acordeão

9

Acor.

17

Acor.

26

Acor.

Eu plan - tei a Ca - na Ver - de se - te pal - mo de fun - dura Eu plan - tei a Ca - na

32

Acor.

Ver - de se - te pal - mo de fun - dura Não le - vou nem se - te dí - a e a Ca - na es - ta - va ma

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Cana Verde'. It is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into five systems. The first system is an 'Introdução' for 'Acordeão' (accordion), consisting of 8 measures. The second system is for 'Acor.' (accompaniment), starting at measure 9 and ending at measure 16. The third system is also for 'Acor.', starting at measure 17 and ending at measure 25. The fourth system includes lyrics and accompaniment, starting at measure 26 and ending at measure 31. The fifth system continues the lyrics and accompaniment, starting at measure 32 and ending at measure 39. Chord markings C7 and F are placed below the bass line in various measures throughout the score.

2

38

Acor.

dura Ai ai meu bem Ai ai meu bem Ai ai meu bem Ai ai meu

F C7 F C7

46

Acor.

bem Não le - vou nemse - te di - a e a Ca - na_es - ta - va ma dura Ai ai meu bem

F C7 F C7

53

Acor.

Ai ai meu bem Ai ai meu bem Ai ai meu bem Não le - vou nemse - te

F C7 F

60

Acor.

di - a e a Ca - na_es - ta - va ma dura Eu plan dura

C7 F F

Para Prosseguir Para Terminar

[CLIQUE AQUI para ouvir a gravação da partitura.](#)

Ou da forma a seguir:

CANA VERDE

Transcrição e Revisão:
Íuri Gheno e Rodrigo Filipini

Introdução

Acordeão

6

Acor:

12

Acor:

18

Acor:

24

Acor:

30

Acor:

Eu plan - tei a Ca - na
ver - de se - te pal - mo de fun - dura Eu plan - tei a Ca - na ver - de se - te pal - mo de fun -
dura Não le - vou nem se - te di - a e a Ca - na es - ta - va ma - dura Ai ai meu
bem Ai ai meu bem Ai ai meu bem Ai ai meu

2

36

Acor: bem Não le - vou nemse - te di - a e_a Ca - na_es - ta - va ma - dura. Ai ai meu

E F#m B7 E

42

Acor: bem Ai ai meu bem Ai ai meu bem Ai ai meu bem Não le -

F#m B7 E F#m B7 E

49

Acor: vou nemse - te di - a e_a Ca - na_es ta - va ma - dura.

F#m B7 E B7 E

Para Prosseguir **Para Terminar**

E B7 E E B7 E

[CLIQUE AQUI para ouvir a gravação da partitura.](#)

Para a Chimarrita, é de caráter optativo a execução da partitura tradicional citada no Manual de Danças Tradicionais ou a execução da partitura a seguir.

Frisa-se se a partitura alternativa for optada a ser executada, deve ocorrer durante toda a melodia da dança.

Para a versão da Chimarrita pesquisada conforme partitura abaixo, é permitido acrescentar no canto referente aos compassos 26 e 30 a palavra “CHIMARRITA”;

CHIMARRITA

Transcrição e Revisão:
Íuri Gheno e Rodrigo Filipini

Introdução

Acordeão

Início

Acor.

7

14

Acor.

Chi-mar - ri - ta vou can tar... Qu'inda ho - je não can tei Chi-mar -

21

Acor.

ri - ta vou can tar... Qu'inda ho - je não can tei Deus lhe dê mui-to boa noi - te Chi-mar-ri - ta Qu'inda ho - je não lhe

28

Acor.

dei Deus lhe dê mui-to boa noi - te Chi - mar-ri - ta Que'inda ho - je não lhe dei

Para Prosseguir | **Para Terminar**

[CLIQUE AQUI para ouvir a gravação da partitura.](#)

Para o Chico Sapateado, é de caráter optativo a execução da partitura tradicional citada no Manual de Danças Tradicionais ou a execução das partituras a seguir.

Frisa-se se a partitura alternativa for optada a ser executada, deve ocorrer durante toda a melodia da dança.

CHICO SAPATEADO "Maxixe"

Transcrição e Revisão:
Iúri Gheno e Rodrigo Filipini

Introdução

Acordeão

7

Acor:

O Chi-co foi no poço com_u-ma pedra no pes -

11

Acor:

coço O Chi - co foi no poço com_u - ma pedra no pes - coço nin - guém tenha dó do

14

Acor:

Chico que_e - le morreu por seu gosto nin - guém tenha dó do Chico que_e - le morreu por seu

17

Acor:

gosto

22

Acor:

Para Prosseguir | **Para Terminar**

[CLIQUE AQUI para ouvir a gravação da partitura.](#)

Ou da forma a seguir:

CHICO SAPATEADO "Rasgado"

Transcrição e Revisão:
Iúri Gheno e Rodrigo Filipini

Introdução

Acordeão

7

Acor.

O Chi - co foi no poço com u - ma pedra no pes -

11

Acor.

coço O Chi - co foi no poço com u - ma pedra no pes - coço nin - guém tenha dó do

14

Acor.

Chico que e - le morreu por seu gosto nin - guém tenha dó do Chico que e - le morreu por seu

17

Acor.

gosto

22

Acor.

Para Prosseguir Para Terminar

[CLIQUE AQUI para ouvir a gravação da partitura.](#)

Para o Tatu com Volta no Meio, é de caráter optativo a execução da partitura tradicional citada no Manual de Danças Tradicionais ou a execução das partituras a seguir.

Frisa-se se a partitura alternativa for optada a ser executada, deve ocorrer durante toda a melodia da dança.

TATU Com Volta no Meio "Maxixe"

Transcrição e Revisão:
Iúri Gheno e Rodrigo Filipini

Introdução

The musical score is written for guitar and voice. It begins with an introduction for guitar, followed by a vocal line with guitar accompaniment. The lyrics are in Portuguese and describe a journey and a return. The score includes chord markings (G, D, A7) and performance instructions like 'Para Prosseguir' and 'Para Terminar'.

Acordeão

Acord.

6
Eu vim pra con - tar a his - tó - ria de um ta -

11
tu que já mor - reu pas - san-do mui-to tra - ba - lho por es - te mun - do de

16
Deus An-da_a ro-da ta-tu é meu vol - ti-nha no me-io ta-tu é teu An-da_a

21
ro-da ta-tu é meu vol - ti-nha no me-io ta-tu é teu Eu vim

Para Prosseguir **Para Terminar**

[CLIQUE AQUI para ouvir a gravação da partitura.](#)

Ou da forma a seguir:

TATU

Com Volta no Meio

"Rasgado"

Transcrição e Revisão:
Iúri Gheno e Rodrigo Filipini

Introdução

Acordeão

6

Acord.

11

Acord.

16

Acord.

21

Acord.

[CLIQUE AQUI para ouvir a gravação da partitura.](#)

6.1 PESQUISA PARA INSERÇÃO DE NOVAS MÚSICAS PARA AS DANÇAS

PESQUISA PARA A UTILIZAÇÃO DAS PARTITURAS ALTERNATIVAS DA DANÇA DA CANA VERDE.

PESQUISA PARA O USO DO MAXIXE NAS MÚSICAS DO CHICO SAPATEADO E TATU COM VOLTA NO MEIO (E FUTUROS ESTUDOS).

[CLIQUE AQUI para abrir a PESQUISA para inserção de músicas.](#)

7. DAS MÚSICAS SEM PARTITURA

A letra deve ser predominante em português e deve conter temas e características musicais do folclore Sul Rio-Grandense. Os ritmos devem ser, de acordo com cada coreografia sorteada, polca (marcha) para a “Meia-Canha”, chote para o “Chote de Duas Damas”, e rancheira para o “Pau-de-Fitas”. Caso o conjunto musical opte pelas músicas constantes no livro de danças citada nesta Nota de Instrução, a avaliação seguirá os critérios deste capítulo, não levando em conta as partituras (que são norteadoras), mas a característica rítmica da dança em questão.

A letra da música da dança tradicional em questão deve ser entregue à comissão avaliadora antes do início da referida dança, contendo a informação dos seus devidos autores. A NÃO APRESENTAÇÃO DA LETRA ACARREARÁ EM DESCONTO DE 50% NA NOTA DA MÚSICA DA DANÇA.

Estas músicas podem ser executadas com instrumentos, a *cappella*, ou de forma mista. Não seguem as regras de dissonâncias e contrapontos/contracantos deste regulamento. Devem estar de acordo com a coreografia e ser de referência gaúchesca.

Erros que comprometem a tradicionalidade são passíveis de desconto.

MÚSICAS PARA COREOGRAFIAS DE ENTRADA, SAÍDA, MEIA-CANHA, PAU DE FITAS E CHOTE DE DUAS DAMAS DEVEM TER CONOTAÇÃO REGIONALISTA GAÚCHA, tendo por finalidade a preservação, valorização e divulgação das artes, da tradição, dos usos e costumes e da cultura popular do Rio Grande do Sul.

7.1 SOBRE A EXECUÇÃO DAS MÚSICAS PARA AS DANÇAS SEM PARTITURA

O Cancioneiro Gaúcho possui um repertório vasto de canções dos mais diversos estilos, e considerando a orientação do manual de danças tradicionais e em respeito aos autores e ao direito autoral, para as danças de Chote de Duas Damas, Meia Canha e Pau de Fitas, **deve ser mantido a célula rítmica (ritmo) ORIGINAL da música em questão, desde que não seja “música e letra” de outra dança tradicional gaúcha.** Caso o grupo musical opte por realizar a execução de uma composição inédita, a mesma deverá estar de acordo com os elementos de análise melódica, harmônica e rítmica de cada gênero.

A utilização de qualquer outro gênero que não esteja de acordo e/ou a execução de composição inédita incoerente com os itens de análise musical, acarretará desconto da dança em questão.

7.2 ANEXO “RANCHEIRAS”

Neste anexo, é possível observar uma pequena partícula de uma dissertação realizada pelo pesquisador **Danilo Kuhn da Silva**, para obtenção de seu grau de Mestrado. Neste estudo, foram coletados **materiais musicais gauchescos**, através da audição de gravações de **músicos inseridos no fazer musical do Rio Grande do Sul**. Com o objetivo de auxiliar em uma composição musical contemporânea, foram **transcritos e analisados** os materiais musicais de diversos gêneros, levando em conta diversas **questões pertinentes** ao folclore gaúcho.

A seguir, é possível observar as características apontadas pela análise do gênero “**rancheira**”. Elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, em transcrição e análise, com o objetivo de elucidar as características específicas deste gênero, para uma coerente composição e execução do mesmo.

[CLIQUE AQUI para abrir o anexo “RANCHEIRAS”.](#)

8. NOTA COMPLEMENTAR

A Nota de Instrução acima abrange a avaliação dos musicais para as danças tradicionais.

As modalidades individuais como os concursos instrumentais, conjuntos vocais e interpretes compreendem TODO o nosso cancioneiro Sul-Riograndense. O conceito da tradicionalidade não se aplica, uma vez que, não se trata de um concurso exclusivamente tradicional, observando a construção, as regionalidades, os costumes do campo e da cidade que formaram e FORMAM o que chamamos de “gauchismo”.

Na modalidade de conjunto vocal, é permitido o concorrente levar “*medley* ou *pot-pourris*” NÃO NECESSITANDO DE SORTEIO. O ACOMPANHAMENTO INSTRUMENTAL DOS CONJUNTOS VOCAIS, SE NÃO CANTAR NA OCASIÃO, NÃO NECESSITA ESTAR INSCRITO PARA SUBIR AO PALCO. PORÉM SERÁ AVALIADO CONFORME A INDUMENTÁRIA, COMO É DE PRAXE NOS CONCURSOS DE INTÉRPRETES VOCAIS.

9. DAS LETRAS NÃO INDICADAS EM BIBLIOGRAFIA E NO REGULAMENTO

Para serem utilizadas pelos musicais no concurso de danças tradicionais em eventos regulamentados pelo MTG, deverão ser utilizadas letras presentes no Livro de Danças Tradicionais e/ou CD das danças tradicionais. Também poderão ser utilizadas as letras anexadas e esta resolução, letras estas pesquisadas nas seguintes referências:

Meyer, Augusto. (1959). Cancioneiro Gaúcho. Porto Alegre: Editora Globo.

LOPES NETO, J. Simões. Cancioneiro guasca; antigas danças, poematos, quadras, trovas, dizeres, poesias históricas, desafios. Porto Alegre, Editora Globo, 1954. Coleção Província.

Quem optar por utilizar outras letras, deverá apresentar junto à comissão avaliadora (antes do início da referida dança) a letra juntamente com pesquisa bibliográfica (SOMENTE NAS FASES DO ENART).

9.1 REPOSITÓRIO DE LETRAS

BALAIO

Mandei fazer um balaio pra guardar meu algodão;
 Balaio saiu pequeno, não quero balaio, não.
 Balaio, meu bem, balaio, balaio do coração,
 Moça que não tem balaio bota a costura no chão.

Balaio, meu bem, balaio, balaio, peneira grossa,
 Desamarra a cachorrada, capivara está na roça.
 Balaio, meu bem, balaio, balaio do presidente;
 Por causa deste balaio já mataram tanta gente!

Balaio, meu bem, balaio, balaio de tapeti;
 Por causa deste balaio, me degredaram daqui.
 Recorta, meu bem, recorta, recorta o teu bordadinho,
 Depois de bem recortado, guarda no teu balainho.

Mandei fazer um barquinho da casca do camarão,
 Para levar o meu bem de Santos ao Cubatão.
 Mandei fazer um barquinho da casca do pau aderno
 Para embarcar o diabo da madeira pro inferno.

CANA VERDE

Pra cantar a cana verde primeiro canta o violeiro (bis)
 Depois que o violeiro canta, “canta” os outros companheiros

Cana-verde, cana-verde, minha cana cristalina (bis)
 Eu quisera ser um cravo, pro cabelo das meninas

Ai, ai! Meu bem...ai,ai! Meu Bem...ai, ai! Meu bem...ai,ai! Meu Bem!
 Eu quisera ser um cravo, pro cabelo das meninas.

CARANGUEJO

Sim, sim, sim...não, não, não...
 Estou a tua espera e não me dás teu coração.

O pé, o pé, o pé...a mão, a mão, a mão...
 Minha gente venha ver o caranguejo no salão.

No fundo do mar tem peixe, na beira tem camarão
 Nas ondas dos teus cabelos navega meu coração.

Caranguejo não é peixe, se é peixe ninguém come
 Ainda há chegar o tempo das muié falar dos home.

CHICO SAPATEADO

O Chico caiu no poço, não sei como não morreu,
 Por ser devoto das almas, nossa Senhora o valeu.

O Chico caiu no poço, do fundo tirou areia;
Ninguém tenha dó do Chico, que está preso na cadeia.

O Chico foi lá no poço com uma pedra no pescoço:
Ninguém tenha dó do Chico, que ele morreu por seu gosto.

Lá vem Chico, lá vem Chico, deixá-lo que venha, sim:
Eu não devo nada ao Chico, nem ele me deve a mim.

Quem é aquele que lá vem com o lenço feito bandeira?
Pelo jeito que estou vendo, é o Chico Polvadeira.

Quem é aquele que lá vem no seu cavalo alazão?
É o nosso amigo Chico que vem dançar o sabão;
O cavalo deu um prisco, o Chico caiu no chão.

O Chico caiu no poço vestidinho de licor
Vós ide buscar o Chico que o Chico é meu amor.

Quando vim da minha terra muita menina chorou
Só o diabo de uma velha muita praga a mim rogo

Quando vim da minha terra trouxe platas e platinas
Eu me chamo Chico doce namorado das meninas

Eu me chamo Chico doce por sobrenome melado
Quando chego ao pé das moças fico todo açucarado

Garibaldi foi a missa no seu cavalo alazão
O cavalo entropicou Garibaldi foi ao chão

CHIMARRITA

Vou cantar a Chimarrita que hoje ainda não cantei;
Deus lhes dê as boas-noites que hoje ainda não lhes dei.

Vou cantar a Chimarrita, que uma moça me pediu;
Não quero que a moça diga: ingrato, não me serviu.

A moda da Chimarrita veio de Cima da Serra;
Pulando de galho em galho, foi parar em outra terra.

Chimarrita quando nova uma noite me atentou
Quando foi de madrugada, deu de rédea e me deixou!

Chimarrita no seu tempo já muito potro domou;
Agora quer um sotreta...nem um rodilhudo achou.

Chimarrita e Chimarrita, Chimarrita do sertão,
Pra casar a sua filha deu de dote um patacão.

A Chimarrita é uma velha que mora no faxinal,
Socando sua canjica, comendou feijão sem sal.

Chimarrita é mulher pobre, já não tem nada de seu,
Só tem uma saia velha que sua sogra lhe deu.

Chimarrita, mulher velha, quem te trouxe lá do Rio?
Foi um velho marinheiro na proa do seu navio.

Chimarrita é altaneira, não quebra nunca o corincho;
Diz que tem trinta cavalos e não tem nem um capincho.

Chimarrita diz que tem dois cavalinhos lazões;
Mentira da Chimarrita, não tem nada, nem xergões!

Chimarrita diz que tem quatro cavalos oveiros;
Mentira da Chimarrita, só se são quatro fueiros!

Chimarrita diz que tem sete cavalos tostados;
Mentira da Chimarrita, nem perdidos, nem achados!

Chimarrita diz que tem dois zainos e um tordilho;
Mentira da Chimarrita, nem um cupim pro lombilho.

Chimarrita diz que tem três cavalos tubianos;
Mentira, tudo mentira, nem garras, pingos, nem panos!

Aragana e caborteira, a Chimarrita mentiu;
Não censure a dor alheia quem nunca dores sentiu.

Quem sabe se a Chimarrita na alma criou cabelos;
Quem vê uma bagualada, vê mais vultos do que pêlos...

Tironeada da sorte, a Chimarrita rodou;
Logo veio a crua morte e as garras lhe botou.

Chimarrita morreu ontem, ontem mesmo se enterrou;
Quem chorar a Chimarrita leva o fim que ela levou.

Chimarrita morreu ontem, ontem mesmo se enterrou;
Na cova da Chimarrita fui eu quem terra botou.

Chimarrita morreu ontem e ainda hoje tenho pena;
Do corpo da Chimarrita vai nascer uma açucena...

Chimarrita morreu ontem, inda hoje tenho dó;
Na cova da Chimarrita nasceu um pé de cidró.

Chimarrita morreu ontem, mas pra sempre há de durar;
As penas da Chimarrita fazem a gente pensar...

Coitada da Chimarrita! Vou rezar por ser cristão:
A pobre da Chimarrita viveu como um chimarrão.

Quanta maldade se disse da Chimarrita, coitada!
A pedra grande faz sombra e a sombra não pesa nada.

Chimarrita generosa, ó Chimarrita, perdoa!
Quem te chamava de má não era melhor pessoa...

A Chimarrita no campo com os bichos todos falou;
Na morte da Chimarrita, o bicharedo chorou.

O trevo de quatro folhas da Chimarrita é feita,
Com ele se quebra a sina que o mal sobre nós apura.

Aqui paro, na saída do fim desta narração;
A moça, se está contente, me dê o seu galardão.

Eu disse o que a bisavó da minha vó me ensinou;
Se alguém sabe mais do que eu, já não está aqui quem falou.

Chimarrita, Chimarrita, Chimarrita, meu amor,
Por causa da Chimarrita passo tormentos e dor.

Chimarrita, Chimarrita, Chimarrita do outro lado,
Por causa da Chimarrita passei arroios a nado.

Já dormi na tua cama já tua boca beijei
Já gozei os teus carinhos e outras coisas que eu cá sei.

Chama Rita chama Rita chama Rita uma mulher
Sai de manhã para fora entra à noite quando quer.

A mulher do chama-Rita é uma santa mulher
Dá os ossos ao marido a carne a quem ela querer

A moda da chimarrita veio de Cima da Serra,
Pulando de galho em galho, foi parar em outra terra.

Chimarrita e chimarrita, chimarrita do sertão
Vai casar a sua filha, deu de dote um patacão.

Chimarrita, mulher velha, quem te trouxe lá do Rio?
Foi um velho marinheiro na proa do seu navio.

A moda da chimarrita veio de Cima da Serra,
Pulando de galho em galho, foi parar em outra terra.

O ANÚ

O anu é pássaro preto, passarinho de verão;
Quando canta à meia-noite, ó que dor no coração.

E se tu, anu, soubesses quanto custa um bem-querer
Ó pássaro, não cantarias às horas do amanhecer.
O anu é pássaro preto, pássaro do bico rombudo;
Foi praga que Deus deixou todo negro ser beijudo.

Folgue, folgue minha gente, que uma noite não é nada
Se não dormires agora, dormirás de madrugada

QUEROMANA

Tão bela flor, quero-mana, as barras do dia aí vêm,
Os galos já estão cantando, os passarinhos também.

Os galos já estão cantando e os passarinhos também,
Vai recém-amanhecendo e aquela ingrata não vem.

Ah! galo, se tu soubesses quanto custa um bem-querer,
Nunca, nunca tu cantavas às horas do amanhecer!

Tão bela flor, digo agora, tão bela flor, quero-mana,
Quando eu ando neste fado, a própria sombra me engana.

Adeus, quero-mana ingrata, que inda te pretendo ver
Abrasada de saudade e sem ninguém te valer...

Para que de mim te queixas? pois se eu presumo de amar?
Se é da minha natureza de madrugada cantar?

Que passarinho é aquele que está na flor da banana,
Co'o biquinho dá-lhe, dá-lhe, co'as asinhas, quero-mana! 15

TATU COM VOLTA NO MEIO

Eu vim pra contar a história dum Tatu que já morreu,
Passando muitos trabalhos, por este mundo de Deus.

O Tatu foi mui ativo pra sua vida buscar;
Batia casco na estrada, mas nunca pode ajuntar.

Ora, pois todos escutem do Tatu a narração,
E, se houver quem saiba mais, entre também na função.

O Tatu foi homem pobre que apenas teve de seu
Um balandrau muito velho que o defunto pai lhe deu.

O Tatu é bicho manso, nunca mordeu a ninguém,
Só deu uma dentadinha na perninha do seu bem.

O Tatu é bicho manso, não pode morder ninguém,
Inda que queira morder, o Tatu dentes não tem.

O Tatu não calça meia porque tem o pé rachado,
Tem a cintura de moça e os olhos de namorado.

O Tatu saiu do mato, vestidinho, preparado,
Parecia um capitão de camisa de babado.

O Tatu saiu do mato, procurando mantimento;
Caiu numa cachorrada que o levou cortando vento.

O Tatu me foi à roça, toda a roça me comeu;
Plante roça quem quiser, que o tatu quero ser eu.

O Tatu é bicho chato, rasteiro, toca no chão;
Inda mais rasteiro fica quando vai roubar feijão.

O Tatu de rabo mole faz guisado sem gordura,
Ele é feio mas gostoso, só lhe falta compostura.

Meu Tatu de rabo mole, meu guisado sem gordura,
Eu não gasto meu dinheiro com moça sem formosura.

Depois de muito corrido nos pagos em que nasceu,
O Tatu alçou o ponche, pra outras bandas se moveu.

Eu vi o Tatu montado no seu cavalo picaço,
De bolas e tirador, de faca, rebenque e laço.

Aonde vai, senhor Tatu, em tamanha galopada?
Vou para Cima da Serra, dançar a polca-mancada.

O Tatu subiu a Serra, no seu cavalo alazão,
De barbicacho na orelha, repassando um redomão.

O Tatu subiu a Serra pra serrar um tabuado,
Levou mala de farinha, e um porongo de melado.

O Tatu subiu a Serra à força de mocotó,
Caminhou cinqüenta léguas, pra ver se achava ouro em pó.

O Tatu subiu a Serra com fama de laçador;
Bota laço, tira laço, bota pealos de amor.

O Tatu subiu a Serra com ganas de beber vinho;
Apertaram-lhe a garganta, vomitou pelo focinho.

O Tatu foi encontrado no passo do Jacuí,
Trazendo muitos ofícios para o general Davi.

O Tatu foi encontrado lá nos cerros de Bagé,
De laço e bolas nos tentos, atrás de um boi jaguané.

O Tatu depois foi visto no cerro de Viamão,
Com seu lacinho nos tentos, repassando um redomão.

O Tatu foi encontrado no cerro de Batovi,
Roendo as unhas de fome, ninguém me contou, eu vi.

O Tatu foi encontrado pras bandas de São Sepé,
Mui aflito e muito pobre, de freio na mão, a pé.

O Tatu foi encontrado na serra de Canguçu,
Mais triste do que um socó e sujo como urubu.

Depois de muita folia em que o Tatu se meteu,
Deram-lhe muito guascaço e o Tatu ensandeceu.

E logo desceu pra baixo, mui triste da sua vida,
Com a casca toda riscada, de orelha murcha, caída.

Ao chegar à sua casa, o Tatu vinha contente,
Por ver a sua Tatu e quem mais era parente.

Minha comadre Tatu, adeus, como tem passado?
Tenho passado mui bem, porém com algum cuidado.

Tatu, minha Tatu, acuda, senão eu morro!
Venho todo lastimado das dentadas de um cachorro.

Dei graças a Deus achar uma toca já deixada,
Pois que vinha um caçador com uma grande cachorrada.

Até chegar nesta idade, remédio nunca tomei;
Tatu, estou mui doente, faz remédio, eu tomarei.

Se quiser curar, me cure, não lhe faltando a vontade,
Que senão eu vou-me embora lá pra casa da comadre.

Ela deu folhas de umbu com raiz de pessegueiro,
Mas, coitado do Tatu, morreu ainda mais ligeiro!

A Tatu e os tatuzinhos puseram a cavoucar,
Pra fazer a funda cova, pra o seu Tatu enterrar.

A Tatu está viúva, o seu Tatu já morreu;
Ela agora quer marido travesso, como era o seu.

A Tatu está mitrada, quer marido doutro jeito,
Que não viva longe dela, seja um Tatu de respeito.

E, se alguns dos meus senhores, quer ser Tatu preferido,
A Tatu está viúva: é só fazer seu pedido...

Já chegou o Tatu-canastra com sua calça de bombacha;
Trazia a sua sanfona de quarenta e oito baixo...

O tatu mais a mulita, é lei da sua criação:
Se é macho, não tem irmã, se é fêmea, não tem irmão.

Anda roda o tatu não cansa, o sapateado que é o bom da dança
Anda roda o tatu não cansa, o sapateio que é o bom da dança

SARRABALHO

Sarrabalho era homem pobre, (bis)
Não tinha nada de seu.

Só a triste da mulher, (bis)
Que sua sogra lhe deu.

Um amor quando é sincero, (bis)
Muita gente faz “pená”.

9.2 PESQUISA E JUSTIFICAÇÃO PARA INSERÇÃO DE NOVOS VERSOS.

A APRESENTAÇÃO DE PESQUISA E JUSTIFICAÇÃO PARA INSERÇÃO DE NOVOS VERSOS.

O presente documento visa justificar e sugerir a inclusão de alguns versos (de três danças) não constante (ou modificados) nas diretrizes apresentadas pela equipe técnica e subdepartamentos de música do MTG/RS.

Primeiramente, queremos deixar evidente a preocupação com a “tradicionalidade” e, principalmente com a “originalidade” no que tange a música folclórica do nosso Estado.

[CLIQUE AQUI para abrir a PESQUISA para inserção de novos versos.](#)