

Arte de mandar e teatralidade nos bailes de chamarritas (Ilha do Pico, Açores)

Sophie Coquelin

Université Nice Sophia-Antipolis / France

coquelin_sophie@yahoo.fr

Resumo: Através de uma abordagem antropológica da performance, este artigo apresenta o resultado de uma pesquisa sobre os bailes de chamarritas, prática açoriana de raiz tradicional que foi alvo recente de revitalização. Este artigo incide em particular sobre a arte de mandar, analisando o processo de improvisação, e sobre a teatralidade nestes bailes, analisando as relações entre os diferentes agentes da ação.

Palavras-chave: Baile mandado; Teatralidade; Artes performativas; Improvisação

Abstract: Through an anthropological approach to performance, this article presents research about the Chamarritas' balls, an Azorean folk practice that was recently the object of revitalization. This article primarily focuses on the art of calling, by analyzing the process of improvisation, and secondly on the presence of theatricality, by looking at how the various types of performers relate to each other.

Keywords: Called Ball; Theatricality; Performative Arts; Improvisation

Depois de um jantar organizado pela Liga dos Amigos da Manhêna na sua sede, as mesas são retiradas, alguns bancos são colocados no centro da sala de forma a criar um quadrado. Os tocadores sentam-se num dos lados, a música começa. Uma dezena de bailadores junta-se pouco a pouco na pista de dança, rodeados por pessoas que conversam, até que uma voz surge entre os bailadores. Seguindo uma alternância estrita de homens e mulheres, os bailadores formam um círculo, desfazem-no, bailam em par, mudam de par, deslocam-se no sentido dos ponteiros do relógio ou no seu contrário. Estalam os dedos, dirigem-se ao centro da roda... A voz do mandador não para de introduzir curtas expressões cujo sentido me escapa. A pista de dança esvazia-se, alguns membros do público levantam-se dos bancos, outros regressam do bar e caminham na sua direção. Uma nova voz emerge dos bailadores e, com ela, uma nova chamarrita é bailada. A noite prolonga-se e o mesmo cenário repete-se. Assisto a um baile de chamarritas na ilha do Pico.

Manhêna, 10 de Agosto 2012

No âmbito de uma tese do mestrado "Ethnologie des Arts Vivants", realizei uma pesquisa sobre as chamarritas que são bailadas hoje no arquipélago dos Açores, e em particular na ilha do Pico.

As chamarritas caracterizam-se pelo facto de serem danças mandadas, ou seja, supõem a presença de um mandador-bailador que anuncia aos bailadores as figuras coreográficas a executar através de curtas expressões verbais codificadas - as *mudanças* - sem ordem predefinida.

Este artigo se limita à análise de um contexto de execução: os bailes de chamarritas, ou seja, bailes dedicados a estas danças de raiz tradicional, as quais têm sido alvo de revitalização desde os anos 1990¹¹⁶. Outros contextos coexistem nesta ilha: atuações de grupos folclóricos e de grupos de chamarritas, situações de transmissão em aulas, bailes onde as chamarritas alternam com outros tipos de danças como a kizomba, o *passadoble*...

Por um lado, interessa entender como o contexto e os diferentes atores presentes (bailadores, tocadores, organizadores, público, mandadores, cantadores) influenciam o decorrer da performance e em particular o ato de mandar. Por outro lado, ao examinarmos o baile à luz dos estudos sobre performance, pode-se analisar as relações entre dança, música, comunicação verbal e espacialização do evento como um todo, permitindo assim caraterizar a teatralidade nos bailes de chamarritas¹¹⁷.

¹¹⁶ Para mais informação sobre a relação entre baile e revitalização, ver Guilcher 2001 e 1998.

¹¹⁷ A minha reflexão sobre performance foi inspirada pela leitura das atas do colóquio organizado no museu Quai Branly em 2009, *Performance, art et anthropologie*, sob a coordenação de Caterina Pasqualino e Arnd Schneider (<http://actesbranly.revues.org/109>).

A análise desta prática é suportada por uma pesquisa bibliográfica que cobre várias ramificações da etnologia (etnomusicologia, etnologia da dança, etnocenologia e etno-poética). Recorri ao vídeo para realizar uma análise coreológica da dança e como ferramenta durante as entrevistas com bailadores. Por fim, parte da pesquisa apoiou-se numa análise reflexiva sobre a minha própria aprendizagem das chamarritas e da sua transmissão com auxílio a professores de dança, de forma a confrontar as minhas observações com os discursos dos interlocutores.

Contextualização

Ao longo do século XX, a vida social, política e económica nos Açores foi alvo de grandes modificações. No que toca diretamente às chamarritas, nota-se a partir de meados deste século o desaparecimento progressivo dos contextos de transmissão destas danças praticadas sobretudo em zonas rurais - os serões entre familiares e vizinhança - e o aparecimento de novos repertórios coreográficos que nos bailes populares vêm substituir progressivamente as danças ditas tradicionais. Dentro desta designação, a geração nascida nos anos 1950 distingue os bailes de chamarritas que frequentaram durante a sua juventude e os bailes compostos por outras danças aos quais assistiram só como espetadores das gerações anteriores.

No entanto, não é possível afirmar que as chamarritas desapareceram por completo dos bailes na ilha do Pico. A partir dos anos 1990, um grupo de pessoas que sabia bailar as chamarritas começou a organizar, no contexto associativo das freguesias rurais, bailes dedicados especificamente a estas danças, criando novas situações de transmissão. Apoiando-me no livro dirigido por Jeremy Boissevain (Boissevain 1992) e numa pesquisa bibliográfica que trata da região açoriana (Almeida 2011, Leal 2007, Marques 2009, Oliveira 2001), identifiquei dois fatores que poderão ter influenciado esta revitalização: por um lado, o fortalecimento do sentimento de pertença identitária à escala regional - a açorianidade; por outro lado, a questão da mobilidade através do regresso dos migrantes luso-americanos aos Açores e o olhar "nostálgico" sobre o arquipélago que deixaram. Hoje, na ilha do Pico, os bailes de chamarritas são organizados durante todo o ano, numa dinâmica em crescimento. É uma prática da comunidade para a comunidade. Só recentemente, e em resultado do crescente interesse institucional pela patrimonialização da cultura imaterial, estes bailes foram introduzidos em novos contextos, como as festas do concelho que acontecem em meio urbano¹¹⁸, com pretensões turísticas. Até 2010, as

¹¹⁸ No contexto picoense, a distinção urbano/rural é bastante relativa, dada a inexistência de cidades. Trata-se sobretudo de opor as freguesias onde são situadas as três vilas sedes de concelho, às demais freguesias rurais.

chamarritas marcavam presença nestas festas apenas integradas nas atuações de grupos folclóricos.

A arte de mandar: da chamarrita “ideal” à chamarrita "alegre"

Durante as entrevistas com bailadores e mandadores, tive acesso à dimensão prescritiva da arte de bailar e mandar. Por um lado, trata-se de dominar a dança, ou seja saber associar às mudanças as respetivas ações corporais a realizar e, no caso dos mandadores, saber mandar no *tempo certo* e na *pausa certa*. O tempo certo corresponde ao momento em que se deve mandar, ou seja, antecipar o anúncio para que os bailadores possam realizar a ação mandada. A pausa certa é relativa à posição em que se encontram os bailadores. A distinção entre os movimentos dos homens e das mulheres (por exemplo: em situação de roda fechada, o homem avança em direção ao centro da roda quando a mulher recua, e vice-versa) tem repercussão no leque das mudanças que podem ser anunciadas (por exemplo: em situação de roda fechada, a mudança “Salta já” deve ser mandada quando a mulher está a recuar; de seguida ela avança e passa à frente do homem que está à sua esquerda, ou seja, ela otimiza o impulso para realizar o deslocamento associado a esta mudança).

Por outro lado, há que saber adaptar-se à situação: a reatividade. No caso dos mandadores, tal implica a análise das competências dos bailadores a fim de escolher as mudanças a anunciar; é também preciso estar atento ao decorrer da dança para saber dosear o grau de complexidade (se a alternância entre homens e mulheres na pista não for atingida, o mandador não deve anunciar uma nova ação; deve aguardar na posição em que se encontram, até reaver esta alternância). Esta dimensão prescritiva corresponde ao "ideal" da chamarrita: uma chamarrita em que nem os bailadores nem o mandador cometem erros.

Como vimos, esta dança mandada não reflete apenas uma situação linear de tipo um emissor – vários receptores, mas é possível caracterizar a relação entre mandador e bailadores como uma negociação. Analisando o processo de improvisação do mandador, pode-se defini-lo como uma negociação entre previsibilidade e imprevisibilidade.

Falo de improvisação na medida em que não existe estrutura pré-definida nem invariantes entre diferentes versões de chamarritas. Apenas se observam tendências, ou seja, a repetição de curtas sequências, a nível do gesto verbal ou do gesto corporal. No entanto, os interlocutores nunca usaram a palavra “improvisação” para qualificar a função de mandador. O que sobressai é a variação dentro da repetição: a análise do ato de mandar revela que, a qualquer momento, o mandador pode optar entre várias mudanças.

As tendências¹¹⁹ que observei tornam-se de uma certa forma percursos privilegiados, sequências estáveis aos quais recorrem diferentes mandadores.

Os interlocutores explicitaram a ideia de que o mandador deve testar a atenção dos bailadores e saber surpreendê-los, ou seja, não pode repetir sempre as mesmas sequências, mas sim jogar entre previsibilidade e imprevisibilidade. Alguns exemplos são muito ilustrativos, como a utilização de uma mudança composta por dois verbos (“Quebra e fecha”), os quais correspondem a duas ações a realizar uma a seguir à outra, seguida por uma mudança que vem cancelar a segunda ação (“Já não fecha” ou “É mentira”), ou não (“Fecha a rodinha”). Num outro exemplo, o mandador anuncia propositadamente uma mudança fora da pausa certa (“Salta já”, “É agora”) para ver se os bailadores esperam e realizam a ação só quando estiverem na posição certa.

Nestas condições entende-se porque foi tão raro observar uma chamarrita bailada sem erro durante a nossa estadia na ilha do Pico. Aliás, vários interlocutores fazem sobrepor ao ideal da chamarrita a ideia de que uma chamarrita sem erro seria na verdade “uma chamarrita triste”.

A teatralidade nos bailes de chamarritas: história plural e despique multimodal

Mais do que tentar analisar a emoção que esta prática performativa pode suscitar, pretende-se aqui continuar a reflexão sobre as relações entre os diferentes atores de um baile de chamarritas, de forma a evidenciar a sua teatralidade.

A análise da organização espácio-temporal do baile de chamarritas permite colocar em questão a oposição entre ator e espetador, considerando o espaço como representação coletiva (Durkheim apud. Silvano 2010: 15).

Um baile de chamarritas decorre habitualmente num espaço de dança delimitado por bancos onde se sentam tocadores e público¹²⁰. A pista de dança acolhe um número limitado de bailadores, o princípio sendo que os mesmos pares bailam *as duas pernas de uma chamarrita*. Esta expressão refere-se ao facto de haver uma rotatividade: os bailadores entram aos pares na pista de dança, bailam ao som de dois mandadores diferentes, a troca é efetuada quando para a música. Quando esta para novamente, todos

¹¹⁹ Exemplos: depois de mandar “Rola por baixo” é em geral anunciada “Vai rolando” seguida por “Vai bailando”, mas por vezes o mandador anuncia “Fica na esquerda”, em vez de “Vai rolando”, o que corresponde a outra ação corporal. Quando é mandado “Puxe e foge”, o mandador pode optar entre “Vai fugindo” e “Foge e vira”. “Foge e vira” é muitas vezes seguida por “Vira e quebra”, “Quebra o torreão”, “Direitinho”. Não obstante, esta última mudança pode ser substituída por “Tranceadinho” e, mais raramente por “Só um par”.

¹²⁰ Os bailes de chamarritas aos quais assisti não decorrem todos da forma como acabei de descrever. Variam consoante um grau de formalidade associado a uma espacialização mais ou menos marcada. Esta descrição deve ser assim entendida com um dos modelos possíveis, correspondendo ao mais formal. Não é possível entrar em detalhes neste artigo mas deixo aqui a referência ao antropólogo Manuel Armando Oliveira que evidenciou na sua monografia sobre uma aldeia picoense nos anos 1950 a existência de vários contextos nos quais os bailes de chamarritas têm lugar. Distingue bailes organizados nas casas particulares que respondem a um propósito lúdico, de bailes mais formais, estes realizados nas *Casas de folga* onde apenas os melhores bailadores e mandadores entram na pista de dança (Oliveira 2001: 107).

os bailadores saem da pista e dão lugar a novos pares.

A alternância caracteriza também os tocadores. Como me foi explicado, espera-se que qualquer pessoa que saiba tocar um dos instrumentos que acompanham as chamarritas (violino, viola da terra, violão e bandolim) a dado momento se proponha a um dos tocadores para o substituir, de forma a que este possa descansar ou entrar na pista de dança; os cantadores são muitas vezes os próprios tocadores, podendo também ser qualquer pessoa do público. A rotatividade, a proximidade e a horizontalidade entre os diferentes atores do baile confundem a distinção entre ator e espetador: os bancos não delimitam só a pista como integram o palco desta performance coletiva.

De facto, o público não é unicamente espetador: pode ser bailador, mandador, tocador ou cantador. Mais do que isso, trata-se de um público especialista que comenta e avalia as chamarritas bailadas, como aliás o fazem também mandadores, bailadores e tocadores durante a própria performance.

Um mandador tem como recurso algumas mudanças que lhe permitem avisar os bailadores que um ou vários deles não estão na posição certa (“Olho vivo”), ou ao contrário partilhar a sua felicidade se não houver erro depois de uma mudança considerada complicada (“Estou consolado”). Os bailadores avaliam-se entre eles e apoiam verbal ou corporalmente quem é considerado principiante. No final de uma chamarrita, um dos bailadores pode pedir a atenção de todos os bailadores presentes na pista para comentar um erro cometido, mesmo que não tenha havido falha na alternância entre homens e mulheres (por exemplo se todos os bailadores realizaram um movimento que não foi anunciado pelo mandador).

Para além da avaliação das competências dos atores durante a performance, pode-se também falar da sua reputação, o que inclui um conjunto de valores que ultrapassam considerações técnicas para integrar questões de estética, de comportamento ou de criatividade. Um tocador explicou-me, por exemplo, que podia enganar-se de propósito para provocar erros a um mandador cuja forma de mandar não apreciava, considerando-a arrogante. De certa maneira, tudo pode ser alvo de comentários: se um bom bailador se enganar, poderá ter sido apenas para estragar a chamarrita de tal mandador; se um tocador pôs fim a uma chamarrita pouco tempo depois ter começado, pode ser interpretado como falta de respeito perante o mandador. Os comentários podem também visar apenas formas utilizadas para “enfeitar” as chamarritas.

A dimensão teatral ultrapassa a dimensão coreográfica no caso dos bailes de chamarritas. Explorando a “incongruidade periódica” (Giurchescu 2001: 6) que caracteriza a prática de baile em geral, ou seja, a diferença temporal entre o momento em que a

música se inicia e o momento em que os bailarinos começam a dançar, nas chamarritas este tempo tem um valor em si mesmo. De facto, quando os tocadores iniciam uma nova chamarrita (ou seja duas pernas), a primeira mudança pode demorar mais de cinco minutos até ser anunciada. Durante este lapso de tempo os bailarinos tanto se podem aproximar lentamente da pista de dança, como podem correr até lá. É o momento de escolher o respectivo par, de observar quem são os tocadores e quais são os potenciais mandadores, para optar por entrar ou esperar pela próxima chamarrita. Corresponde também ao momento de escolher o mandador entre os bailarinos, ou simplesmente de um mandador avançar com o passo-base e dar início a uma perna.

O final de uma chamarrita é tão variado e indefinido como o princípio: o mandador pode anunciar “Olha o Pico” ou “Vamos à Praia”, obrigando os pares a dirigirem-se até ao bar, onde o homem deve oferecer uma bebida ao respectivo par, voltando ambos de seguida para uma terceira perna. Mas não é o único que pode acabar uma chamarrita: um tocador pode dar sinal aos outros para acabarem, ou um cantador terminar um verso com “Olha o Pico”. Enfim, havendo grande confusão na pista de dança, o mandador deverá encurtar a sua chamarrita e anunciar “Água fora”.

Um baile de chamarritas torna-se a encenação de uma história contada no plural: pluralidade das versões e pluralidade dos atores. Nesta história, os mandadores parecem afrontar-se, tal o despique, sendo a performatividade deles influenciada pela performance em si, mas também pela criatividade deles. Esta já não diz respeito unicamente ao tempo do baile porque é também refletida e planeada pelos mandadores. Procuram inventar uma nova sequência de movimentos que nunca foi mandada até agora, ou mais ainda, introduzem novas mudanças.

Claro, a inovação é negociada. Como nota Maria Manca (Manca 2009: 145) no caso dos despiques vocais na ilha da Sardenha, a improvisação é produzida dentro das balizas controladas pela sociedade na qual a prática tem lugar, ou seja, submetida à aprovação. Estas balizas não funcionam como estrangulamentos mas permitem libertar a inventividade individual.

O baile de chamarritas representa assim uma "construção coletiva" (Lacroix 2004: 92) e efêmera que vive da expressividade e da imaginação dos seus atores.

Referências

- Almeida, Onésimo Teotónio (2011) *Açores, açorianos, açorianidade: um espaço cultural*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano da Cultura.
- Boissevain, Jérémy (ed.) (1992) *Revitalizing European Ritual*. Londres: Routledge.

- Giurchescu, Anca (2001) « Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, 14: 79-94.
- Guilcher, Yves (2001) *La danse traditionnelle en France. D'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*. Courlay: Librairie de la danse / FAMDT.
- Guilcher, Yves (ed.) (1998) *Histoire de Bal*. Paris: Cité de la Musique.
- Lacroix, Marie-Hortense (2004) « Un éclairage hypothétique sur certaines formes vocales traditionnelles : l'improvisation poétique en temps mesuré ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, 17: 89-117.
- Leal, João (2007) *Açores, EUA, Brasil: imigração e etnicidade*. Ponto Delgada: Direção regional das Comunidades.
- Manca, Maria (2009) *La poésie pour répondre au hasard. Une approche anthropologique des joutes poétiques en Sardaigne*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- Marques, Eduardo Brito (2009) *Distancia e conexão. Insularidade, relações culturais e sentido de lugar no espaço da Macaronésia*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura e Centro de Estudos Geográficos.
- Oliveira, Manuel Armando (2001) *Pontas Negras. Memórias de uma aldeia açoriana*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Silvano, Filomena (2010) *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Filmes

Chamarritas em contexto de baile

<http://www.youtube.com/watch?v=7muA2MsnTZY>

<http://www.youtube.com/watch?v=gREKy5ww-GU&list=TLa7vtT4UTkA4>