

2026 | XXII EDIÇÃO

2026 - XXII EDIÇÃO



JUVENART

CONCURSO ESTADUAL DE DANÇAS TRADICIONAIS
Categoria Juvenil

REGULAMENTO

SEJAM BEM-VINDOS À XXII EDIÇÃO DO JUVENART!

**Para acessar as partes deste Regulamento,
basta clicar nos botões abaixo!**



REGULAMENTO GERAL



ANEXO 1
Cronograma de Realização



ANEXO 2
Diretrizes Musicais Complementares ao Regulamento



ANEXO 3
Regulamento Prêmio Muuripás de Dança



ANEXO 4
Regulamento Modalidades Individuais



ANEXO 5
Chula e Danças Gaúchas de Salão

22º JUVENART

CONCURSO ESTADUAL DE DANÇAS TRADICIONAIS

CATEGORIA JUVENIL

REGULAMENTO

CAPÍTULO 1

DAS FINALIDADES

Art. 1º. O JuvEnart é um evento artístico/cultural/tradicionalista que tem por finalidade a preservação, valorização e divulgação das artes, da tradição e da cultura popular do Rio Grande do Sul.

§ 1º – O JuvEnart é evento oficial do Estado do Rio Grande do Sul;

§ 2º - O JuvEnart é evento oficial do Município de Santa Maria;

§ 3º - O JuvEnart consiste em concursos de danças tradicionais gaúchas, dança da chula e danças gaúchas de salão, destinado a jovens em idade juvenil.

CAPÍTULO 2

DOS PARTICIPANTES

Art. 2º – Poderão participar do JuvEnart todas as entidades tradicionalistas registradas no MTG ou na CBTG que cumprirem todas as normas estabelecidas neste regulamento.

CAPÍTULO 3

DATA E LOCAL

Art. 3º – A modalidade Danças Tradicionais do 22º JuvEnart acontecerá no Centro de Eventos da Universidade Federal de Santa Maria, no Campus José Mariano da Rocha Filho, em Camobi, Santa Maria, Rio Grande do Sul.

Parágrafo único: As modalidades individuais, Chula e Danças Gaúchas de Salão, acontecem na Sede Social do Centro de Tradições Gaúchas Sentinela da Querência, Rua Silvino Zimmermann, 115, Bairro Camobi, em Santa Maria, Rio Grande do Sul.

Art. 4º – A modalidade Danças Tradicionais do 22º JuvEnart acontece em duas etapas, uma classificatória, entre 29 de julho e 01 de agosto, e uma final em 02 de agosto de 2026.

Parágrafo único: As modalidades individuais, Chula e Danças Gaúchas de Salão, acontecem conforme a seguinte programação:

- Dia 30 de julho, 08:30h – Classificatória de Danças Gaúchas de Salão
- Dia 31 de julho, 08:30 h – Classificatória de Chula
- Dia 01 de agosto, 08:30 h – Semifinal de Chula
- Dia 01 de agosto, 13:00 h – Final de Danças Gaúchas de Salão
- Dia 01 de agosto, 18:00 h – Final de Chula

DA INSCRIÇÃO

Art. 5º - A inscrição para grupos de danças tradicionais, chula e/ou danças gaúchas de salão, deve ser feita única e exclusivamente no sítio virtual do evento, entre os dias **12 de fevereiro e 15 de março de 2026**, em endereço eletrônico publicado em Termo Aditivo específico, nas vésperas do início das inscrições.

§1º - Poderão participar do JuvEnart aqueles concorrentes que tiverem 18 anos incompletos na data do evento, não sendo mais autorizada a inscrição de “coringas” (Portaria 03/2025 – MTG). No caso específico dos inscritos na categoria Danças Tradicionais, poderão concluir o ano na categoria para a qual tinham idade no início do ano, ou seja, em 01 de janeiro de 2026. (Conforme determina o regulamento Artístico do MTG).

§2º - A inscrição consiste no preenchimento total do formulário eletrônico, o qual solicita informações da entidade, dados de contatos, lista das pessoas autorizadas a acessar as áreas restritas do evento juntamente com o grupo de dança, chuleadores, casais de danças gaúchas de salão, lista das pessoas responsáveis pela montagem de palco, lista com danças tradicionais, lista com os músicos que acompanharão o grupo, lista de todos os dançarinos e as informações referentes às coreografias de entrada e de saída, quando for o caso.

§3º - O 22º JuvEnart receberá inscrições para grupos de dança tradicionais em dois sub-eventos: Júnior e Sênior.

§4º - Após concluída a inscrição, a organização do evento informará, a todos os inscritos, os procedimentos para pagamento das taxas de inscrição.

§5º - Cada entidade tradicionalista poderá inscrever até 06 (seis) pessoas, não concorrentes, as quais serão credenciadas e terão acesso às áreas restritas do evento. Trata-se de integrantes da patronagem, “Patrão”, “Coordenadores”, instrutores e coreógrafos que desejarem estar na área restrita de apresentação enquanto o grupo dança. Estes inscritos também deverão apresentar seu cartão tradicionalista. Não trata este inciso do pessoal de serviço, que eventualmente carrega materiais. Estas pessoas, os “carregadores”, poderão acessar o tablado desde que estejam devidamente pilchados e que seja comprovada sua função de “apoio ao grupo no transporte de materiais”, saindo da área restrita uma vez cumprida sua função. Para esses “carregadores” não será exigido o cartão tradicionalista.

§6º - Os músicos são considerados integrantes do grupo de dança, devendo seus dados constarem do formulário de inscrição de todos os grupos que representarão. Os músicos deverão identificar-se como tal através de seu cartão de músico (cartão vermelho), no acesso às dependências do evento, sempre que lhes for solicitado.

§7º - Ao se inscrever no evento o(a) participante abdica de seu direito de imagem em favor do evento com relação à sua participação, sendo esta uma condição obrigatória para sua participação.

IMPORTANTE!



A Comissão Executiva do JuvEnart solicita às entidades tradicionalistas que decidam criteriosamente suas representações no palco do evento. Não serão admitidas pessoas não inscritas, sejam elas o Coordenador Artístico ou mesmo o Patrão da entidade. Para isso foi criada a figura prevista no §5º do Art. 5º deste regulamento.

COLABORAÇÃO FINANCEIRA

Art. 6º – A título de colaboração financeira, a entidade participante promoverá o repasse do valor correspondente a R\$ 40,00 (quarenta reais) por pessoa presente no formulário da entidade.

§1º – O pagamento desta colaboração financeira será realizado posteriormente, no mesmo site das inscrições, em área específica aberta em nova aba, por meio de PIX via QR Code, sendo obrigatório o anexo do comprovante de pagamento no local indicado para que a inscrição seja analisada e validada pela organização.

§ 2º – O prazo para estes repasses inicia no dia 06 e encerra no dia 10 de julho de 2026. (os dados para o crédito serão informados às entidades mediante comunicação específica).

§3º- O acesso ao evento para o público em geral terá um valor de R\$ 20,00 (vinte reais) por dia, ou o passaporte para os quatro dias no valor de R\$ 50,00 (cinquenta reais). Estes valores são regulados pela Lei 12.933 de 26 de dezembro de 2013.

§4º - É expressamente proibido o consumo e a comercialização de bebidas alcoólicas nas dependências do evento.

DO SORTEIO

Art. 7º - O sorteio das ordens de apresentações da modalidade danças tradicionais acontecerá em **28 de março de 2026, às 15:30**, na sede social do CTG Sentinela da Querência, em Camobi, Santa Maria.

§1º - Será sorteada nesta data apenas a modalidade danças tradicionais gaúchas, Sênior e Júnior.

§2º - Os grupos campeões da edição anterior do JuvEnart, Sênior e Júnior, não são sorteados.

Caso regularmente inscritos, eles ocupam a última vaga no último bloco do sub-evento.

§3º - Os grupos finalistas da edição anterior, Sênior e Júnior, exceto os campeões, caso inscritos, serão sorteados separadamente, ocupando condição de cabeça-de-chave e encerrando os blocos do sub-evento. O número de cabeças-de-chave está condicionado ao número de blocos, que por sua vez está condicionado ao número de inscritos no sub-evento.

§4º - Serão sorteados primeiro os blocos do JuvEnart Sênior, após os do JuvEnart Júnior.

§5º - Os grupos serão sorteados começando pela primeira vaga disponível no último bloco, imediatamente antes dos cabeças de chave, indo até o primeiro a dançar no primeiro bloco do concurso.

§6º - Após divulgada, a ordem de apresentação não poderá ser alterada sob nenhuma circunstância.

§7º - O sorteio do concurso Danças Gaúchas de Salão será realizado dia 12 de abril, às 15:30, na sede social do CTG Sentinela da Querência, em Camobi, Santa Maria.

DA DESISTÊNCIA

Art. 8º - Os grupos, ou participantes individuais, presentes na lista de apresentações obtida por sorteio que desistirem da participação no evento, deverão comunicar sua desistência para o endereço eletrônico (juvenart.oficial@gmail.com) até o dia 29 de abril de 2026, quarta-feira.

§ 1º - Não serão restituídos os valores pagos a título de taxa de participação.

§ 2º - O não cumprimento deste artigo poderá implicar no impedimento do grupo ou do participante individual para participação na edição do próximo ano.

DOS SUPLENTES

Art. 9º - A necessidade de que seja criada uma lista de suplentes está condicionada ao número de inscritos no evento. A metodologia detalhada será publicada, se for o caso, em Termo Aditivo, ao final das inscrições.

DOS AJUSTES E ALTERAÇÕES

Art. 10 - Os grupos participantes do 22º JuvEnart poderão realizar ajustes e alterações, de **22 a 28 de junho de 2026**, no mesmo ambiente em que realizou sua inscrição.

§ 1º - Os grupos poderão realizar a alteração de todas as danças.

§2º - Poderão incluir quantos integrantes forem necessários, desde que dançarinos ou músicos.

§3º - Não serão permitidas exclusões de dançarinos ou músicos, apenas inclusões.

§4º - Serão autorizadas substituições de inscritos apenas no caso previsto no § 5º do Art 5º.

§5º - Quando do credenciamento do grupo, no dia e local do evento, será possível a inclusão de 4 (quatro) dançarinos e de quantos músicos forem necessários, desde respeitando o parágrafo único do Art. 14, o qual estabelece o limite de músicos em oito.

CAPÍTULO 4 DO CREDENCIAMENTO

Art. 11 - No local do evento, no prazo máximo de 1 (uma) hora antes do horário previsto para sua apresentação, as entidades deverão proceder o credenciamento de seus inscritos, apresentando a documentação exigida no Art. 12 deste regulamento junto à Secretaria Administrativa do JuvEnart (no local do evento) e recebendo as respectivas credenciais.

Art. 12 - É documento obrigatório o cartão tradicionalista para todos os participantes, concorrentes e/ou músicos. Não serão aceitos e-mails, ou qualquer outro documento diferente do aqui referido.

Parágrafo único: Não serão realizadas consultas ao site do MTG para verificação de encaminhamentos de cartão.

Art. 13 - O participante inscrito por uma entidade não poderá concorrer por outra, exceto os músicos, para os quais não existe essa restrição.

§1º - Os músicos precisam estar inscritos por todas as entidades que representam.

§2º - Será exigido o cartão tradicionalista (vermelho) do músico.

Art. 14 – Os grupos musicais deverão estar compostos, no mínimo, por uma gaita e um violão, com acompanhamento vocal.

Parágrafo único - O número máximo de integrantes do grupo musical é de 8 (oito) músicos, independente do sub-evento, Júnior ou Sênior.

DA METODOLOGIA

Art. 15 - O Concurso Estadual de Danças Tradicionais – Categoria Juvenil – JuvEnart, em sua modalidade Danças Tradicionais, está dividido em duas categorias distintas, as quais são consideradas sub-eventos: JuvEnart Júnior e JuvEnart Sênior. É importante observar as particularidades de cada sub-evento, previstas neste regulamento único.

§1º - A modalidades individuais possuem regulamento próprio onde estará adequadamente descrita a metodologia de realização.

§2º - A metodologia de realização do evento, em todas as suas modalidades, incluindo a necessidade de realização de uma ou mais etapas classificatórias, o número final de concorrentes classificados para as etapas finais e outros aspectos ligados à metodologia do evento serão divulgados pela Comissão Organizadora em Termo Aditivo ao Regulamento, ao final do período de inscrições.

CAPÍTULO 5

DAS COMISSÕES AVALIADORAS E DE REVISÃO

Art. 16 - O JuvEnart premia os seguintes concursos:

- a) Danças tradicionais (Júnior, Sênior);
- b) Indumentária (Júnior, Sênior);
- c) Grupo Musical;
- d) Coreografias de Entrada e Saída - Prêmio Muuripás de Dança | Júnior e Sênior (Anexo 3);
- e) Modalidades individuais - Chula e Dança de Salão (Anexo 4)

Art.18 - As Comissões de Avaliação e Revisão do JuvEnart são de responsabilidade da Comissão Executiva do evento.

§ 1º - A Comissão de Avaliação do JuvEnart, para avaliação dos sub-eventos JuvEnart Júnior e Sênior, obedecerá aos mesmos critérios e sistemática de avaliação utilizados no ENART – Encontro de Arte e Tradição, respeitando as particularidades presentes neste regulamento, bem como as Notas de Instrução e Termos Aditivos publicados oportuna e posteriormente.

CAPÍTULO 6

DAS APRESENTAÇÕES E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

SEÇÃO I

Das Disposições Gerais

Art. 19 - A comissão avaliadora atribuirá nota aos participantes, empregando os critérios estabelecidos para o concurso, conforme detalhamento nos parágrafos abaixo:

§1º- O JuvEnart considera nota final a soma das médias das notas dos quesitos, descontados os pontos perdidos em indumentária e tempo de apresentação.

§2º – A avaliação do quesito Indumentária Gaúcha será realizada conforme a diretriz vigente do traje atual estabelecida pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG).

§3º - Ao proceder à avaliação da indumentária, a Comissão Julgadora analisará, de forma detalhada, o uso correto da indumentária gaúcha completa, tanto de forma individual quanto coletiva, incluindo integrantes do grupo e acompanhantes.

§4º - Poderá haver penalização de até 2 (dois) pontos na nota final do grupo participante caso seja constatado o uso inadequado da indumentária por integrantes ou por acompanhantes que acessem o brete e auxiliem na montagem das estruturas coreográficas, quando estes não estiverem devidamente pilchados.

§5º - Em caso de empate, são os seguintes os critérios de desempate, por ordem de prioridade (vide § 1º):

a) Danças Tradicionais

1º) – maior nota de interpretação;

2º) – maior nota de correção coreográfica;

3º) – maior nota de harmonia;

4º) – maior nota de correção musical;

5º) – maior nota de execução musical.

b) Melhor indumentária e Melhor Conjunto Musical de Danças Tradicionais (não se aplica o desempate por tratar-se de nota de qualidade).

c) Coreografias de Entrada e Saída - Prêmio Muuripás de Dança - Regulamento Específico (vide Anexo 3).

§4º - O empate será constatado no cálculo da nota final, considerados os milésimos (três casas após a vírgula).

§5º - Em caso de, após todas alternativas o empate se mantiver, o resultado será definido por sorteio na presença dos envolvidos.

SEÇÃO II

Do Concurso de Danças Tradicionais

Art. 20 – Os grupos participantes do Concurso de Danças Tradicionais Gaúchas poderão realizar coreografias de entrada e saída.

Art. 21 – Os grupos, durante as danças tradicionais, deverão estar compostos de no mínimo 06 (seis) e no máximo 12 (doze) pares, totalizando, no máximo, 24 dançarinos.

§1º - Serão permitidos revezamentos entre integrantes, desde que não fira o “**caput**” deste artigo.

§2º - O número de dançarinos para as coreografias é livre (JuvEnart Júnior e Sênior), não havendo número mínimo ou número máximo. Serão admitidos revezamentos durante a execução das coreografias, mas não serão permitidas intervenções externas à área determinada à apresentação, seja por pessoas, dançarinos ou adereços de qualquer natureza (**Prêmio Muuripás de Dança** - vide regulamento específico – Anexo 3).

Art. 22 - Os grupos participantes do **JuvEnart Sênior** deverão indicar 09(nove) danças tradicionais, reconhecidas pelo MTG e constantes do Manual de Danças Tradicionais, 5ª edição, sendo 3 (três) de fila, 3 (três) de pares independentes e 3 (três) de roda. Esta informação é excludente, ou seja, sua omissão na ficha de inscrição impede a conclusão da inscrição do grupo.

§1º - Na(s) Fase(s) Classificatória(s), os grupos sortearão 3 (três) danças entre as indicadas, sendo uma de fila, uma de roda e uma de pares independentes.

§2º - Na Fase Final, os grupos classificados **indicarão** à mesa realizadora dos sorteios 2 (duas) danças de sua livre escolha, entre as seis não sorteadas na Fase Classificatória.

§3º - Na Fase Final, os grupos classificados no JuvEnart Sênior deverão executar, além das duas danças indicadas, uma dança campesina sorteada entre a “Tirana do Ombro”, o “Balão Caído” e o “Vanerão Sapateado”.

Art. 23 - Os grupos participantes do **JuvEnart Júnior** deverão indicar 04(quatro) danças tradicionais, reconhecidas pelo MTG e constantes do Manual de Danças Tradicionais, 5ª edição, sendo 1 (uma) de fila, 1 (uma) de pares independentes e 1 (uma) de roda (a quarta dança pode pertencer ao qualquer um dos blocos). Esta informação é excludente, ou seja, sua omissão na ficha de inscrição impede a conclusão da inscrição do grupo.

Parágrafo único – Na inscrição, os grupos indicarão quais a três danças dançarão na fase classificatória e, caso classificado para a final, realizará um sorteio para saber qual dança, entre as dançadas na classificatória será substituída pela quarta dança indicada.

Art. 24 – Para o JuvEnart **Júnior e Sênior** as danças deverão ser apresentadas de acordo com os textos e obras editados e/ou recomendadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG Parágrafo único – As coreografias deverão estar de acordo com o livro DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS – 5ª EDIÇÃO.

Art. 27 - Os grupos de dança participantes do JuvEnart disporão de 20(vinte) minutos para sua apresentação, incluindo o tempo de entrada e saída (quando for o caso), contados a partir da liberação do microfone, perdendo 01 (um) ponto por minuto ou fração que exceder ao tempo, descontados da nota final.

§1º – Se a dança sorteada e/ou escolhida for a dança do Pau de Fitas, Roseira, Anú, Tirana do Lenço, Meia Canha ou Tirana do Ombro, o tempo de apresentação será elevado para 25 (vinte e cinco) minutos.

§2º - Os conjuntos de acompanhamento de grupos de danças terão 5 (cinco) minutos para equalização do som, contados a partir da liberação do palco para tal fim e mediante o anúncio dos mestres de cerimônia.

Art. 28 - Na avaliação do **JuvEnart Júnior e Sênior**, serão observados os seguintes quesitos:

I - Grupo de Danças

- a) Correção Coreográfica..... 3 pontos
- b) Harmonia de Conjunto..... 2 pontos
- c) Interpretação Artística..... 4 pontos

II - Grupo Musical

- a) Correção Musical..... 0,2 pontos
- b) Execução Musical..... 0,4 pontos
- c) Harmonia de Conjunto..... 0,4 pontos

§1º – A metodologia de avaliação do acompanhamento musical será definida pela coordenação musical e será realizada conforme informações abaixo:

Parágrafo único – A avaliação do acompanhamento musical para Danças Tradicionais do Manual de Danças tem por base as obras literárias do MTG RS e a Nota de Instrução anexa a este regulamento com as diretrizes musicais (ANEXO 2 e SUB ANEXOS deste regulamento), sendo observados os critérios avaliativos de tocar e cantar, respeitando formas, estilos, gêneros tradicionalistas, evitando a deturpação, acréscimo ou supressão, descaracterizando e comprometendo a fidelidade histórica e folclórica das obras executadas.

§2º – 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: cajon (pode ser tocado com as mãos, baqueta, vassourinha, sendo permitido o uso de pedal de bumbo), cajon wood, baixo acústico, prato de ataque (considerado como prato de ataque, qualquer prato a fim de realizar ataque ou condução), carrilhão e bombo leguero. A infração deste artigo acarretará desconto de 0,2 na nota final da avaliação do grupo que utilizou.

§3º – Para as coreografias de entrada e saída dos grupos de danças tradicionais, os gêneros musicais permitidos serão: valsa, vaneira, vaneirão, rancheira, polca, chote, bugio, chamarra, chamamé, mazurca, milonga, toada, canção, chacareira e zamba. A execução de gêneros musicais (ou de ritmos que lhes alterem a característica regional) não constantes nestes reconhecidos como tradicionais e ou a não apresentação de pesquisa e não autorização prévia acarretará desconto de 0,2 na nota final do grupo concorrente (vide §9º).

§4º – Não serão permitidas alterações de gênero das composições originais tampouco traduções totais de idiomas originais da composição, sendo passível de desconto de 0,5 ponto na nota final do concorrente caso ocorra tal infração.

§5º – Mediante a prévia autorização e entrega de pesquisa com fundamentação bibliográfica, poderão ser utilizados outros gêneros musicais, exclusivamente de entrada e saída das danças tradicionais, quando se tratar de homenagem feita às etnias formadoras do gaúcho (índia, portuguesa, açoriana, espanhola, negra, luso-brasileira (biribas), alemã e italiana) e ou gaúcha regional. A não apresentação de pesquisa e não autorização prévia acarretará desconto de 0,2 na nota final do grupo concorrente (vide §9º).

§6º – Para coreografias de entrada e saída admite-se, também, o uso de outros instrumentos necessários à homenagem feita às etnias formadoras do gaúcho e ou regional, desde que a música escolhida seja coerente e compatível com a proposta coreográfica aprovada com apresentação de pesquisa e embasamento histórico, materiais estes que devem ser remetidos à Comissão avaliadora, para que sejam analisados previamente pela Comissão avaliadora e Direção artística. A utilização do instrumento sem a apresentação de pesquisa e não autorização prévia acarretará desconto de 0,2 na nota final do grupo concorrente (vide §9º).

§7º – Os descontos e notas aplicados na planilha de música comporão a nota final do grupo.

§8º – Quando o conjunto musical executar letras não constantes nas publicações oficiais do MTG RS, deverá apresentar à comissão avaliadora pesquisa juntamente com uma cópia física da(s) página(s) do(s) livro(s) onde a pesquisa foi realizada, exceto para as danças cuja música seja de livre escolha, quando os concorrentes deverão apresentar apenas uma cópia física simples da letra a ser executada antes do início da apresentação do grupo. O não cumprimento deste parágrafo implicará do desconto de 0,03 na avaliação da música em questão.

§9º - Os grupos cujos trabalhos enquadram-se nos parágrafos 3º, 5º e 6º deste Art.30, deverão enviar suas pesquisas para o endereço eletrônico juvenart.oficial@gmail.com até 31 de maio de 2026.

Art. 29 – A metodologia de avaliação do concurso de Melhor Conjunto de Acompanhamento será definido pela Comissão Avaliadora de Música, a qual deverá dar uma nota de qualidade para os grupos que obtiverem nota máxima no quesito Música, no concurso de Danças Tradicionais. Esta avaliação acontece de forma paralela a avaliação de música nas danças durante a Fase Classificatória.

Art. 30 - As coreografias de Entrada e Saída serão avaliadas separadamente, na etapa classificatória da fase final por comissão específica - **Prêmio Muuripás de Dança** - Regulamento específico (Anexo 3).

§1º - A utilização de cenários, alegorias e outros, nas apresentações, inclusive seu acesso à área de apresentação e sua posterior retirada e guarda são de total responsabilidade dos grupos não podendo interferir no andamento das demais apresentações e nem prejudicar as condições de fluxo dentro do ginásio ou do tablado, devendo este ser entregue limpo e varrido quando necessário, tudo dentro do estabelecido para a apresentação, sob pena de penalização no tempo.

§2º - É obrigatório o preenchimento dos campos destinados à informações sobre as coreografias de Entrada e Saída quando da inscrição do grupo.

Art. 31 - Será desclassificado do JuvEnart o grupo de danças que:

- a) Manusear armas de fogo, objetos explosivos ou mesmo que simulem explosões, armas brancas, ou que usem de qualquer objeto ou recurso que possa colocar em risco a integridade física das pessoas (Prêmio Muuripás de Dança- Regulamento específico – Anexo 3).
- b) Criar coreografias de protesto ou com temas que contrariem a Carta de Princípios do MTG. (Prêmio Muuripás de Dança- Regulamento específico – Anexo 3).
- c) Usar de má fé na apresentação da documentação de seus integrantes, na intenção clara e comprovada de ludibriar o regulamento em seu Artigo 4º.

Art. 32 – Fica estabelecido que os grupos de danças tradicionais participantes do JuvEnart estão PROIBIDOS de apresentarem, em suas coreografias de entrada e saída (quando for o caso), ou em qualquer outro momento de sua apresentação, gestos/atos de incitação à violência, como por exemplo, puxões de cabelos, tapas, socos, chutes ou qualquer outro ato de luta corporal ou de simulação da mesma (Prêmio Muuripás de Dança - Regulamento específico – Anexo 3).

§1º - Não estão proibidas criações alusivas às batalhas e às guerras que construíram a história do Rio Grande do Sul e do Brasil, mas sim o ato de agressão ou simulação de agressão física entre menores de idade (Prêmio Muuripás de Dança - Regulamento específico – Anexo 3).

§2º - A comissão Avaliadora do Prêmio Muuripás de Dança, se entender que algum gesto, movimento ou célula coreográfica promoveu a incitação à violência, poderá desclassificar o grupo do concurso (Prêmio Muuripás de Dança - Regulamento específico – Anexo 3).

CAPÍTULO 7

DOS PRÊMIOS E APOIOS FINANCEIROS

Art. 33 – Os grupos finalistas do 22º JuvEnart receberão troféus de acordo com sua classificação, do 1º ao 5º lugar.

§1º - O grupo vencedor do JuvEnart Sênior terá direito de levar para sua entidade o Troféu Rotativo, o qual deverá ser devolvido para o evento na próxima edição.

§2º - Este troféu rotativo fica em definitivo com a entidade que vencer o JuvEnart Sênior três vezes consecutivas ou não.

§3º - **O campeão do JuvEnart Sênior** ganhará um apoio financeiro de R\$ 10.000,00 (dez mil reais).

§4º - **O Vice-campeão do JuvEnart Sênior** ganhará um apoio financeiro de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais)

§5º - **O terceiro colocado no JuvEnart Sênior** ganhará um apoio financeiro de R\$ 4.000,00 (quatro mil reais).

§6º - **O quarto colocado no JuvEnart Sênior** ganhará um apoio financeiro de R\$ 3.000,00 (tres mil reais).

§7º - **O quinto colocado no JuvEnart Sênior** ganhará um apoio financeiro de R\$ 2.000,00 (dois mil reais).

Art. 34 - Os vencedores de cada categoria serão conhecidos na noite de encerramento do 22º Concurso Estadual de Danças Tradicionais - Categoria Juvenil - JuvENART. Os grupos participantes desta edição do Prêmio Muuripás de Dança serão premiados da seguinte maneira:

JuvEnart JÚNIOR & JuvEnart SÊNIOR		
COREOGRAFIA 1º, 2º, 3º, 4º e 5º lugar	FIGURINO 1º, 2º e 3º lugar	CENÁRIO 1º, 2º e 3º lugar

Art. 35 - Serão premiados com troféus os três melhores grupos musicais.

Art. 36 – Serão premiados com troféus a melhor indumentária feminina, a melhor indumentária masculina e a melhor indumentária de conjunto (Júnior e Sênior).

Art. 37 – No momento da premiação, os vencedores do JuvEnart somente poderão retirar o seu troféu se estiverem devidamente “pilchados”.

CAPÍTULO 8

DAS PENALIDADES

Art. 38 - As entidades participantes são solidariamente responsáveis pelos atos praticados por integrantes de suas patronagens e associados participantes do JuvEnart, estando sujeitas às penalidades previstas na regulamentação do MTG.

Art. 39 – As entidades que procederem à sua inscrição e não comparecerem ao evento, não poderão, por um prazo de um ano, voltar a se inscrever no evento, assim como estarão submetidas às penalidades previstas na regulamentação do MTG.

Parágrafo único: Estarão isentas da punição prevista neste artigo as entidades que notificarem sua não participação, à organização do evento, formalmente, via ofício ou memorando, físico ou virtual, nos prazos previstos neste regulamento para desistência.

Art. 40 – Serão desclassificadas do JuvEnart e não terão direito a inscrição no próximo ano as entidades que, comprovadamente, usarem de má fé, ou tentarem ludibriar o regulamento em qualquer de seus artigos.

Parágrafo único: As pessoas que incorrerem no descumprimento do §5º do Art. 15, consumindo ou comercializando bebidas nas áreas do evento deverão retirar-se, sem devolução dos valores pagos para seu ingresso.

CAPÍTULO 9

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 41 - As planilhas do concurso serão enviadas, digitalizadas, para o e-mail registrado na inscrição, com finalidade específica para isso, após o resultado, no domingo à noite.

§1º - O envio das planilhas via e-mail será feito a partir do momento em que for finalizada a divulgação dos resultados, estando condicionada às condições da internet naquele momento (o evento proporcionará uma rede específica para este serviço).

§2º - Não existe no JuvEnart a rotina de “visualização” da planilha após a apresentação do grupo.

§3º - Não serão entregues planilhas durante o evento, sob nenhuma hipótese.

§4º - As planilhas físicas não serão entregues no local, e ficarão disponíveis apenas entre os dias 04 até 28 de agosto, na secretaria do CTG Sentinela da Querência (entre 15:30 e 19:30 horas de segunda a sexta-feira).

Art. 42 - Não será permitido o uso de Drone no ambiente do JuvEnart, seja nas Coreografias de Entrada e Saída, durante as Danças Tradicionais ou nos intervalos entre os grupos.

Art. 43 - As decisões da comissão Avaliadora são irrecorríveis.

Art. 44 - Os casos omissos neste Regulamento serão resolvidos pela comissão executiva do evento.

Santa Maria, fevereiro de 2026.

PARA VOLTAR AO INÍCIO
CLIQUE AQUI





ANEXO 1

Cronograma de Realização

FASE	DESCRIÇÃO	INÍCIO	FINAL
PRÉ-EVENTO	Publicação do Regulamento		09/02/2026
	Publicação de Termo Aditivo 001/2026*		21/03/2026
	Inscrições	12/02/2026	15/03/2026
	Sorteio		28/03/2026
	Ajustes na Inscrição	22/06/2026	28/06/2026
	Contribuição Financeira	06/07/2026	10/07/2026
EVENTO	Fase Classificatória	29/07/2026	01/08/2026
	Fase Final		02/08/2026
PÓS-EVENTO	Entrega de Planilhas Via Web		02/08/2026

[PARA VOLTAR AO INÍCIO](#)
[CLIQUE AQUI](#)





ANEXO 2

Diretrizes Musicais Complementares

NOTA DE INSTRUÇÃO MUSICAL | JUVENART 2026

Instruções Musicais para as Danças Tradicionais Júnior e Sênior

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 PARA ENVIO DE PESQUISA MÚSICO COREOGRÁFICA E INSTRUMENTOS

O prazo para envio de pesquisa músico coreográfica, letras e instrumentos deve ser até 31 de maio, não sendo aceitos envios posteriores em quaisquer que forem as situações. Deverão ser enviados em arquivo PDF para o e-mail juvenart.oficial@gmail.com

3 - MÚSICA NAS DANÇAS TRADICIONAIS

3.1 - DOS INSTRUMENTOS

Para a execução e acompanhamento das provas nas danças tradicionais, serão permitidos apenas os seguintes instrumentos típicos: violões acústicos (braço único), viola (10 ou 12 cordas), viola de arco, violino, rabeca, bandoneon, gaitas, serrote musical e pandeiro. É vedado o uso de acordeom eletrônico. 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).

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: Cajon(1), Cajon Wood, Baixo acústico, Prato de ataque(2), Carrilhão e Bombo Leguero.

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 obras das Danças Tradicionais publicada pelo MTG RS.

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. Obrigatoriamente devem ser apresentadas pesquisas e solicitações prévias conforme regulamento vigente.

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, italiana e ou gaúcha regional) e que contem com prévia autorização da comissão avaliadora do evento, também passada por escrito antes do início da etapa em que ela for apresentada.

3.3 - DOS GRUPOS MUSICAIS

O número mínimo de músicos será 02 (dois) e o máximo de 06 (SEIS) músicos devendo respeitar o Regulamento do evento, sendo que não será permitido revezamentos de músicos até o término na apresentação.

(1) O Cajon pode ser tocado com as mãos, baqueta e ou vassourinha. 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.

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 e gravações 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) músicos, sendo os instrumentos no mínimo uma gaita, um violão ou uma viola e uma voz cantada.

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 hibridismos 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).

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

Entremeios 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 - CONCEITOS 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 iniciara 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, portato, 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 OS PRINCÍPIOS ESTILÍSTICOS TRADICIONAIS GAUCHESCOS 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 CONTRAPONTOS/CONTRACANTOS DEVEM SER ELABORADOS DE ACORDO COM O FOLCLOREGAUCHESCO, ACARRETANDO ERRO CASO SEJAM UTILIZADOS ELEMENTOS ORIUNDOS DE OUTROS NACIONAIS OU INTERNACIONAIS ESTILOS MUSICAIS.

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 COERENTEMENTE segundo a partitura, não alterando as notas melodicamente adaptando a sua divisão métrica 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 com excessos de gritos é ponto-negativo, pois parece que as exaltações de ânimo substituem a qualidade. Grito é uma deselegância perto da postura que os ciclos e a prenda necessitam. Pode até haver, mas algo sem exagero, mais folclórico do que deselegante. (baseado na descrição da obra de 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. NÃO SERÃO ACEITAS TRADUÇÕES TOTAIS DE OBRAS ESTRANGEIRAS. Tal infração fica passível de desconto conforme Art. 30 § 2º do regulamento do evento.

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 o sentem e não transmitem o sentido de suas raízes nativas. E 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 Côrtes 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 musicoreográficos, 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). 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 melodiosos 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 fandangueiro 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 mudança 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 linguiça, 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.

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 Têrson 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)
- Onde 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 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.

CANA VERDE

Transcrição e Revisão:
 Tomás Savaris e Rodrigo Filipini

Introdução

Acordeão

9

Acor:

17

Acor:

26

Acor:

32

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 dí-a e a Ca-na es-ta-va ma

C7 F C7 F C7 F C7 F C7 F C7 F

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 nem se - 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 nem se - te

F C7 F

60

Acor.

di - a e a Ca - na_es - ta - va ma Para Prosseguir Para Terminar

dura. Eu plan dura.

C7 F F

CLIQUE AQUI

PARA OUVIR A GRAVAÇÃO DA PARTITURA

Ou da forma a seguir:

CANA VERDE

Transcrição e Revisão:
 Iúri Gheno e Rodrigo Filipini

Introdução

Acordeão

6

Acor.

12

Acor.

18

Acor.

24

Acor.

30

Acor.

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 nem se - te di - a e_a Ca - na_es - ta - va ma - dura - Ai ai meu

42

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

49

Acor: vou nem se - te di - a e_a Ca - na_es ta - va ma dura

Para Prosseguir

Para Terminar

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.

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

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

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

Para Prosseguir **Para Terminar**

dei

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

Acordeão

6

Acord.

11

Acord.

16

Acord.

21

Acord.

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.

Para Prosseguir

Para Terminar

Eu vim pra con - tar a his - tó - ria de um ta -
 tu que já mor - reu pas - san - do mui - to tra - ba - lho por es - te mun - do de
 Deus An - da_a ro - da ta - tu é meu vol - ti - nha no me - lo ta - tu é teu An - da_a
 ro - da ta - tu é meu vol - ti - nha no me - lo ta - tu é teu Eu vim

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).

**VEJA SUB ANEXO 01
(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 ACARRETERÁ EM DESCONTO DE 0,03 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 gauchesca. 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. Não serão admitidas trocas ou adaptações de gênero musical nem traduções totais de idiomas estrangeiros para o português.

Excepcionalmente para coreografias de entrada e saída, admite-se pequeno fragmento de no máximo 4 COMPASSOS de troca de gênero para arranjos com trechos incidentais ou de formação pot-pourri de obras gauchescas. Tais infrações poderão acarretar desconto de até 0,5 na nota final do concorrente.

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 de até 0,5 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.

VEJA SUB ANEXO 02
(Pesquisa sobre Rancheiras)



8 - 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, poemets, 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.

8.1 - 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 degradaram 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 chegaro 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 cavalose não tem nem um capincho.

Chimarrita diz que tem dois cavaleiros lações;
Mentirada 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 chorara 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 fazema 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 feitura,
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.

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!

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 cinquenta léguas, pra ver se achava ouro em pó.

O Tatu subiu a Serra com fama de laçador;
Botalaço, 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 Tatua e quem mais era parente.

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

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

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

A Tatua 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 Tatua 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”.

8.2 - 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 as questões tradicionais e originais da música folclórica do nosso Estado.

VEJA SUB ANEXO 03
(Pesquisa para Inserção de Novos Versos)



9 - DAS QUESTÕES MUSICAIS NÃO CONSTANTES E OU CONSTANTES PARCIALMENTE NOS MATERIAIS

Toda e qualquer questão musical não constante ou constante parcialmente no Regulamento do evento, no Manual de Danças, nas Bibliografias e ou Instrução Normativa vigente, bem como todas as infrações não constantes ou constantes parcialmente nas referências anteriormente citadas neste item, serão avaliadas e aplicados possíveis descontos pelo avaliador de música, seja na dança individual ou na nota final do Grupo.

10 - DAS REFERÊNCIAS MUSICAIS DESTA NOTA DE INSTRUÇÃO MUSICAL

Ressalta-se que a referência bibliográfica e apontamentos desta Nota de Instrução Musical está elencado ao MTG RS pelos trabalhos desenvolvidos, onde acolhemos os apontamentos e pesquisas realizadas por este Movimento e seu Departamento de Música, complementados por apontamentos e pesquisas da coordenação de música vigente do JuvEnart.



SUB ANEXO 1

***PESQUISA PARA INSERÇÃO
DE NOVAS MÚSICAS PARA
AS DANÇAS***

6.1 - PESQUISA PARA INSERÇÃO DE NOVAS MÚSICAS PARA AS DANÇAS

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

Frisa-se, as partituras a seguir servem para corroborar com a pesquisa e não para serem executadas.

A Dança da Cana Verde é de origem portuguesa, mais precisamente da região do Minho. Chegou ao Brasil Colônia no ciclo da cana-de-açúcar, entre os séculos XVI e XVII, e perdura até os dias de hoje em suas mais variadas manifestações folclóricas.

É difundida em várias regiões do país, com destaque para Sul, Sudeste e Nordeste. Nesse caldeirão cultural onde se encontra, nota-se que, ao passo que as demais Canas Verdes estão em alinhamento com as ideias musicais das raízes portuguesas – rítmica, aspectos melódicos, aspectos de acompanhamento musical (maneira de se executar as partes graves da clave de fá, como viola, o baixo do acordeon, por exemplo), vê-se uma divergência na maneira de execução aqui no Rio Grande do Sul.

Existe a linha que defende a “batida” com semínimas, se parecendo com um xote – guardada as devidas proporções; existe, também, a linha que defende a Cana Verde com o acompanhamento em colcheias – aproximando-se de uma marchinha, polca, contrapasso, enfim, fórmulas rítmicas binárias.

Através de viagens de caráter musical-folclórico ao “velho mundo”, constatou-se, in loco, a real maneira de execução da Cana Verde, com toda a instrumentação pertencente a aquele grupo. Sem sombra de dúvidas, é diferente. Essa tal maneira convida à dança, tornando-a mais animada, evidenciando, portanto, o bem dançar que tanto se busca.

A proposta não é para se alterara melodia já conhecida, mas sim, para aprimorá-la e, reorganizar as ideias rítmicas no que tange o acompanhamento musical, pensando, sempre, que a música deve servir à dança.

Contudo, há de se comprovar o porquê de tais mudanças. Como já foi mencionado, isso é fruto de viagens a Portugal, bem como pesquisa sobre a Cana Verde. Vale ressaltar, que tudo se transformou com o passar do tempo e, que de alguma forma, a música, a maneira de se fazer, a instrumentação que se chegou aos dias de hoje, não são obra do acaso, senão da miscigenação que é o nosso país e o estado do Rio Grande do Sul, além das tradições folclóricas mantidas e cultivadas através das gerações.

Na região Sudeste, achou-se a rítmica da viola mais aproximada daquilo que se imagina como uma real referência às raízes portuguesas. Perceba-se a similaridade da poética e da melodia que também se usa aqui.

<https://www.youtube.com/watch?v=dP072aR1vtA>

De Portugal, tem-se referências fonográficas e de partituras.

<https://www.youtube.com/watch?v=5iJvfmLHGE0>

Perceba-se a escrita musical, os valores rítmicos usados e, não menos importante, a lembrança auditiva da nossa melodia conhecida como Cana Verde.

<https://www.youtube.com/watch?v=D6qbjqFxSQo>

No vídeo acima, pode-se comprovar a rítmica muito bem estabelecida em quiálteras através das castanholas – influência espanhola.

<https://www.youtube.com/watch?v=pJHt--MNW30>

Este exemplo comercial, da saudosa Amália Rodrigues, porém não menos folclórico, onde também se pode comprovar rítmica e a pulsação viva/animada da Cana Verde.

Ainda de Portugal, duas partituras que talvez possam auxiliar no entendimento daquilo que está se buscando. Uma Cana Verde que traz exatamente as ideias para as alterações rítmicas necessárias; Uma peça do folclore da região de Trás-os-montes, que evidencia ainda mais as ideias rítmicas abordadas.

Transcription - by MD Correia

Cana Verde I - Concertina, Acordeão, Piano etc.

FECHAR

CM

ABRIR

G7

FECHAR

CM

ABRIR

G7

FECHAR

CM

ABRIR

G7

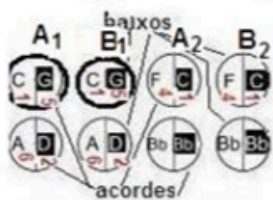
FECHAR

CM

ABRIR

G7

Optional part



1-7 o numero
da nota de
TODOS os
tons.(escalas)

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F
G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

Tonico Tonico Tonico

Transcription - Copyright © May, 2012 MD Correia

MUSICANEO

All rights on this work are reserved to the copyright owner(s). Any unauthorized use, especially making copies and performing the work publicly, may be prosecuted. Refer to www.musicaneo.com to see if licenses for public performances are available.

Folclore Português

Transcrição MD Correia

Folclore de Traz os Montes 1

Acordeão

Exemplo de acordes

Exemplo de baixos

Sol M Do M Sol M Do M segue da mesma maneira

Sol M Do M Sol M Do M Sol M

Do M Sol M Do M Sol M

Do M Sol M Do M

MUSICANEO

All rights on this work are reserved to the copyright owner(s). Any unauthorized use, especially making copies and performing the work publicly, may be prosecuted. Refer to www.musicaneo.com to see if licenses for public performances are available.

Para concluir, tem-se evidências no estado vizinho de Santa Catarina, também no aspecto rítmico. Imagens do Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, IOESC, ano de 1983, edição patrocinada pelo Governo do Estado.

CULTURA POPULAR

ASSIM CANTAVAM AS NOSSAS RENDEIRAS

Além da amostragem de novos modelos de rendas, abordaremos aqui o que nos foi dado recolher em nossas pesquisas, com relação à cultura popular da comunidade rendeira.

As rendeiras de idos passados, ou seja, dos anos 30 a 40, ainda mantinham-se ligadas às coisas do antepassado, e costumavam cantar o que aprenderam quando meninas. Era comum se ouvir cantar “o sereno”, “o fadinho”, “meu cravo de rosa”, caranguejo”, “cana-verde”, “o limão”, e outras cujos versos publicados se adaptam às pautas musicais aqui inseridas.

São as tais “cantigas de ratoeira” tão em voga no passado, e que hoje são apresentadas raramente, por ocasião de festas de evocação, por grupos organizados para promoção folclórica.

As “cantigas de ratoeira”, fazem parte da herança lusa que a cultura açoriana, integrada à vida catarinense da Ilha, legou aos seus filhos.

O Sereno

O sereno desta noite
Caiu na folha da palma
O dia que não te vejo
Não faço renda com calma

Meu Cravo de Rosa

Meu cravo de rosa
Meu manjerição
Dá três pancadinhas
No meu coração

Caranguejo

Caranguejo não é peixe
Caranguejo peixe é
Caranguejo está na praia
À espera da maré

X

Sim sim sim
Não não não
Estou a tua espera
E não me dás
Teu coração

O Fadinho

E o fadinho bateu na porta (bis)
Mangerona, quem está aí (bis)
É o cravo mais a rosa (bis)
A açucena e o jasmim (bis)

Lá iá lá lá
Lá iá lá lá
Lá iá lá lá

Cana-Verde

A cana-verde do mar
Anda à rota do vapor (bis)
Eu também hei de andar
Na rota do meu amor (bis)

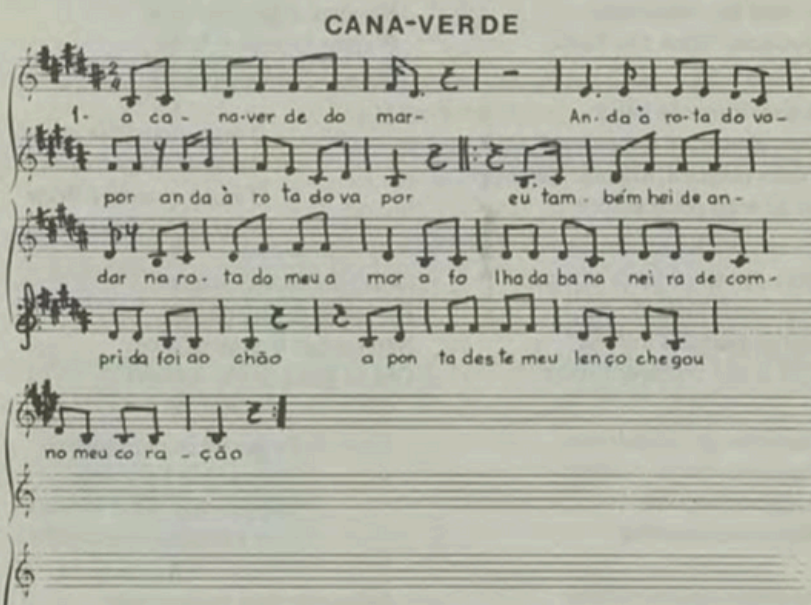
X

A folha da bananeira
De comprida foi ao chão (bis)
A ponta deste teu lenço (bis)
Chegou no meu coração

O Limão

O limão entrou na roda, ô limão
O limão de mão em mão, ô limão
Não chora, meu bem, não chora, ô limão
Não chora, meu coração, ô limão

Senhora dona Jorda, ô limão
Faz favor entra pra roda, ô limão
Diga uns versos bem bonitos, ô limão
Diga adeus e vá embora, ô limão



Por fim, a busca pela originalidade da execução da dança, não acarretará em prejuízos ao entendimento da melodia principal da música, e sim o oposto, ao facilitar a compreensão do corpo de baile e proporcionar um sentir musical diferenciado, onde o convite à dança, o bem dançar – com a animação que a Cana Verde exige, seja o ápice deste momento de entrosamento entre conjunto musical e internada artística, demonstrando despretensiosamente, através de notas e passos, o resgate histórico moderado e adaptado das raízes portuguesas ainda remanescentes no folclore gaúcho.

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

O estudo tem por finalidade debruçar-se em pesquisa e história dos ritmos Tango brasileiro e Maxixe, a contribuição que tiveram na música folclórica do Rio Grande do Sul, o porquê de estarem escritos nas obras de João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes – partituras – e gravados no vasto acervo fonográfico do Folclore gaúcho e MPG (música popular gaúcha).

A música brasileira descende de uma tríade histórica originada depois da colonização do país, quando os portugueses – que possuíam alguns séculos de estudo em música – chegaram aqui e se depararam com os indígenas. A esta altura, já tinham estabelecidos ritos, rituais, instrumentação específica (tambores, chocalhos, guizos flautas, etc.) e, principalmente, uma pulsação binária e ternária, pode-se dizer até polirrítmica, com melodias monódicas, às vezes, até antifonais. Esta tríade se completa com a vinda dos africanos, trazendo em suas bagagens, instrumentos de percussão – como por exemplo, o atabaque, a cuíca, a marimba, entre outros – todo o repertório rítmico envolvente moldado aqui e desfrutado até hoje, além de influenciar diretamente na capoeira, maracatu, lundu e diversos outros, bem como no canto e danças.

A confluência entre polca, lundu e habanera, gerou estes dois ritmos tão peculiares no Brasil do século XIX. Porém em alguns lundus da década de 1850 – quando não se existia tango brasileiro nem maxixe (que atingiu o apogeu da estabilidade rítmica) – já aparecia escrito na clave de fá, destinada ao acompanhamento, o que viria a ser o tango brasileiro e, porvindouro o maxixe, como podemos ver em “Os beijos de Frade”, de H.A. de Mesquita ou o “Lundu das Beatás”, de J. da S. Ramos.

Essa miscigenação moldou o nosso país – música, dança, costumes, tradições, cultura e sociedade – que em sua pluralidade acolheu e soube resolver os conflitos e aculturar estas novas vertentes e ideias – posteriormente, também com a colonização do país e as tendências vindas da Europa. Por isso, há de se ter ressalvas ao mencionar a música folclórica gaúcha, pois ela veio de algum lugar, certamente não surgiu do nada e do acaso – tanto que temos um instrumento de percussão genuinamente “afrogaúcho”, o sopapo, infelizmente, tão negligenciado e pouco conhecido – e ela tem história, ela tem fundamentações, ela tem simplicidade, que é a sua verdadeira essência enquanto folclore e música.

TANGO BRASILEIRO

O tango brasileiro ou tanguinho, por muitas vezes foi considerado uma variante do maxixe. Por não obter muito sucesso em seu percurso, perdurou menos tempo e foi menos popular. É sabido que o tango brasileiro veio de uma adaptação da habanera, que chegou ao Brasil introduzido pelas companhias de teatro musicado europeu por volta de 1860, somados à polca e schottisch – que conhecemos por chote, chotes ou xote). Dessa fusão entre música, gêneros estrangeiros e teatro, surge o tango brasileiro – obviamente, não podemos esquecer do lundu, ritmo brasileiro que participou da miscigenação musical de nosso país.



1 - Vale ressaltar um depoimento de Mário de Andrade quando se referia ao aspecto rítmico:

“Marcelo Tupinanbá conserva-se dentro de um ritmo mais comum, sem que por isso possa chamar-se de vulgar. Não raro o movimento sincopado estabelece-se unicamente no primeiro tempo. É mesmo a fórmula mais usada por ele.”... “É curioso notar-se que essa constante rítmica, usada como fórmula básica por Tupinambá e a grande maioria de compositores de maxixes, muito inferiores a ele (e de que apenas se poderia lembrar ainda o autor de Pemberé, Eduardo Souto) não era muito comum no século XIX, no qual apenas se delineia.”².

1- Kiefer, Bruno. Música e dança popular. 2ª edição, Editora Movimento, 193, p.44.

2- Andrade, Mário de. Música, Doce Música. Martins, S. Paulo, 1963, p.117.

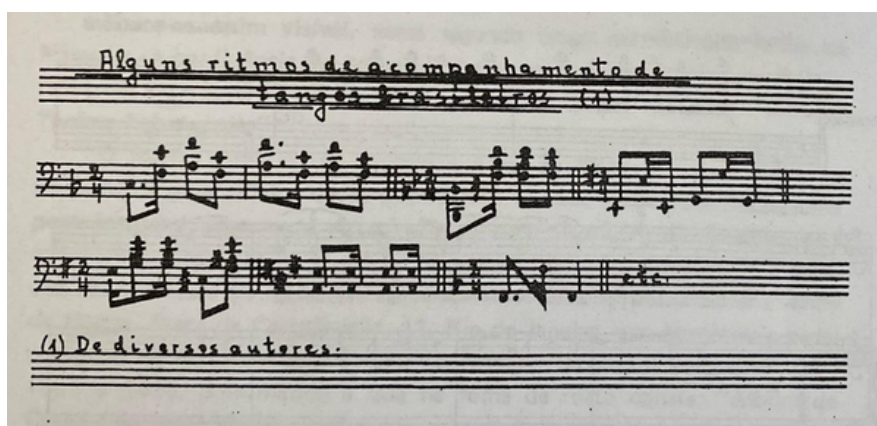
Bruno Kiefer, em seu livro, faz comentários substanciais: “Antes de estudarmos a influência do Tango Brasileiro nos compositores do Modernismo, é importante relembrar o Tango Brasileiro de Alexandre Levy, composto em 1890. O acompanhamento deriva, nitidamente, da habanera, abasileirado pela síncope interna no primeiro tempo, em boa parte da peça. A confluência da habanera com o lundu é evidente. E a linha melódica, depois da barra dupla, não nega, como o ritmo da habanera, a descendência espanhola.” ... “A história do tango brasileiro terminou com a entrada da década de 1930. Fazendo um retrospecto, não pode haver dúvida: seu maior cultor, aquele que fixou para sempre, no patrimônio cultural brasileiro, este gênero pouco rígido quanto aos esquemas rítmicos, foi Ernesto Nazareth.”³.

3-Kiefer, Bruno. Música e dança popular. 2ª edição, Editora Movimento, 193, p.47.

Ernesto Nazareth é tido como o pai do tango brasileiro, título dado erroneamente, quando na verdade, tem-se indícios que o criador tenha sido Henrique Alves de Mesquita. Nazareth, apenas aprimorou as ideias musicais que já existiam, transformando-as em algo mais completo e enriquecido.

“O que Ernesto Nazareth fez foi dar ênfase aos grupos rítmicos excepcionais da música brasileira, já empregados abundantemente, por autores antigos, como podemos ver em Calado, Chiquinha Gonzaga e até no velho autor de nosso Hino Nacional, Francisco Manuel, no Lundu da Marrequinha”. 4.– Palavras do biógrafo de Ernesto Nazareth, Batista Siqueira, quando nos afirma em seu livro Ernesto Nazareth na música Brasileira.

4- Tinhorão, José Ramos. Pequena História da Música Popular. Ed. Vozes, Petrópolis, 1974, p.98.



5- Kiefer, Bruno. Música e dança popular. 2ª edição, Editora Movimento, 1973, p.41.

O tango brasileiro caiu por terra, quando em 1930 o tango argentino tornou ambíguo o uso dessa terminologia enquanto gênero musical brasileiro. O tango brasileiro nunca fez muito sentido para a música cantada, tanto que migrou para canção e canção sertaneja.

MAXIXE

A origem da palavra maxixe possui várias vertentes. Ernesto Nazareth odiava que lhe dissessem que fora o precursor do maxixe; Um indivíduo numa sociedade carnavalesca do Rio, os Estudantes de Heidelberg, dançou de uma maneira muito convidativa e aberta. Este indivíduo tinha o apelido de “maxixe”; Diz Tinhorão que: “... o cronista França Júnior, em uma de suas crônicas no O Globo Ilustrado, do Rio de Janeiro, publicadas de 1881 a 1882, aponta o nome maxixe como gíria, sinônimo de forrobodó e xinfrim, e significando baile em ‘habitação modesta’.” 6; Ou fruta rasteira, comum, com muitas sementes, fazendo uma comparação à dança com seus bailes “apinhados”, com pares muito apertados, não visto com bons olhos.

6 - Tinhorão, José Ramos. Pequena História da Música Popular. Ed. Vozes, Petrópolis, 1974, p.63.

A Polca estava inundando os grandes salões, de ritmo animado, um allegretto em 2/4, conotava o momento de euforia que vivia o Brasil a partir de 1860 – o superavit da balança comercial. Essa polca, entoada por pianos, encontrou-se com o Choro – que era à base de flauta, violão e oficlíde, nasceria o chamado Maxixe.

“A primeira criação foi a da dança. Tão presos ainda ao ritmo dos batuques que os negros cultivariam ali, em terrenos baldios, ao lado dos lundus dançados com umbigadas por mestiços e brancos, a gente da Cidade Nova seria levada a adaptar o miudinho dos sapateados daquelas danças de roda à rígida marcação dos três passos básicos da polca. Ora, esse sapateado, acompanhado de negaças, de tiradas de corpo para o lado, e de volteios com os braços erguidos, ajudava – no caso das mulheres – a acentuar o tremor de quadris que se estendia por alguns segundos, com uma espécie de provocação de fêmea, e de repente se desarmava num movimento mais amplo de requebrado.”

7 -Tinhorão, José Ramos. Pequena História da Música Popular. Ed. Vozes, Petrópolis, 1974, p.62.

O Maxixe se tornou muito íntimo da camada popular, tendo como habitat as festas de família. “Vasques imagina o dono da casa aproximando o caradura da “moça mais sacudida da roda” para provocá-lo com um desafio às suas reconhecidas qualidades de malandro dançarino “ – Vamos, Seu Munduca, não me seja mole; eu quero ver isso do maxixe!” E de fato, após indicar no roteiro que a orquestra devia atacar uma polca-tango (o que desde logo mostrava como o maxixe se disfarçava também com esse nome), o ator Vasques começava a dançar.”

8-Tinhorão, José Ramos. Pequena História da Música Popular. Ed. Vozes, Petrópolis, 1974, p.66-67.

Chiquinha Gonzaga escreveu para a revista Zizinha Maxixe, de Machado Careca, a dança do Corta-Jaca, o intitulado O Gaúcho, de melodia travessa e maliciosa. “Esse tango possui três fórmulas de acompanhamento. A primeira, correspondente à indicação Batuque, é, enquanto ao baixo, da própria habanera, ligeiramente modificada pela nota pontuada no segundo tempo; a segunda, corresponde à indicação Canto, apresenta a famosa síncope interna que remonta ao velho lundu; a terceira é um misto de precedente e de uma variante da fórmula de acompanhamento da polca. Também o sincopado nas linhas melódicas não nega a sua procedência. O andamento, no Entanto, é mais vivo do que a habanera.

9 - Kiefer, Bruno. Música e dança popular. 2ª edição, Editora Movimento, 1973, p.41.

https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/gaucho_ca-e-la_piano_cifra.pdf

https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_3654.pdf

O RIO GRANDE DO SUL

Há um certo receio quando se fala em maxixe, talvez porque a nossa dança não seja tão livre no bailar, tendo em vista as gerações coreográficas, sendo, talvez, até mais respeitosa – dentro da essência folclórica gauchesca. Porém não podemos deixar passar as várias situações musicais – não coreográficas – onde o maxixe está presente. A melodia tão conhecida do Balaio, toda sincopada em sua essência, o que é senão maxixe?

Logicamente, precisamos respeitar o ciclo de nossas danças – minueto, pares soltos ou enlaçados, danças de roda, pares independentes, etc. - mas omitir a existência deste ritmo que é próximo da vanera – difundido amplamente – é não reconhecer a própria história – regional, estadual e nacional.

Erroneamente dá-se o nome de Baião-campeiro ou Samba-Campeiro ao Maxixe. Isso está estreitamente ligado às gravações, que em épocas passadas, eram feitas no centro do país e, os músicos de estúdio, tinham a linguagem musical destes lugares, por isso essas novas intitulações.

Na discografia de Inezita Barroso, Conjunto Farroupilha, Irmãos Bertussi e Paixão Côrtes, achamos informações sonoras e gráficas que nos comprovam que o Maxixe esteve presente com outros nomes.

Portanto, precisamos entender que o maxixe está presente em nossa história enquanto ritmo, perfazendo muitas danças do nosso folclore. Usa-se, basicamente, para distinguir partes de apoteose, geralmente onde há vanera. O Intuito deste estudo, é de que não tenhamos vergonha de dizer, de escrever nas partituras, ou até mesmo em livros, o tão velado nome MAXIXE.

Por fim, há de se frisar que não é para dançar o maxixe, mas sim, a apropriação dele enquanto música, dando o sotaque característico e genuíno gaúcho, com os valores rítmicos acentuados, marcados

– stacatto– peculiar dos bate-pés e sapateios.



SUB ANEXO 2

PESQUISA SOBRE RANCHEIRAS

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.

3.3.5. A rancheira

A rancheira é uma valsa campeira, uma valsa de galpão, de rancho. Geralmente alegre, bastante rápida e dançante; mas também pode ser em tonalidade menor. Quanto ao acompanhamento no violão, encontramos batidas bem definidas, com pouca variação, e sem a utilização de arpejos, devido a sua velocidade:

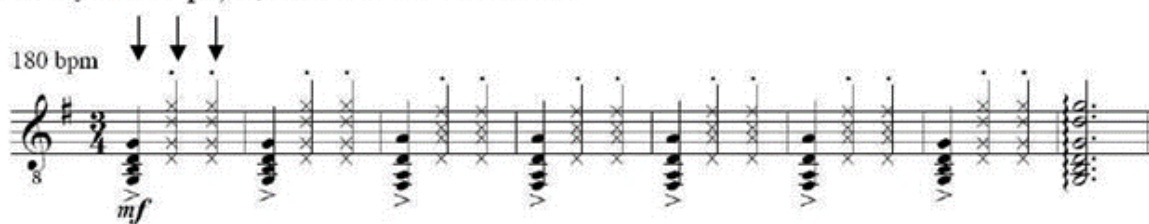


Figura 67: Batida de rancheira para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézar, formação popular).

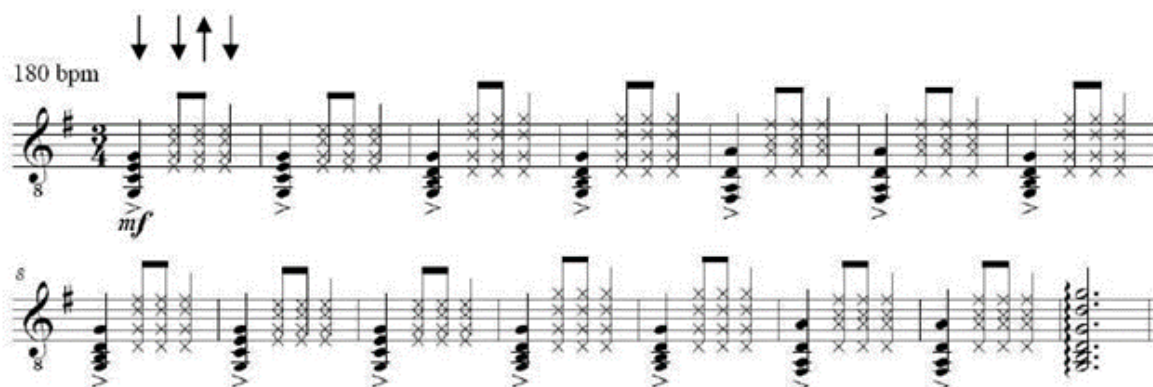


Figura 68: Outra batida de rancheira para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézar, formação popular).

Estas batidas abafadas no violão, bem como a baixaria em *decrecendo*, assim como os muitos *staccati* na melodia, levam às expressões “compasso picado” e “compasso marcado”, tradicionalmente atribuídas à rancheira.

No acordeon também encontramos um acompanhamento bem definido, com pouca variação, geralmente com o segundo e o terceiro tempo do compasso 3/4 em *decrecendo*, com alguma liberdade de cromatismo de passagem, de caráter improvisatório:



Figura 69: Acompanhamento na baixaria do acordeon em rancheira (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

No contrabaixo encontramos a configuração tônica-terça-quinta, semelhante à do chamamé; porém, além de mais rápida, tem sempre o segundo e o terceiro tempo em *staccato* no primeiro exemplo, e uma variação do segundo tempo no segundo exemplo, com o terceiro tempo geralmente uma oitava abaixo:



Figura 70: Acompanhamento de rancheira para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

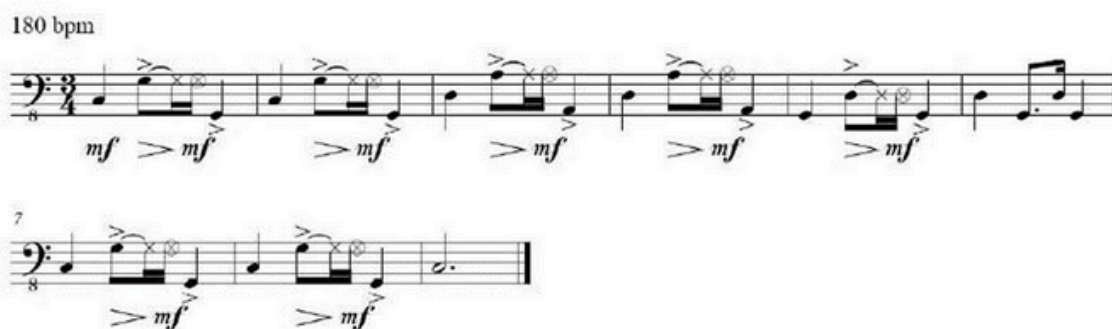


Figura 71: Outro acompanhamento de rancheira para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

O padrão rítmico da rancheira é confuso. São vários padrões, na verdade; ele é variável. Entretanto, reservamos os vários padrões rítmicos utilizados na melodia às variações rítmicas, figura 73, pois há um padrão que se destaca, que está presente sempre nas batidas do violão ou na baixaria do acordeon ou na levada do contrabaixo. Portanto, pudemos apreender, diante dos vários exemplos coletados e transcritos, o seguinte padrão rítmico para a rancheira:



Figura 72: Padrão rítmico da rancheira.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas, de maneira bem variada, em trechos melódicos ou de acompanhamento:



Figura 73: Variações rítmicas da rancheira.

A harmonia utilizada em rancheiras é muito simples, uma das mais simples dentre os gêneros. Geralmente explora a subdominante, além da dominante. Praticamente não há modulações. O cromatismo encontra espaço somente por causa da velocidade das frases e seu caráter improvisatório e, ainda assim, pouco aparece.

Quanto à melodia e às frases, também são geralmente dobradas em terças, sextas ou oitavas e muitas vezes acordes em bloco aparecem. Uma característica marcante das rancheiras são os *staccati* e as notas repetidas:

180 bpm

C G6 G7 C

mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' >

G G7 G6 G C G7/D C/E F

mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' >

12 G C G

mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf' >

17 C G C

mf' > mf' > mf' >

Figura 74: Harmonia e ornamentos usuais em rancheiras (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

No que se refere às características melódicas encontradas, há uma variação quanto às acentuações, há o uso marcante de *staccati* e há o jogo das notas repetidas, que muitas vezes formam padrões melódicos, sempre numa harmonia muito simples:



Figura 75: Características melódicas em rancheiras, (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).



Figura 76: Características melódicas em rancheiras (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

O andamento da rancheira é um dos mais rápidos dentre os gêneros, estando sempre por volta de 180 bpm a semínima, num compasso 3/4. É bastante utilizada em bailes por sua velocidade e por seu compasso “marcado”, “picado”.

SILVA, Danilo Kuhn da. O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea. UFPR, 2010.
 Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/25988>



SUB ANEXO 3

PESQUISA PARA INCLUSÃO DE LETRAS

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.

A SUGESTÃO DA PRIMEIRA DANÇA, SERIA A INCLUSÃO DOS VERSOS PARA O SARRABALHO, onde, conforme Meyer, no seu livro, Cancioneiro Gaúcho, (1952, p. 18-19.)

Desgarrada na Gazeta de Pôrto Alegre, encontrei uma quadrilha, talvez variante do Tatu, onde se alude ao sarrabalho (grifo meu) de Coruja; o fato de aparecer a palavra “serrabalho”, com “e”, se não houver colaboração do tipógrafo, o que aliás é problemático, reforça a hipótese de uma identificação com o “cerra-baile” citado por Cezimbra Jacques:

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

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

A partir disso, seriam feitas as repetições da primeira linha e na sequência a segunda linha, e, após o “bate-pé”, a repetição da terceira linha seguida da quarta linha para adaptação à dança. Tendo em vista que, muitos grupos musicais (principalmente fora do Rio Grande do Sul) já executam estes versos, sendo o mesmo então incluído formalmente nas diretrizes musicais.

A SEGUNDA DANÇA É A CANA VERDE

A Cana-Verde, “o tipo predominante da dança popular portuguesa”, adquiriu no centro e sul do Brasil feições próprias que a distinguem da Caninha Verde de Portugal. A transformação não se operou apenas na coreografia, ou seja, no modo de dançar, mas na música e na letra que a acompanham.

Diferente em letra, música e coreografia é variante paulista, que Maria Amália Corrêa Giffoni registra em seu livro: Danças Folclóricas Brasileiras (Melhoramentos, 1964):

Pra cantá caninha verde,
Primêro canta o violêro.
Chora, morena,
Primêro canta o violêro;
Depois que o violêro canta,
Canta os ôtrocompanhêro.

O mesmo verso também se encontra no livro O Abecê do Folclore de Rossini Tavares de Lima (Ricordi, 1968).

Com o crescimento da cultura gaúcha nas regiões litorâneas dos Estados de Santa Catarina e Paraná, (de colonização predominantemente açoriana), houve uma mescla das letra da Caninha – Verde (Portuguesa), com a Cana – Verde (Gaúcha). Entoada pela maioria dos grupos folclóricos destas regiões. O mesmo ocorrendo com a letra:

A Cana verde do mar,
anda a volta do vapor
Inda'stá para nascer,
quem há de ser meu amor.

Verso este, encontrado no disco de Amália Rodrigues Amália canta Portugal 3 (EMI, 1967), contendo canções como O Pezinho e Tirana. Podemos observar que, em se tratando de cultura popular, tais versos vão de misturando conforme vão se transmitindo entre as gerações, como mostra o Boletim de Comissão Catarinense de Folclore (IOESC, 1982, p. 12; 13; 15), onde a mesma canção entoada pela “fadista” Amália Rodrigues, agora possui outra letra:

A cana-verde do mar
Anda à rota do vapor (bis)

Eu também hei de andar
Na rota do meu amor (bis)

Acrescido de mais um verso:
A folha da bananeira
De comprida foi ao chão (bis)

A ponta deste teu lenço
Chegou no meu coração. (bis)

Assim sendo, sugerimos a inclusão destes três versos, sendo que o primeiro, (pra canta caninha verde...), seja mantida a forma como cantam os grupos musicais do litoral catarinense:

Pra cantar a Cana-Verde,
Primeiro canta o violeiro (bis)

Depois que o violeiro canta,
Canta os outros companheiros.

POR FIM, A DANÇA DO TATU (COM VOLTA NO MEIO)

Temos divulgados e registrados por Augusto Meyer em seu livro Cancioneiro Gaúcho (GLOBO, 1952) em torno de 50 quadrinhas, também se sabe que Paixão Côrtes tem pesquisado mais de 130 quadrinhas. Mas infelizmente, os grupos musicais (em sua maioria), interpretam em torno de 6 a 8 quadrinhas diferentes apenas, e um estribilho não registrado “bibliograficamente”: - Anda roda o Tatu não dança o sapateio que é bom da dança – aqui encontramos um paradoxo, pois a dança do Tatu explicada por Meyer (GLOBO, 1952, p, 195), representa um ser garboso, “gauchão”, de talentos extraordinários executando uma dança “fandango” em que consiste (sapateados), desta forma (além de não se ter qualquer registro), estamos cantando algo sem sentido; já o outro verso também interpretado por muitos grupos musicais, diz o seguinte: - Anda roda, Tatu não cansa, o sapateado que é o bom da dança – este verso sim, além de ser condizente com a história popular, ainda encontramos seu registro “fonograficamente”.

Agora, por que não aceitar estes arquivos registrados de forma sonora como um registro histórico? Haja visto que, o próprio Paixão Côrtes e seu companheiro de pesquisas Barbosa Lessa se valeram (na época) deste instrumento como forma “didática”. Aqui cabe um parêntese, como explica Paixão Côrtes em seu livro Danças e andanças da tradição gaúcha (GARATUJA, 1975, p. 122 – 123), em meados de 1953 uma nova fábrica de discos do Rio de Janeiro buscava lançar seu segundo LP (Long Playing) e para tanto, convidou o Conjunto Farroupilha para esta gravação, mas com uma ressalva, deveriam gravar apenas temas regionais, como o mesmo possuía em seu repertório apenas canções norte-americanas da época, pediram auxílio aos pesquisadores (Paixão e Lessa), que os orientaram quanto às letras, melodias e harmonias das danças folclóricas. Lessa, em uma entrevista ao jornal Correio do Povo (Porto Alegre – 14/12/1976), explica que tiveram que alterar os arranjos musicais dando uma roupagem nova para melhor agradar aos ouvidos da elite urbana nacional, mantendo as letras originais.

Neste mesmo tempo, houve a intenção da Imprensa Oficial do Estado em editar o Manual de Danças Gaúchas, mas apenas a parte descritiva. Foi aí então que Paixão e Lessa se transferiram para São Paulo a fim de encontrar um editor e também um intérprete para gravar a parte musical do referido manual, o desinteresse por parte dos artistas gaúchos em realizar tal gravação, deu oportunidade para a então famosa intérprete de canções folclóricas Inezita Barroso de interpretar de forma (didática) as nossas músicas folclóricas.

Os versos do Tatu gravados pelo Conjunto Farroupilha são os seguintes:

Preste atenção moçada
O Tatu vamos dançar
Cada um com sua morena
Que é o Tatu-de-furta-par

Anda roda, tatu da roça
Moça bonita da perna grossa

Eu vim pra contar a história
De um tatu que já morreu
Passando muito trabalho
Por esse mundo de Deus

Anda roda o tatu é meu
Votinha no meio o tatu é teu

O Tatu foi encontrado
No passo do Jacuí
Trazendo muitos ofícios
Para o General Davi

Anda roda, tatu, tatu.
Panela no fogo, o arroz tá cru.

O Tatu foi encontrado
Pras bandas de São Sepé
Muito triste muito aflito
De freio na mão e a pé

Anda roda tatu não cansa
O sapateado que é o bom da dança.
(TATU, Conjunto Farroupilha, LP 10", Rádio, 1953)

Conforme entrevista do próprio Barbosa Lessa ao jornal "A Gazeta" de São Paulo de 06 de Outubro de 1952, a dança "Tatu-de-furta par" é citada (ANEXO).

Sabemos que, as duas danças são distintas, pois, na mesma entrevista, são citadas as duas, "Tatu" e "Tatu-de-furta par". Também sabemos que o estribilho – Anda roda o Tatu é meu, voltinha no meio, o Tatu é teu – é parte de outra dança " Volta no meio", citado por Meyer.

Já os versos cantados por Inezita Barroso são:

Eu vim pra contar a história
De um tatu que já morreu
Passando muito trabalho
Por esse mundo de Deus

Anda roda o tatu é meu
Voltinha no meio o tatu é teu

O Tatu é bicho manso
Nunca mordeu a ninguém
Só deu uma dentadinha
Na perninha do meu bem

Anda roda, tatu da roça.
Moça bonita da perna grossa

O Tatu foi encontrado
Pras bandas de São Sepé
Muito triste muito aflito
De freio na mão e a pé
Anda roda tatu não cansa
O sapateado que é o bom da dança.
(TATU, Inezita Barroso, LP 10", Copacabana, 1955.)

Não queremos desta forma, alterar coreografias, ritmos, harmonias ou melodias, pois, respeitamos todo o trabalho feito até hoje para manter a tradicionalidade das nossas danças folclóricas. Mas sim, buscamos a originalidade em forma de reconhecimento a todo trabalho árduo que tiveram nossos pesquisadores em prol da tradição gaúcha, sugerindo, se for de consenso, a inserção dos versos das danças supracitadas.

BIBLIOGRAFIA

CANA VERDE DO MAR, Amália Rodrigues, Portugal, Columbia–EMI, 1967

CÔRTEZ, J. C. Paixão. Aspectos da música e fonografia gaúchas. Editora Proletra, Porto Alegre,

LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. Danças e andanças da tradição gaúcha, Ed. Garatuja, Porto Alegre, 1975.
2ª Ed.

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

MEYER, Augusto. (1952). Cancioneiro Gaúcho. Porto Alegre: Editora Globo.

TATU, Conjunto Farroupilha, LP 10”, Rádio, 1953. **TATU, Conjunto Farroupilha, LP 12”**, Rádio, 1961.

TATU, Inezita Barroso, LP 10”, Copacabana, 1955.

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

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

SILVA, Danilo Kuhn da. **O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea**. UFPR, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/25988>

INCLUSÃO DE VERSO PARA O TATU COM VOLTA NO MEIO.

Bibliografado no livro **PASSOS&COMPASSOS NAS DANÇASGAÚCHAS** do ano de 2016, com autoria de José Moacir Gomes dos Santos e Rinaldo Solto de Oliveira; (página339)

Anda roda tatu da areia,

Moça bonita da perna feia.

PARA VOLTAR AO INÍCIO
CLIQUE AQUI



2026 - XXII EDIÇÃO



JUVENART

CONCURSO ESTADUAL DE DANÇAS TRADICIONAIS
Categoria Juvenil

ANEXO 3

Regulamento Prêmio Muuripás de Dança



I - APRESENTAÇÃO

O Concurso de Coreografias de Entrada e Saída do JuvENART se transformou e, a partir de 2022, passou a se chamar Prêmio Muuripás de Dança sendo realizado apenas na classificatória final do festival, nas categorias JuvENART Júnior e JuvENART Sênior. A criação deste prêmio inaugura uma nova forma de avaliação que vai ao encontro do discurso que começamos a construir com vocês em 2016: “Esta comissão não está em um espaço do julgamento, mas em um espaço do compartilhar. Compartilhar conhecimentos, apontar outros caminhos para o fazer-pensar em dança”.

O objetivo da criação do Prêmio Muuripás de Dança é proporcionar uma relação porosa entre avaliadores e participantes, pautada na troca de saberes, vivências e conhecimentos e que efetivamente colabore com o desenvolvimento e crescimento dos grupos e artistas. Em razão disso, acreditamos que a nota numérica e as classificações em ordem decrescente, tem reforçado uma maneira de avaliação que não condiz mais com o tipo e a qualidade da produção artística que o festival tem recebido no decorrer dos últimos anos em relação às coreografias de entrada e saída.

Sendo assim, esta nova forma de avaliação valoriza a experiência artística, estética, teórica e reflexiva, direcionando o olhar para o objeto artístico, ou seja, a apresentação da obra coreográfica e tudo que envolve o seu processo. Acreditamos que desta forma estaremos incentivando os grupos a uma competição saudável por aquilo o qual se dedicam com afincos e é a paixão de todos nós: o fazer dança! A partir desse pensamento, a avaliação das coreografias passa a se dar através de **pareceres escritos, sem nota numérica.**

O *Prêmio Muuripás de Dança* contempla ainda outros aspectos envolvidos na criação em dança, entre eles: figurino e cenário. Nesse sentido, o *Prêmio Muuripás de Dança* expande o olhar da premiação para além da coreografia, valorizando outros elementos que compõem a apresentação artística dos grupos.

A escolha do nome deste prêmio deve-se às consideráveis e relevantes contribuições do Grupo Os Muuripás, criado e dirigido por José Machado Leal, que marcam uma parte da história da dança no Rio Grande do Sul durante a década de 1970. Esse grupo de artistas tinha como proposta de trabalho em dança “estudar, pesquisar e desenvolver artisticamente os motivos tradicionais e folclóricos da terra e do homem gaúcho”, o que conversa diretamente com a proposta de avaliação que vem sendo desenvolvida pela Comissão Avaliadora de Coreografias do JuvEnart desde 2013. Além disso, retomar a presença do Grupo Os Muuripás é, ao mesmo tempo, um movimento de olhar para a própria história da dança e das possibilidades de criação coreográfica, dentro do tradicionalismo gaúcho, instaurada por esses artistas.

Os grupos optantes por participar do Prêmio Muuripás de Dança são responsáveis por suas criações no que diz respeito às temáticas escolhidas. No entanto, aqueles que optarem por, em forma de homenagem e/ou resgate histórico, desenvolverem suas propostas coreográficas tendo como eixo central o Grupo Os Muuripás, não serão em nenhuma instância privilegiados e/ou beneficiados em sua avaliação.

II - CADASTRO DE COREOGRAFIAS

Todos os grupos inscritos no JuvENART Júnior ou JuvENART Sênior automaticamente terão suas coreografias avaliadas pela Comissão do Prêmio Muuripás de Dança. **Os grupos devem enviar as informações referentes às suas Coreografias diretamente no SISTEMA DE INSCRIÇÃO DO JUVENART**, em campo próprio. Poderão ser apresentadas Coreografias de Entrada e Saída.

O prazo para Cadastro das Informações sobre as Coreografias no Sistema de Inscrição do Juvenart é até dia 28 de junho, sem período de prorrogação. Não será aceita outra forma de envio das informações que não pelo Sistema. Não serão aceitos materiais enviados por e-mail.

As informações solicitadas no Cadastro das Coreografias no Sistema são:

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

- Nome da Entidade Tradicionalista
- E-mail
- Categoria (se o grupo está inscrito em júnior ou sênior)
- Cidade:
- RT
- Tema ou Título das coreografias:

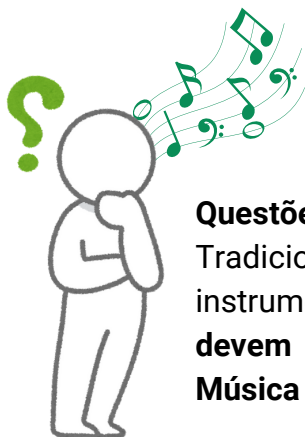
COREOGRAFIA DE ENTRADA

- Release
- Nome do Coreógrafo/a(s)
- Letra da Música
- Observações (espaço para informações adicionais)

COREOGRAFIA DE SAÍDA

- Release
- Nome do Coreógrafo/a(s)
- Letra da Música
- Observações (espaço para informações adicionais)

Não é necessário o envio de anexos ou quaisquer outros documentos com Pesquisa Escrita. **As coreografias serão avaliadas com base nas Informações Cadastradas no Sistema.**



Questões musicais referentes às Coreografias de Entrada e Saída, Danças Tradicionais (justificativas, versões, envio de partituras, dúvidas sobre instrumentos, ritmos de entremeios de Danças Tradicionais, entre outros) devem ser encaminhados diretamente à Comissão Avaliadora de Música pelo e-mail juvenart.oficial@gmail.com

III - CRITÉROS DE AVALIAÇÃO

Os critérios de avaliação utilizados pela Comissão Avaliadora são os mesmos tanto para o JuvENART JÚNIOR quanto para o JuvENART SÊNIOR. Todos os grupos terão suas coreografias avaliadas, com parecer escrito e sem nota numérica, de acordo com os seguintes quesitos:

COERÊNCIA COM O TEMA PROPOSTO: avaliação da relação entre as informações enviadas no Cadastro das Coreografias e seu resultado apresentado em cena.

HARMONIA CÊNICA: avaliação da limpeza coreográfica e unicidade do elenco no que diz respeito à execução, amplitudes, finalizações e acabamentos dos movimentos.

ELEMENTOS CÊNICOS: fazem parte deste quesito: figurino, trilha sonora, maquiagem, iluminação, cenografia e objetos cênicos. A avaliação se dará da seguinte maneira:

- **Figurino:** será levada em consideração a indumentária ou outra proposta de vestimenta apresentada em relação ao contexto proposto pelo tema.
- **Trilha Sonora:** neste caso é entendida pela música e sua relação com a proposta temática e coreográfica; A utilização de instrumentos e propostas de percussão em cena, será considerada no tópico Composição Coreográfica. Questões sobre ritmos e utilização de outros instrumentos, vide ART. 30 do Regulamento Geral.

- **Maquiagem:** entende-se a caracterização dos integrantes em relação ao tema (se houver).
- **Iluminação:** não é levada em consideração devido ao uso de luz padrão por todos os grupos;
- **Cenografia:** trata justamente do cenário. Será avaliada a composição do mesmo no espaço, seus elementos constituintes e acabamento, e como este contribui para uma ambientação cênica (se houver).
- **Objetos Cênicos:** são os elementos alegóricos usados na coreografia, bem como os adereços (elementos menores como, por exemplo, lenços, cestas, flores, entre outros). A avaliação destes se dará em como são utilizados/inseridos coreograficamente (se houver).
- Nos casos em que os elementos que constituem o Cenário são usados como Objetos Cênicos, ou seja, quando os bailarinos interagem coreograficamente com o cenário, a avaliação procederá da mesma maneira dita anteriormente, porém levando em consideração esta interação.

ESPAÇO CÊNICO: refere-se ao uso do espaço oferecido, ou seja, o tablado em formato de arena (360 graus). Será avaliada as diferentes maneiras de exploração espacial, levando-se em consideração os desenhos coreográficos.

COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

Serão avaliados neste quesito:

- Ritmo
- Dinâmica coreográfica
- Desenhos coreográficos
- Grau de complexidade e a criatividade/inteligência das sequências coreográficas (leva-se em consideração não a dificuldade, mas sim, a construção destas sequências, sejam elas constituídas com elementos simples ou mais rebuscados). A avaliação dará atenção à maneira como se dá esta construção).
- Uso dos níveis espaciais (alto, médio e baixo).
- Desenvolvimento coreográfico (em coerência com a categoria - juvenil).

EXPRESSIVIDADE CORPORAL E INTERPRETAÇÃO: Presença cênica, energia imposta nos movimentos, postura, tônus corporal, deslocamentos cênicos, atos, comportamentos e gestos. Expressividade corporal e facial de acordo com a narrativa/tema proposto.

IV - PREMIAÇÃO

Os vencedores serão conhecidos na noite de encerramento do 22º Concurso Estadual de Danças Tradicionais - Categoria Juvenil - JuvENART. A Comissão Avaliadora deliberará em conjunto os vencedores do Prêmio Muuripás de Dança 2026.

***Observação:** Não serão premiadas coreografias de Entrada e Saída separadamente. Poderão ser premiadas tanto coreografias de Entrada, quanto coreografias de Saída.

Serão premiados nesta edição do Prêmio Muuripás de Dança 2026: Coreografia, Figurino e Cenário, conforme tabela abaixo:

JuvEnart JÚNIOR & JuvEnart SÊNIOR		
COREOGRAFIA 1º, 2º, 3º, 4º e 5º lugar	FIGURINO 1º, 2º e 3º lugar	CENÁRIO 1º, 2º e 3º lugar

V - SOBRE O USO DE DRONES

Conforme o Regulamento Oficial do XXII JuvENART não é permitido o uso de drones nas coreografias de Entrada e Saída, entremeios de danças, durante a execução das danças tradicionais ou em qualquer momento da apresentação do grupo, bem como não é permitido o uso do equipamento por quem estiver na arquibancada.

- De acordo com as Regras da ANAC (Agência Nacional de Aviação Civil) para o Uso de Drones (em vigor desde 2017) existe um raio mínimo de 30m de distância das pessoas para a realização do Voo. Há um conjunto de regras específicas para cada modelo e peso de drone, incluindo a necessidade de licenças e certificados.
- O evento em questão, JuvENART, é realizado em espaço fechado com aglomeração de pessoas. O uso de drone dentro do ginásio pode causar riscos à segurança das pessoas que estão dentro do local (inclusive dos bailarinos que estarão dançando) em caso de acidente (choque ou queda). De acordo com o DECEA (Departamento de Controle do Espaço Aéreo) os drones são considerados aeronaves e, assim como acontece no caso de um acidente aeronáutico, seu proprietário é o responsável legal por qualquer dano que possa ser causado durante o voo, inclusive danos causados à estrutura local.

- Há risco do uso de drone dentro do ginásio, podendo acontecer perda de sinal do drone devido aos diversos equipamentos necessários a realização do evento como: câmeras, microfones, equipamentos eletrônicos, equipamentos de transmissão de vídeo, especialmente se estiverem operando na mesma frequência. Voar em áreas com muitos obstáculos aumenta a probabilidade de perda de sinal, sobretudo com objetos grandes ou estruturas metálicas (como a estrutura do Grid onde se localiza o Musical das Invernadas e a estrutura das arquibancadas) podem criar zonas de sombra onde o sinal é fraco ou inexistente.
- O DECEA não é responsável por autorizar operações com drone fora do que é considerado espaço aéreo brasileiro. No entanto, orienta que em caso de locais confinados, como estádios e arenas, é necessário que o proprietário do local autorize a operação, além da anuência das pessoas presentes, desde que o drone não ultrapasse os limites verticais da estrutura. O uso de drone em espaço confinado pode violar o direito à privacidade das pessoas não envolvidas no vôo.

VI - SOBRE AS TEMÁTICAS

A Coordenação e os Avaliadores do Prêmio Muuripás de Dança compreendem que a História do estado do Rio Grande do Sul é permeada por diversos episódios de lutas, batalhas e guerras. No entanto, é preciso atentar qual o objeto de interesse da coreografia neste tema, como por exemplo: a batalha ou o confronto em si, uma história entre personagens, etc. Porque é possível desenvolver coreograficamente um episódio dessa categoria de forma criativa e segura para os bailarinos.

Conforme o ART 33 do Regulamento Geral da 22ª Edição do JuvENART toda coreografia que faça menções de atos que incitem a violência ou ainda, coloquem em risco a integridade física dos bailarinos será desclassificada.

Além disso, a Comissão de Avaliação do Prêmio Muuripás de Dança atua em consonância com o determinado pelo ART 34 do Regulamento Geral do XXII JuvEnart (vide ART 34).

Em suma, não é proibido o uso da temática, mas sim todo e qualquer ato de agressão entre os bailarinos em cena. Já foram executadas coreografias que apresentavam momentos de luta, guerra e batalha de maneira coreografada, sem confronto corporal direto entre os bailarinos. A questão aqui é ter cuidado e criatividade na hora de abordar essa temática.

VII - DESCLASSIFICAÇÃO

Vide na íntegra os artigos 33 e 34 do Regulamento Geral do XXI JuvENART.

Casos omissos serão discutidos pela Comissão Organizadora.

Santa Maria, fevereiro de 2026.



***Em caso de dúvidas sobre o
Prêmio Muuripás de Dança***

CLIQUE AQUI!



***Ou mande um email:
premiomuuripas@gmail.com***

**PARA VOLTAR AO INÍCIO
CLIQUE AQUI**





ANEXO 4

***Regulamento
Modalidades Individuais***

MODALIDADES INDIVIDUAIS

SEÇÃO I DATA E LOCAL

Art. 1º - O 22º JuvEnart – Modalidades Individuais – Ocorrerá no CTG Sentinela da Querência, Rua Silvino Zimmermann, 115, no Bairro Camobi, com a seguinte programação:

- Dia 30 de julho, 08:30h – Classificatória de Danças Gaúchas de Salão
- Dia 31 de julho, 08:30 h – Classificatória de Chula
- Dia 01 de agosto, 08:30 h – Semifinal de Chula
- Dia 01 de agosto, 13:00 h – Final de Danças Gaúchas de Salão
- Dia 01 de agosto, 18:00 h – Final de Chula

SEÇÃO II DOS PARTICIPANTES

Art. 2º – Poderão participar das modalidades individuais do JuvEnart todas as entidades tradicionalistas registradas no MTG ou CBTG que cumprirem todas as normas estabelecidas neste regulamento.

§ 1º - Somente poderão participar das modalidades Chula e Danças Gaúchas de Salão, aqueles concorrentes que tiverem 18 anos incompletos na data do evento.

§ 2º - Será cobrada uma taxa de inscrição no valor de R\$ 40,00 (quarenta reais) por participante.

§ 3º – As inscrições serão realizadas em sítio virtual, na web, em endereço a ser publicado através de Termo Aditivo específico, na véspera do início das inscrições.

§ 4º - As inscrições são individuais, ou seja, cada concorrente do concurso de chula ou par concorrente ao concurso de danças de salão deverá(ão) ter a sua inscrição no formulário específico do concurso de chula ou de danças gaúchas de salão.

§ 5º - As consultas sobre rotinas e procedimentos ligados à estas ou a outra modalidade do JuvEnart devem ser encaminhadas exclusivamente através do e-mail juvenart.oficial@gmail.com.

[PARA VOLTAR AO INÍCIO](#)
[CLIQUE AQUI](#)





ANEXO 5

***Chula e Danças Gaúchas
de Salão***

SEÇÃO III

DO CONCURSO DE CHULA

Art. 3º - O concurso de chula se realizará em três etapas: classificatória, semi – final e final, não possuindo limite para número de inscritos.

Parágrafo único: Os períodos e datas das inscrições, pagamento de taxas, sorteio, desistências e ajustes, obedecerão cronograma presente no **Anexo 1** deste documento.

Art. 4º - Na primeira etapa todos os participantes executarão 06 (seis) passos. Os classificados para a fase semi – final executarão 07 (sete) passos cada um. Os finalistas executarão, cada um, 08 (oito) passos. Será declarado vencedor o concorrente que somar maior número de pontos nesta última etapa.

Parágrafo único: O número de classificados para as fases semi-final e final serão definidos após o encerramento das inscrições. (Vide cronograma).

Art. 5º - A cada participante serão atribuídos até 10(dez) pontos por passo executado.

§1º - Será atribuído até 10 (dez) pontos por passo executado por cada participante. Na avaliação, serão levados em consideração os seguintes quesitos:

- Criatividade
- Interpretação
- Dificuldade
- Execução

Os critérios a serem observados englobam preferencialmente:

Criatividade – todos os elementos diferenciadores que o concorrente utilizar durante sua apresentação do passo e na sua performance;

Interpretação - expressão, postura cênica, caracterização, personalidade, postura corporal, expressão corporal, contexto, movimento de palco, respeito ao oponente, ao público e aos avaliadores, enfim todos os elementos que caracterizam a representação artística do concorrente;

Dificuldade - destreza, rapidez, explosão dos movimentos de todo o corpo e do sapateio, bem como a proximidade da lança, ou seja, todos os elementos que expressem a agilidade do concorrente;

Execução - clareza e limpidez do sapateio e dos movimentos de corpo, que demonstrem preparo e qualidade técnica do concorrente em todos os elementos de sua dança.

§ 2º: Perderá a **TOTALIDADE DOS PONTOS** do passo o participante que cometer as seguintes faltas:

- a. Repetir o passo já apresentado por si ou por seu oponente;
- b. executar figuras que não representem a tradicionalidade da dança da chula tais como: salto mortal, parada de mão, estrelinha, cambalhota.
- c. Ultrapassar 16 (dezesseis) compassos musicais na execução do passo;
- d. Não concluir pelo menos 50% do passo.
- e. Utilizar acessórios que descaracterizem a tradicionalidade da dança da chula tais como: objetos móveis, instrumentos musicais e armas de qualquer natureza.

§ 3º - Perderá **PARTE DOS PONTOS** do passo o participante que:

1. Tocar na lança: até 3 pontos
2. Executar passo com imperfeição: até 3 pontos
3. Perder o ritmo, ou execução musical: até 2 pontos.
4. Executar passo caracterizado como variante: até 1,0 ponto
5. Erro preparação na execução da música: até 1,0 ponto (após os 16 compassos da preparação e a cada 4 compassos ultrapassados será descontado 0,25 pontos).

Desconto Extra: Não entendendo a comissão pela desclassificação do chuleador, descontar-se-á até 3 pontos do participante que adotar conduta de comportamento indecoroso ao oponente, comissão avaliadora ou ao público, bem como deixar de manter a distância de 1 (um) metro da lança enquanto estiver no momento da apresentação do seu oponente.

§ 4º: Caberá aos participantes a responsabilidade pelo acompanhamento musical, que poderá estar composto de até três pessoas, sendo que estas deverão estar adequadamente pilchadas, conforme determina o regulamento do MTG;

§ 5º - Durante a apresentação, a preparação terá o máximo de 16 (dezesseis) compassos a partir do início da execução da música, sendo obrigatório o concorrente sapatear os quatro (4) últimos compassos. O concorrente poderá executar passos de 8 (oito), 12 (doze) e 16 (dezesseis) compassos, sempre acompanhado com a melodia da Chula. Eventual descumprimento será objeto de desconto conforme § 2º e § 3º. A chula poderá ser dançada em ritmos de vaneira ou rancheira.

§ 6º - Na fase classificatória e na fase semifinal da chula não haverá saudação por meio de verso ou música antes da preparação do passo. Na fase final será livre ao chuleador, antes da preparação do primeiro ou do último passo, efetuar breve saudação, por meio de verso ou de música da cultura gaúcha.

§ 7º: Os passos deverão estar de acordo com o Livro Chula – Conceitos Técnicos e Regulamentação, publicação do MTG, ano de 2004.

§ 8º: Quando o chuleador executar mais de 50%, mas não concluir o passo, fica determinado que o avaliador desconte a totalidade dos pontos em imperfeição (3 pontos) e ritmo (2 pontos). E a proporção dos possíveis erros que possa vir a acontecer.

§ 9º - Os casos omissos serão deliberados pela comissão avaliadora, sendo ela soberana em sua decisão.

SEÇÃO IV

DO CONCURSO DE DANÇAS GAÚCHAS DE SALÃO

Art. 6º - As Danças Gaúchas de Salão que farão parte do Concurso serão:

Bloco 1 – Chote / Milonga

Bloco 2 - Chamamé

Rancheira

Valsa

Terol

Mazurca

Bloco 3 - Bugiu

Polca

Vaneira

Chamarra

Art. 7º - O concurso de Danças Gaúchas de Salão se realizará em duas etapas: classificatória e final, não possuindo limite para número de inscritos.

Parágrafo único: Os períodos e datas das inscrições, pagamento de taxas, sorteio, desistências e ajustes obedecerão o cronograma presente no Anexo 1 deste documento. O sorteio da ordem de apresentação dos pares será realizado conjuntamente com o sorteio da ordem de apresentação para os grupos de danças tradicionais gaúchas em data em ser oportunamente divulgada via Termo Aditivo.

Art. 8º - O Concurso será dividido em 2 (duas) etapas: classificatória e final:

I - Na etapa classificatória, os pares, deverão apresentar, um a um, 02 (duas) danças, sendo 01 (uma) de livre escolha do BLOCO 1 e outra sorteada entre o BLOCO 2 e o BLOCO 3, ficando o par livre para a escolha do bloco. Este sorteio será efetuado no dia do evento pela comissão avaliadora;

II – Ainda na etapa classificatória, os pares, deverão se apresentar, em grupos de até 5 (cinco) pares, conforme o número de participantes. Será sorteada para esta etapa, 01 (uma) dança, entre os BLOCOS 2 e 3 para cada grupo. Nesta etapa as 09 (nove) danças dos BLOCOS 2 e 3 estarão em uma única urna. A dança já sorteada pelo primeiro grupo, não poderá ser sorteada pelo grupo seguinte, e assim sucessivamente até que todos os grupos sorteiem sua dança.

Parágrafo único: Estarão classificados os 15 (quinze) pares com melhor pontuação na etapa classificatória. Para a etapa final cada entidade poderá classificar, no máximo, até 02 (dois) pares, independente do resultado geral.

III – Na etapa final, os 10 (dez) pares apresentarão para a comissão duas danças, sendo 01 (uma) do BLOCO 01, não podendo repetir a mesma da etapa classificatória e outra sorteada dentro do bloco que não foi o escolhido para sorteio na fase classificatória.

IV - A seleção das músicas que os pares dançarão, será de responsabilidade do evento.

Art. 9 - A Dança do BLOCO 1 deverá apresentar características de autenticidade e originalidade (passos e ou figuras tradicionais), mas poderá ser abrilhantada por figuras pesquisadas ou ainda de criação própria, (**ver artigo 13**), sendo esta avaliada também pela criação coreográfica.

Art. 10 - As Danças dos BLOCOS 02 e 03 deverão ser autênticas, não podendo sofrer alterações em suas características.

Art.11 - Os participantes desta modalidade deverão estar devidamente pilchados de acordo com as diretrizes do MTG.

Parágrafo único - É vedado o uso de indumentária de época para os participantes.

Art. 12 - As danças deverão ser apresentadas de acordo com os textos e obras editados e/ou recomendados pelo MTG.

Art. 13 - Cada par participante receberá um número colocado as costas do peão para fins de identificação.

Art. 14 - Na avaliação serão observados os seguintes quesitos:

Blocos 2 e 3 - Correção Coreográfica	4
Interpretação Artística	4
Ritmo e Harmonia do Par.....	4
Criatividade	4
 Bloco 1 -	
Correção Coreográfica	4
Interpretação Artística	4
Ritmo e Harmonia do Par	4
Criatividade.....	4
Dança de conjunto.....	2

Art. 15º - Para o processo avaliativo será considerada a Nota de Instrução Nº 01\2025, emanada pela Equipe Técnica do MTG 2025\2026, e que instrui e normatiza, para fins avaliativos, os concursos de Danças Gaúchas de Salão.

SEÇÃO V DA PREMIAÇÃO

Art. 16 – O JuvEnart premia com troféus os 3 primeiros classificados de cada modalidade, chula e danças gaúchas de salão.

SEÇÃO VI DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 17 - Para efeitos de organização, caso ocorra simultaneidade nos horários de participação de peões e/ou prendas, nas diferentes modalidades, a prioridade será sempre o concurso de danças tradicionais gaúchas. O fato deverá ser informado pelo(s) concorrente(s) ou seu representante, aos Diretores de palco de cada modalidade. Ao final da apresentação do grupo no concurso de danças tradicionais gaúchas, o(s) concorrente(s) deverá(ão) solicitar ao Diretor de palco desta modalidade, documento que informe o nome do(s) concorrente(s), entidade, região tradicionalista e horário do final da apresentação. O referido documento deverá ser apresentado ao diretor de palco da chula ou da dança gaúcha de salão, até trinta minutos após o encerramento da apresentação do grupo de danças tradicionais gaúchas.

Art. 18 - As planilhas dos concursos de danças gaúchas de salão e de chula serão enviadas, digitalizadas, para o e-mail registrado na inscrição.

§1º – Não haverá “visualização” da planilha após a apresentação dos dançarinos.

§2º – Não serão entregues planilhas durante o evento, sob nenhuma hipótese.

§3º - As planilhas físicas não serão entregues no local e ficarão disponíveis apenas entre os dias 04 e 28 de agosto, na secretaria do CTG Sentinela da Querência.

Art. 19 – As decisões das Comissões Avaliadoras são irrecorríveis.

Art. 20 – Os casos omissos neste Regulamento serão resolvidos pela comissão executiva do evento.

Santa Maria, fevereiro de 2026.

[PARA VOLTAR AO INÍCIO](#)
[CLIQUE AQUI](#)



2026 - XXII EDIÇÃO



JUVENART

CONCURSO ESTADUAL DE DANÇAS TRADICIONAIS

Categoria Juvenil

@juvenartoficial
#juvenart22anos