

## CHAMARRITA: UMA CHAMA DA CULTURA AÇORIANA NA AMÉRICA GAÚCHA

CHAMARRITA: A FLAME OF THE AZOREAN CULTURE IN THE AMERICAN 'GAÚCHA'

CHAMARRITA: UNE FLAMME DE LA CULTURE AÇORIENNE DANS L'AMÉRIQUE "GAUCHA"

CHAMARRITA: UNA LLAMA DE LA CULTURA AZORIANA EN AMÉRICA "GAÚCHA"

**José Machado Pais**

Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, Portugal

**RESUMO:** Brevíssimas incursões etnográficas pelo sul do Brasil em busca de fandangos batidos acompanhados à viola, outrora tão populares, levaram à descoberta da sua evasão. Um achado por explicar. Em contrapartida, constatou-se um apreço por danças acompanhadas de acordeão, entre elas algumas vindas dos Açores, como O Pezinho e a Chamarrita. Esta última dança (no Brasil, *Chimarrita*) viria a propagar-se por toda a América gaúcha, entrecruzando-se com o Chamamé. Através de sucessivas incursões no tempo histórico, o que neste contributo se questiona é a presença desta chama da cultura açoriana na região do Rio da Prata. Para o efeito, propõe-se como bússola metodológica o conceito de circunvagação, ao permitir discernir processos de disseminação cultural associados a cronotopos de encontro e de caminho (Bakhtin).

**Palavras-chave:** *chimarrita*, *fandango*, *chamamé*, trânsitos culturais, identidades.

**ABSTRACT:** Very brief ethnographic incursions by the south of Brazil in search of beaten fandangos accompanied by the viola, once so popular, led to the discovery of their evasion. An unfinished finding. On the other hand, there was an appreciation for dances accompanied by accordion, among them some from the Azores, such as *O Pezinho* and *Chamarrita*. This last dance (in Brazil, *Chimarrita*) would spread throughout the whole region of Rio Grande do Sul, intersecting with *Chamamé*. Through successive incursions into historical time, what is being questioned in this contribution is the presence of this flame of Azorean culture in the Rio de la Plata region. For this purpose, it is proposed as a methodological compass the concept of circumvagation, allowing to discern processes of cultural dissemination associated with *cronotopos* of encounter and path (Bakhtin).

**Keywords:** *chimarrita*, *fandango*, *chamamé*, cultural transits, identities.

**RÉSUMÉ:** De très brèves incursions ethnographiques du sud du Brésil à la recherche de fandangos battus accompagnés de l'alto, si populaire auparavant, ont permis de découvrir leur évasion. Une conclusion inachevée. Par contre, on appréciait les danses accompagnées d'accordéon, parmi lesquelles certaines des Açores, comme *O Pezinho* et *Chamarrita*. Cette dernière danse (au Brésil, *Chimarrita*) se répandrait dans toute la région du Rio Grande do Sul, se croisant avec *Chamamé*. À travers des incursions successives dans le temps historique, ce qui est mis en cause dans cette contribution est la présence de cette flamme de la culture açorienne dans la région du Rio de la Plata. À cette fin, il est proposé comme un compas méthodologique le concept de circunvagation, permettant de discerner les processus de dissémination culturelle associés aux *cronotopos* de rencontre et de chemin (Bakhtin).

**Mots-clés:** *chimarrita*, *fandango*, *chamamé*, *transits culturels*, *identités*.

**RESUMEN:** Brevísimas incursiones etnográficas por el sur de Brasil en busca de fandangos batidos acompañados de la viola, otrora tan populares, llevaron al descubrimiento de su evasión. Un hallazgo por explicar. En cambio, se constató un aprecio por danzas acompañadas de acordeón, entre ellas algunas venidas de las Azores, como *El Pezinho* y la *Chamarrita*. Esta última danza (en Brasil, *Chimarrita*) vendría a propagarse por toda América *gaúcha*, entrecruzándose con el *Chamamé*. A través de sucesivas incursiones en el tiempo histórico, lo que en esta contribución se cuestiona es la presencia de esta llama de la cultura azoriana en la región del Río de la Plata. Para

ello, se propone como brújula metodológica el concepto de circunvagación, al permitir discernir procesos de diseminación cultural asociados a cronotopos de encuentro y de camino (Bakhtin).

**Palabras-clave:** *chimarrita, fandango, chamamé*, tránsitos culturales, identidades.



*[...] Chamarrita, chamarrita,  
Chamarrita sem fronteira  
Que chegou na sul-América  
Pra viver a vida inteira.  
(Noel Guarany, Rio Grande do Sul)*

### **1. Em jeito de introdução: 'Ora ponha aqui o seu pezinho'...**

A força do fandango no sul do Brasil tem sido reconhecida por etnógrafos, musicólogos, folcloristas e antropólogos. Câmara Cascudo (1999: 384-386), por exemplo, registou na região cerca de uma centena de fandangos, distintamente designados. Meu desejo de viajar até ao sul do Brasil foi crescendo à medida que ia descobrindo estreitas relações do fandango com o fado, não só em Portugal mas também no Brasil colonial (Pais, 2012). Sabia que o fandango chegara à região gaúcha trazido por colonos portugueses, embora viesse depois a ganhar notórias influências de lunduns que desciam das capitânicas brasileiras. Interessavam-me, sobretudo, os fandangos acompanhados à viola e caracterizados por um forte batimento de pés, os chamados fandangos rufados ou batidos. Também acompanhados à viola e à guitarra eram os fados batidos que se dançavam nas baiucas da Lisboa boémia do século XIX (Pais, 2008) ou os fados afandangados que recentemente encontrei em Quissamã, no Estado do Rio de Janeiro (Pais, 2012, 2018).

O desejo de observar ao vivo os fandangos poderia estar próximo de concretização graças a uma missão realizada na Universidade de Caxias do Sul, entre abril e maio de 2017, que me proporcionou a possibilidade de assistir a várias danças regionais num Café Campeiro, em Criúva, tendo também assistido a ensaios do Centro de Tradições Gaúchas Tio Carlo, em São Marcos<sup>1</sup>. No entanto, em nenhum destes cenários observei fandangos rufados ou batidos. A este não achamento atribuí o estatuto de achado. Vim depois a descobrir que o fandango sapateado, acompanhado à viola, tem hoje uma presença residual no Rio Grande do Sul, embora ainda se encontre no Paraná, principalmente em Rio dos Patos. Em

---

<sup>1</sup> A missão, a convite da Professora Nilda Stecanela, articulou-se com o Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o apoio da Professora Jusamara Souza. A missão contemplou conferências, entrevistas, um seminário sobre Educação e Cotidiano, participação em júris de doutoramento, reuniões de trabalho com professores e alunos e algumas incursões etnográficas sobre culturas locais. Para além das visitas ao Café Campeiro da Criúva e ao Centro de Tradições Gaúchas Tio Carlo, visitei o museu de São Marcos, tendo por guia o Professor Luiz Antônio Rizzon, participei numa louvação ao Divino Espírito Santo e tive o privilégio de entrevistar encantadoras pessoas, de entre as quais destaco: o músico Renato Borghetti que me recebeu em sua Fábrica de Gaiteiros, Instituto Renato Borghetti de Cultura, em Lagoa Iguaiá, Porto Alegre; o senhor Jorge Rodrigues, de Criúva, repentista violeiro, de ascendência açoriana; e o senhor Manoelito Carlos Savaris, digno representante do movimento tradicionalista gaúcho. Nestas curtas expedições contei com o excelente apoio de Cineri Fachin Moraes, Volmir Fachin Moraes, Juliana Castilhos Vachi, Andréia Sandri Machado, Patrícia Modesto Silva e Alexandre Vieira, sem esquecer o Padre Marciano Guerra e a Professora Nilda Stecalena, mentora de toda esta enriquecedora experiência.

Caxias do Sul, o que me foi dado à observação foram belos bailes valsados, aqui e além com ligeiros batimentos de pés e claras influências da polca alemã. Porém, nas curtas incursões etnográficas que realizei por Caxias do Sul dei conta do significativo apreço que há pelas danças que mais identificadas são com a cultura açoriana, como é o caso da Chamarrita e do Pezinho. Esta última é reivindicada como uma das mais belas danças gaúchas, sendo das primeiras a ser ensinada às crianças que, nos ensaios a que assisti, a executavam com brio e compenetração. Vinda dos Açores, a dança do Pezinho amoldou-se à cordeona (concertina) gaúcha, sendo dançada por pares independentes, intermitentemente posicionados em fileiras opostas ou em círculo, como no Caranguejo. Aliás, no *Pezinho*, como no Caranguejo, encontramos movimentos que fazem lembrar os minuetos e balancês associados à dança da quadrilha. Os pares formam uma roda, dando as mãos e cantando, avançando ora com o pé direito ora com o esquerdo, batendo com a biqueira no chão, evoluindo a dança em pares girando sobre si próprios, tomados pelo braço do parceiro, embora havendo permuta de pares. Todos os dançarinos cantam, não se limitando à simples execução da coreografia.

Ai bota aqui, ai bota ali  
O teu pezinho,  
O teu pezinho bem juntinho  
com o meu. [...]

Depois não vá dizer  
Que você já me esqueceu (bis)

E no chegar desse teu corpo  
Um abraço quero eu (bis)

Agora que estamos juntinhos  
Dá cá um abraço e um beijinho (bis)

Na dança do Pezinho, como noutras danças, a experiência ritual oculta frequentemente o significado dos dispositivos rituais representados pelas respetivas coreografias. O rito fixa a coreografia da dança, mas o significado esvai-se na repetição do rito. Que significado tem o movimento oscilante do pé quando um par pede ao outro "Ai bota aqui, ai bota ali o teu pezinho"? - ou, como, nos Açores, "Ponha aqui o seu pezinho/ Devagar, devagarinho..."? Qualquer que seja o significado do pé oscilante, os símbolos que rodopiam na dança descrita não são menos reais do que o que representam. O significado está representado tanto na dança, tomada como um todo, quanto na semântica que escapa ao todo, como é o caso dos apelos ao pezinho. Um pezinho avança para o pezinho do par (nos Açores, devagar, devagarinho...), bem juntinho, como prelúdio de um abraço e de um beijinho. Tudo numa sequência marcada por uma cadência rítmica, um pé ante outro pé, em avanços sucessivos. Aliás, na linguagem comum, para além do pé ante

pé, é riquíssima a semântica associada à pluralidade de alusões ao pé: não arredar pé; dar com os pés; do pé para a mão; de pé atrás; em pé de igualdade; meter os pés pelas mãos; meter o pé na poça; dar ao pé; fazer um pé-de-vento; caminhar pelo seu próprio pé, etc. O que em minhas brevíssimas incursões etnográficas por Caxias do Sul não encontrei foi um frenético bater de pé, próprio dos fandangos rufados ou batidos que outrora abundavam no sul do Brasil.

O simbólico concretiza-se numa atadura de laços sociais, o mesmo acontecendo com o rito, ao reforçar vínculos comunitários ou ao criar expectativas de novos laços quando, por exemplo, entre os jovens dançantes surge o convite para colocarem o pezinho "devagarinho" ou "bem juntinho", num jogo cujo resultado é o reforço de sociabilidades endoclassistas ou comunitárias. Quando sugiro que o rito se consubstancia numa atadura de laços sociais não estou apenas do lado de Durkheim para quem o rito é um guerreiro na luta contra a anomia, estou também do lado de Simmel quando sugere que o rito, expresso em relacionamentos sociais, abre ou fecha portas, para além de estender pontes... Abre portas, por exemplo, para o próprio afronto da norma, dando lugar à subversão do rito. Embora em São Marcos, Caxias do Sul, as danças que observei acentuem um ordenamento social, até pelo seu lado cerimonioso, nos Açores o Pezinho chegava a resvalar para "a mordacidade ou humor ingénuo", ainda que mais suave do que as afrontas à ordem vindas de outras danças sapateadas: "Se o padre-cura soubesse/ o que a Sapateia tem/ largava de dizer missa/ sapateava também" (Câmara, 1980: 55-56).

Como vemos, se o rito é um guerreiro na luta contra a anomia, ele abre também portas para a sua contraversão. Foi o que aconteceu com o fandango, quando começou a guerrear consigo mesmo, surgindo uma oposição entre fandangos sapateados e valsados. Não é uma mera tensão coreográfica que está em causa, já que ela é sobrelevada pela tensão social que a origina. Aonde havia fandango havia briga e arruaça. Em Portugal chegava a dizer-se que "Na disputa do fandango/ Não pode haver primazia/ O fandango não se baila/ Sem grossa pancadaria". Esta má fama do fandango chegou ao Brasil imperial o que originou abundantes penalizações para quem os organizasse (Pais, 2018). As perseguições ao fandango pelos poderes constituídos alargavam-se a toda a região platina. Também em Espanha, especialmente na Andaluzia, o fandango era olhado como uma ameaça à ordem moral e social. Como as mais radicais hostilidades provinham dos meios eclesiásticos e de algumas ordens religiosas, logo alguns fandangos tentaram arregimentar os críticos para a sua causa. Em 1845, publicava-se no jornal sevillhano *El Fandango*: "Hoy que ya no tienen del mango/ los jesuitas la sarten/ han de bailar el fandango/ y la cachucha también (VV. AA., 2007: 24).<sup>2</sup> Em muitos outros bailes cantavam-se proezas de frades amantes do fandango, como era o caso de "um

---

<sup>2</sup> A expressão *tener la sarten por la mano* (ter a sertã segura pela mão) significa *ter a faca e o queijo na mão*. A cachucha é uma variante andaluza do bolero e do fandango.



cierto *fraile donado/* cual Cupido enamorado/ y alegre cual castañulas/ [que] retozaba a las mozuelas/ sin gran temor al pecado". O frade, ele próprio se vangloriaria: "Los habitos me arremango/ venga un par de castañulas/ y ahora verán las monzuelas/ si bailo bien el fandango"(VV. AA., 2007: 38).

A má reputação do fandango generalizou-se a toda a América do Sul e Central (Vice-Reino do Peru, criado em 1542). Mesmo no México, a meados do século XVIII, as casas de fandango sofriam ferozes perseguições por nelas habitarem, alegadamente, as "tentações do inferno" que davam rédea solta aos prazeres do corpo (Rosa, 2013). As "danças do diabo" eram também apelidadas de *chuchumbé*, cuja etimologia deriva de *cumbé*, palavra de origem africana que designa umbigo. Tanto nas baiucas de Lisboa do século XVIII, onde se dançava o *lundum* e o fandango, como nos fandangos que ocorriam em pousos mais animados de tropeiros, também na Cidade do México e em Veracruz as casas de fandango eram frequentadas por gente considerada suspeita: mulatos, vadios, ciganos e prostitutas, dançando lascivamente, homens e mulheres, barriga contra barriga. Ao Tribunal do Santo Ofício chegavam frequentes reclamações para reprimir as tentações do inferno. Nos cantos dos fandangos os padres acusadores não eram poupados: "*En la esquina está parado/ Un fraile de la Merced/ Con los hábitos alzados/ Enseñando el chuchumbé*" (Baudot e Méndez, 1997: 34). A região gaúcha, dado os intensos trânsitos que a atravessavam, não estava incólume às tentações do diabo associadas ao fandango e a outras danças lascivas. Mesmo num período em que o fandango já tinha perdido o seu protagonismo, as danças populares do Rio Grande do Sul continuavam a ser olhadas como um emaranhado de influxos culturais, chegando mesmo a falar-se de um "pandemónio":

Na parte propriamente coreográfica enredam-se o sapateado ibérico, o requebro brasileiro e o passo de polca alemão. Na parte musical, lundús brasileiros aliam-se a cantigas espanholadas. Na parte instrumental, as violas paulistas e guitarras platinas acompanham gaitas de fabricação italiana. É um pandemónio (Cortês, 1994: 21).

Esse "pandemónio" é o terreno de enfrentamento da ordem com a desordem. O fandango, alvo de sucessivas perseguições, foi desaparecendo aos poucos, com exceção dos fandangos de mutirão, associados ao mundo do trabalho e à população laboriosa (Brito, 2003). A defesa da decência e do "respeito à mulher" passou a ser um argumento de peso nas narrativas de muitos folcloristas do sul do Brasil: "Ao tempo do fandango, os lundus que aqui chegaram tiveram de se apartar da umbigada para penetrarem nos bailes campeiros" (Cortês, 1994: 22). Surgiu então uma clivagem entre os fandangos batidos, com bate pé obrigatório, e os fandangos valsados ou bailados, "mais chiques", supostamente mais respeitosos, sem sapateado frenético ou outros frenesins (Andrade, 1962: 99). A chamarrita que hoje sobrevive no Rio Grande do Sul pertence a esta última categoria, evidenciando notórias influências dos bailes de cortejo amoroso, assim como das quadrilhas

francesas. Como sugeriu Cortês Paixão, um dos pioneiros do movimento tradicionalista gaúcho, "antes que o 'fandango' desaparecesse de todo, para ceder às danças de par enlaçado", houve uma crescente valorização das danças europeias, também por efeito dos fluxos de emigração alemã, italiana e polonesa. As "danças sapateadas [...] foram enfim banidas dos bailes campeiros pela nova moda ditada por Paris: a das danças enlaçadas (Côrtes, 1994: 20). As danças de moda passaram a ser os chotes, as valsas, as mazurcas e outras que tais, todas elas enlaçadas. Danças mais tradicionais, como a chamarrita, para que uma nova tradição fosse inventada, "tiveram de se moldar, porém, às características coreográficas dessas novas danças (Cortês, 1985: 54). O movimento tradicionalista gaúcho recuperou e, de certo modo, cristalizou os traços mais românticos e respeitosos das danças açorianas. Contudo, como veremos, a Chamarrita personificava uma mulher nada respeitosa.

## **2. Chamarrita, quem é ela?**

A Chamarrita é uma conhecida dança coletiva, de roda, com forte implantação em todas as ilhas dos Açores e também na ilha da Madeira e em Portugal continental. Dança-se frequentemente aos pares, predispostos em fileiras opostas que se cruzam e afastam, voltando depois a aproximar-se. Pouco ou nada se sabendo sobre a sua origem, é uma dança que também tem sido identificada como um fandango dançado ao ritmo de polca ou valsa (Meyer, 1975). J. M. Bettencourt da Câmara (1980: 43), tomando apenas o universo geográfico dos Açores, chama a atenção para as significativas variantes diacrónicas e sincrónicas que identificou ao confrontar as chamarritas transcritas por alguns observadores com aquelas que ele próprio registou ao vivo. A complexidade analítica adensa-se, como veremos, quando chamarmos ao confronto as chamarritas sul-americanas.

Entretanto, as danças não evoluem desgarradas umas das outras. Há danças que convivem bem entre si, como é o caso do fado, do fandango e da chamarrita. Vejamos a descrição de uma chamarrita, recenseada na ilha de São Miguel dos Açores. A descrição é feita por Luís Bernardo Leite de Ataíde (1883-1955), etnógrafo açoriano, numa publicação originalmente editada em 1936 (Ataíde, 2011). Possivelmente, o registo etnográfico da dança terá sido realizado nos anos 20 ou 30 do século passado. Indo das Furnas para Ponta Delgada, e tendo de se apear por avaria do carro que o transportava, Luís Ataíde foi surpreendido por "toadas de balho [baile]" perturbando o silêncio da noite. Levado pelos sons, encaminhou-se até uma humilde choupana onde decorria uma festa em homenagem ao Espírito Santo. O dono da casa era seu conhecido, um velho cesteiro que logo lhe franqueou a entrada. Vejamos a descrição do *balho*, cujo maior interesse será o de nos mostrar a convivência da chamarrita com o fado e outras modas.

Tendo sido rezado ali o terço pela família, parentes, vizinhos e amigos, seguira-se, como de costume, o *balho* na cozinha, que começara pelo fado e, quando ali cheguei, havia já passado a outras modas menos estafantes. Era a chamarrita o que se *balhava* nesse momento, formando as raparigas roda por dentro, indo com a mão direita apoiada no ombro dos seus pares que seguiam do lado de fora, e algumas de braço dado com eles, em romântico passeio marcado pela *violinha da terra* acompanhada por cantigas *botadas* umas por rapazes e outras por raparigas (Ataíde, 2011: 208).

Temos, então, que numa festa de homenagem ao Espírito Santo, aberta a familiares, vizinhos e amigos, onde havia lugar para uma reza coletiva do terço, o tempo sagrado cede abruptamente lugar ao fado reboliço. Um fado possivelmente sapateado, atendendo a que a seguir vieram "outras modas menos estafantes", como a chamarrita, dançada a um ritmo mais lento. O elo entre o fado e a chamarrita assegurado pela *violinha da terra*. Na dança da chamarrita surgiram depois as cantigas *botadas* ao desafio por rapazes e moças. Estas começam por colocar em evidência os atributos da Chamarrita e o seu poder sobre o marido, a ponto de guardar no armário uma palmatória corretiva para qualquer eventualidade: "A Senhora Chamarrita/ Tem um armario polido/ Onde guarda a palmatoria/ Com que castiga o marido". Em contrapartida, os rapazes, melindrados ante as ameaças ao domínio da sua masculinidade, vincam a capacidade de mando nas voltas de roda ("quem manda voltar sou eu"), embora admitindo uma partilha de poder: "Vira e volta a Chamarrita/ Quem manda voltar sou eu/ Sou eu mais o meu amor/ É o meu amor mais eu". Ao que elas respondem: "A Senhora Chamarrita/ É uma chamaritona/ Põe o balho num sarilho/ E quem dança, numa fona". Eles não mais conseguem do que repetir o refrão, numa atitude defensiva e apaziguadora: "Vira e volta a Chamarrita/ Quem manda voltar sou eu/ Sou eu mais o meu amor/ É o meu amor mais eu". O destino do marido de Chamarrita não é afortunado pois acaba por ser corrido, provavelmente fugindo da *palmatoria* a sete pés: "A Senhor Chamarrita/ É mulher de grande tino/ Pôs a caminho o marido/ Ninguém sabe o seu destino" (Ataíde, 2011: 208-209).

Na narração em análise não é dito se na Chamarrita e no fado que a antecedeu, a *violinha da terra* tinha acompanhamento de castanholas. Mas como refere Luís Ataíde noutras passagens da sua *Etnografia*, as castanholas ou castanhetas eram muito populares nos Açores, tal como na ilha da Madeira e no continente. Manufaturadas de buxo, pau-preto, valvas de moluscos e cascas grandes de lapas, nos Açores as castanholas também se diferenciavam por género: as de cavidade interior mais profunda e de som mais grave eram as *machas*; as de menor concavidade e de som mais agudo eram as *fêmeas*. Ambas repenicavam, com seu estonteante alarido, recortando a sonoridade das violas, por isso também eram chamadas *trincadeiras*. Chamarritas ou fados não tinham ânimo nem alegria sem a presença das *trincadeiras*:



Trincadeira és a mola  
Da alegria de um *balhinho* [bailinho],  
És a alma da viola  
O seu *espritho* [espírito] de vinho.

Pode ser bem afinado  
O tocador da viola  
Mas o *balho* é pasmado  
Sem toques de castanhola (Ataíde, 2011: 227-228).

Foram estes fados que, em companhia das chamarritas, atravessaram o Atlântico rumo ao sul do Brasil, não por acaso aportando em regiões com forte presença de imigrantes açorianos. A relação dos açorianos com a chamarrita sempre foi muito forte: Assim, não espanta que ela tivesse acompanhado os fluxos de emigração dos açorianos para o Brasil: primeiramente rumo a Santa Catarina, no século XVII; depois, mais expressivamente a partir de meados do século XVIII, rumo ao Rio Grande do Sul e também ao Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais (Boléo, 1945: 9-11). Em 1883, João Cezimbra Jacques (1883), em seu *Ensaio sobre os Costumes do Rio Grande do Sul*, referia-se à chamarrita como uma das mais antigas danças da região. Ao acompanhar os circuitos dos emigrantes açorianos, a Chamarrita foi ganhando novas variantes sincrónicas e diacrónicas. Aliás, na América gaúcha, entre os campeiros a Chamarrita ganhou outras denominações, como chamarra, chimarra, China Rita, simarrita... (Goyena, Ilraz (1999-2002: 536). As circunvoluções das chamarritas são sinalizadas por algumas letras de cantos recenseadas no Brasil, identificando disseminações pelo sertão, Rio e outras terras:

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 (Assunção, 1970-71, 176).

Nas migrações de ida e volta, as chamarritas iam e vinham com quem as acompanhava. Depois de serem dançadas no Brasil voltavam aos Açores com uma nova personalidade, fruto de novas aculturações. No Cancioneiro Geral dos Açores dedicado aos *balhos*, há registo de uma quadra, recolhida na ilha das Flores, dando conta da transmutação da velha para a nova Chamarrita: "Minha Chamarrita nova/

Quem te trouxe lá do Rio?/ Foi um velho marinheiro/ Na proa do seu navio (Corte-Rodrigues in Pavão Júnior, 1981, 126).

Com uma forte implantação no Rio Grande do Sul e Paraná (Aguiar e Perrini, 2005), a Chamarrita estendeu-se ao Uruguai e ao litoral da Argentina fronteira com o Brasil, abarcando toda a região de Entre Rios e Corrientes. Em meados do século XIX, em Buenos Aires, a Chamarrita ganhou duas novas denominações - Chamamé e a Campera - inovações nominais que se refletiam em variantes musicais (Flores, 1949). A forte presença da chamarrita no Uruguai, também não é de estranhar. Aliás, o musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán confirma que, até ao primeiro quartel do século XIX, no departamento de Canelones o português era quase tão falado quanto o castelhano. Ou seja, portugueses e brasileiros, ao circularem pelo Uruguay, contribuíram decisivamente para a disseminação da Chamarrita que o musicólogo uruguaio caracterizou como uma canção dançada ao passo de polca, integrando uma série de danças do chamado *fandango riograndense*, nome dado a bailes campesinos do século XIX entre os quais também se incluíam, para além da Chamarrita, a Tirana de Dois, o Anú, o Tatú, a Meia Cana, o Feliz-Amor, o Balaio, o Benzinho-amor, o Feliz Meu-Bem, o Pega-Fogo, o Serraballo e muitas mais. Aliás, Ayestarán (1948) recolheu várias espécies do fandango riograndense pelo Uruguai. Pese a má reputação do fandango, a chamarrita sapateada, também chamada Chimarrita-balão, tinha elevado estatuto entre os dançarinos: "A chimarrita-balão/ Não é pra todos dançar/ É pra quem tem o pé leve - ai, meu bem!/ Pra quem sabe sapatear" (Cortês, 1958: 64).

O galgar de fronteiras da Chamarrita do Brasil para a Argentina e o Uruguai poderia ser justificado por efeito da Guerra da Triple Aliança com o Paraguai entre 1864 e 1870, dada a confraternização dos soldados brasileiros com argentinos e uruguaios, em aliança contra o Paraguai. Porém, já muito antes, desde o tempo das reduções jesuíticas, os portugueses se haviam espalhado por toda a região platina, incluindo o Paraguai (Schallenberger, 1997, Gardelha, 1980, Guitérrez, 1987). Com a colonização do Rio Grande do Sul, muitos açorianos deslocaram-se também para oeste em direção ao Uruguai e à Argentina, tendo tido uma notória presença na região de Entre Rios e no extremo sul de Corrientes, não apenas na Colônia de Sacramento mas em toda a bacia do Rio da Prata. Aliás, na primeira metade do século XVII, a preponderância comercial dos portugueses era de tal modo expressiva que o rio da Prata era conhecido como o "rio português" (Cababrava, 1944: 148). A fundação da colônia de Sacramento pelos portugueses em 1680, território que hoje faz parte do Uruguai, contribuiu decisivamente para a forte influência da cultura lusa na região. A colonização da região intensificou-se, no Uruguai, entre 1715 e 1760, com uma forte presença de famílias açorianas. Não espanta que, no Uruguai, a Chamarrita aparecesse cantada num castelhano

aportuguesado, típico de um sincretismo bilingue, próprio de socializações fronteiriças.

Há cerca de meio século, Fernando O. Assunção (1931-2006), historiador e antropólogo uruguaio, descendente de portugueses, num interessante artigo sobre a Chamarrita (Assunção, 1970), reproduzia uma importante ideia que a historiadora e ensaísta argentina Virginia Carreño (1912-2014) veiculou a propósito das origens da cultura rioplatense. Dizia ela, em seu livro *Estancias y Estancieros del Rio de la Plata*: "un enorme número de nombres, de modos, de usos, cuyos origenes buscamos complicadamente, tienen una sola, una misma explicación, son legado portugués". Foi por efeito desta colonização, inicialmente impulsionada por casais de famílias açorianas, que a Chamarrita chegou ao sul do Brasil, daqui alastrando para as províncias argentinas de Corrientes e Entre Ríos e também para o Uruguai e Paraguai. Curiosamente, enquanto no Rio Grande do Sul passou a designar-se chimarrita, no Uruguai, Corrientes e Entre Ríos manteve o nome original. Numa chamarrita do compositor argentino José Armando Pérez, de Entre Ríos, canta-se:

[...] Con sonidos del viento  
En el suelo entrerriano  
Nació la chamarrita  
En un tiempo lejano.  
De las Islas Azores  
Trajo un alma nueva  
por Brasil y Uruguay  
feliz canto se eleva.

Também no Paraguai se dançava a Chamarrita na segunda metade do século XIX, não sendo de descartar a hipótese de entrecruzamentos com uma dança espanhola das Canárias com o nome de zamarrita ou zamarrila (Bugallho, 1996: 235-239).<sup>3</sup> Independentemente das variantes diacrónicas e sincrónicas da chamarrita, tanto nos seus aspetos melódicos quanto coreográficos, o certo é que as coplas dirigidas à Chamarrita convergem em tomar a suposta Rita, que de tantos lados se chama, como uma mulher de vida fácil, disponível, acessível a qualquer chamamento.<sup>4</sup> Esse atributo da chamarrita aparece em coplas que circulam, com a mesma letra, nos Açores, na Madeira e no Rio Grande do Sul:

A senhora Chamarrita  
é uma santa mulher:  
sai de manhã para a missa

---

<sup>3</sup> Zamarra, em Espanhol, ou chimarra (samarra) em português, designa um casacão (campera, em espanhol) frequentemente com gola de pele de raposa.

<sup>4</sup> Poucas são as chamarritas que fogem a este padrão. É o caso de uma chamarrita cantada pelo já falecido Noel Guarany, do Rio Grande do Sul. Trata-se da *Chamarrita Sem Frronteira*: "Conheci prenda Dominga/ Num comércio de carreira/ Vendedora de empanada/ Nas carpetas de primeira/ Esta é prenda Dominga/ Filha da china Ribeira/ Que fazia gulodícias/ Pra vender lá nas carreiras".

entra à noite quando quer.

Volta ó minha Chamarrita,  
ó minha Chamarrinha;  
se não tens a cama feita,  
vem cá, deita-te na minha.

Chamarrita, chama, chama  
já dormi na tua cama,  
já tua boca beijei,  
já gozei os teus carinhos  
E outras coisas que eu cá sei.

Na região gaúcha do lado brasileiro encontrei outras variantes:

Chimarrita quando nova  
Uma noite me atentou  
Quando foi de madrugada,  
Deu de rédea e me deixou!

A moda da chamarrita  
quem seria que inventou?  
Foi a mulher do padeiro,  
no dia que ela casou.

O que ressalta das letras das chamarritas é a revelação de uma mulher que, por se entregar a qualquer um, acaba por ser alvo de chacota por esse facilitismo. Ou seja, o escárnio dirigido a uma mulher de conduta moralmente questionável acaba por acentuar a reprovação social dessa conduta, a ridicularização do seu carácter, como mulher de quem a quer: "A senhora Chamarrita/ é uma santa mulher/ dá os ossos ao marido/ come a carne com quem quer" (Câmara, 1980: 45).

Na região gaúcha do Brasil, a *chimarrita*, como é designada, também era chamada *china-rita*, sendo que *china*, na América gaúcha se referia a um mulher índia ou mulata escura, para além de designar uma prostituta (Callage, 1928, p.42-43). Tropeiros, gaúchos errantes, comerciantes, vadios e também soldados, principalmente na guerra da triple aliança contra o Paraguai (1864-1870), recorriam frequentemente às *chinas*. A reputação danificada da Chamarrita, por efeito da sua leviandade, aparece também na Argentina, principalmente Entre Rios e Corrientes: "*La chamarrita me dijo/ que la llevara p'al bajo/ le dije a la chamarrita/ que te lleve quien te trajo*" (Assunção, 1970, 178).

### **3. Chamarrita e o seu primo chamamé**

As origens do chamamé são mais difíceis de determinar do que os seus mitos de origem. Considerado, desde 2009, património cultural imaterial da Argentina, especialmente enraizado na região de Corrientes, há quem defenda a sua origem



guarani. Seria eventualmente uma dança cerimoniosa, de cariz religioso, de apoio aos sermões do chamán. Outros sugerem filiações à polka europeia e a outras danças cortesãs. Há também quem defenda que a dança foi trazida por escravos negros que chegaram a Corrientes, em inícios do século XVII. Há ainda os que consideram o chamamé uma variante da Chimarrita. Refutando as teses que defendem ser o chamamé descendente da polka europeia, da música guarani ou das danças cortesanas levadas para as Missões pelos jesuítas, o antropólogo e etnomusicólogo Rubén Pérez Bugallo inclina-se para uma filiação hispano-peruana do chamamé. Nesta perspetiva, o chamamé – num ritmo ternário, com acompanhamento de viola com toque rasgado - integraria uma matriz musical espanhola e acrioulada que se teria espalhado por grande parte do vice-reinado do Peru, abrangendo amplas parcelas da Argentina, Bolívia, Uruguai, Paraguai e Brasil. Desta matriz musical fazia parte o fandango, “o verdadeiro pai de esta família coreográfica”, seguindo a mesma trajetória do chamamé, desde o Peru até à região platina (Bugallo, 1996: 54 e 72). Aliás, depois de vários rodopios em torno de uma pretensa singularidade do chamamé, Bugallo acaba por admitir que o chamamé das primeiras décadas do século XIX “não podia ser outra coisa que uma variedade do *fandango*, valsado ou não, mas sem dúvida com *sapateados*” (Bugallo, 1996: 77).

Dadas as reconhecidas afinidades entre o chamamé e a chamarrita afandangada, e considerando a forte implantação desta última dança no sul do Brasil, sobretudo por influência açoriana, há também que considerar os possíveis influxos de disseminação da Chamarrita a partir do Brasil, confluindo no chamamé. É certo que entre Callao, porto da capital peruana, e a chamada região platina, envolvente da bacia do Rio Prata, se constituiu um eixo comercial importantíssimo, sob monopólio espanhol, que também incluía a cidade de Lima como centro distribuidor de produtos manufaturados na Europa. No entanto, os portugueses não estavam apartados destas importantes rotas comerciais, muito pelo contrário. Havia uma enorme atividade de contrabando, da qual, como o próprio Pérez Bugallo (1996: 23-24) reconhece, “os portugueses foram os seus mais conspícuos representantes”, a tal ponto que o vice-rei do Peru ordenou que se realizasse em 1643 um censo de portugueses desde as missões até Buenos Aires. A presença dos portugueses no Peru hispânico era bastante reconhecida e valorizada, ainda que constituísse uma ameaça para os interesses da monarquia espanhola. O historiador James Lockhart (1982: 169) chega mesmo a avançar que uma boa parte das mulheres estrangeiras no Peru eram provenientes de Portugal.

Aliás, o vice-reinado do Rio da Prata (1776-1810)<sup>5</sup>, com capital em Buenos Aires, foi criado por Carlos III, rei de Espanha, como estratégia de afirmação de poderio e

---

<sup>5</sup> O vice-reinado do Rio da Prata, que se desmembrou do vice-reinado do Peru, abarcava os atuais territórios da Argentina, Bolívia, Uruguai, Paraguai, partes do sul do Brasil, do Norte do Chile e do

controle dos domínios sul-americanos da Coroa Espanhola, face ao avanço dos portugueses na região das Missões jesuíticas, região que abarcava a parte ocidental do atual Estado do Rio Grande do Sul e também parcelas dos Estados de Santa Catarina e Paraná, além de territórios do Uruguai e Paraguai. Antes, contudo, em 1680, já os portugueses haviam fundado a Colónia de Sacramento, no Uruguai, correspondendo aos interesses da burguesia mercantil. Na realidade, os portugueses dominavam as rotas de contrabando da região onde, a troca de prata, ouro e couro se comercializavam manufaturas europeias, escravos e produtos brasileiros como tabaco, algodão e açúcar. O transporte destas mercadorias, em muares de carga, era também liderado por portugueses, alguns deles bandeirantes e tropeiros que se faziam acompanhar de violas.

Se a palavra chamamé aparece como tradução do fandango no chamado *jopará* (Monjeau, 2015: 36-39; Bugallo, 1996: 77) - termo que, em guarani, significa a sua corruptela quando falado pelos espanhóis - então o chamamé traduz uma dança previamente existente, o fandango. Mas se é aceitável que o fandango tenha penetrado em território paraguaio e argentino, a partir do Peru (Bugallo, 1996: 72), não pode colocar-se de lado a influência que portugueses e brasileiros tiveram na disseminação do fandango em toda a bacia platina e regiões adjacentes. Entre 1864 e 1870, na guerra do Paraguai contra a tríplice aliança, envolvendo Brasil, Uruguai e Argentina, cantavam-se e dançavam-se chamarritas entre os soldados brasileiros. Alfredo Zitarrosa (1936-1989), um dos mais afamados compositores de música popular uruguaia, deixou-nos a conhecida *chamarrita de los milicos* [soldados]: "Chamarrita cuartelera/ no te olvides que hay gente afuera/ cuando cantes pa' los milicos/ no te olvides que no son ricos/ y el orgullo que no te sobre/ no te olvides que hay otros pobres." Terminado o conflito, continuaram a dançar-se chamarritas entre vencedores e vencidos da guerra. Como muitos dos soldados brasileiros que participaram na guerra da tríplice aliança eram afrodescendentes, não espanta que o léxico de origem africano também galgasse as fronteiras do Brasil, estendendo-se a outras regiões da América gaúcha (López e Coll, 2012). Por outro lado, no caso do Paraguai, algumas chamarritas eram cantadas numa mescla de espanhol e guarani, pondo em relevo como as trocas culturais atingiam a própria comunicação linguística: "Chamarrita, chamarrita/ chamarrita, 'el anguyá [o ratão]/ tenés el caracú [tutano] seco/ parecés cambá tuyá [preto velho]" (Bugallo, 1996: 95).

Como bem sustenta Ayestarán (1948), o mapa folclórico não coincide com o mapa político. As danças e canções populares galgam as fronteiras geográficas e políticas. A Chamarrita é um significativo exemplo desses transcurso ao ser encontrada no Uruguai, nas províncias argentinas de Entre Ríos, Corrientes e Buenos Aires, no sul do Brasil (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná), e

---

sudeste do Peru. A rota do contrabando atravessava o vice-reinado do Rio da Prata, do Alto Peru ao porto de Buenos Aires, passando pelo Paraguai. Veja-se Bentancur (1982).



também no Paraguai. Lauro Ayestarán sugere que se quiséssemos desenhar um mapa da pátria da Chamarrita teríamos de juntar os departamentos uruguaios nortenhos, o Estado brasileiro do Rio Grande do Sul e uma parte da província argentina de Corrientes. As línguas deste país folclórico seriam o Espanhol, o Guaraní e o Português. Em 1965, em Tacuarembó (Uruguai) ainda se ouviam chamarritas em Português, embora com termos brasileiros, como bunda: "Chimarrita mulher feia/ mulher de má condição/ Ela *cuando* sai à sala/ bate co a bunda no chão" (Assunção, 1970: 177).

Citando um folheto de 1851, de autoria de Alvares Pereira Coruja, "Coleção de Vocábulos e frases usadas na Província de S. Pedro de Rio Grande do Sul", Ayestarán informa que a Chamarrita aparece como uma das danças integradas no género de fandango. Esse documento aparece reproduzido num número da revista *Revista Trimensal do Instituto Historico e Geographico do Brazil*, publicado em 1852, do qual retiro uma definição de fandango que dá claramente acolhimento à chimarrita:

[...] baile campestre, ou antes usado da gente do campo, em que há arrastado de viola, e também toque rasgado: ao som da viola se cantam várias cantinelas alternadas com dança sapateada; e que se conhecem por vários nomes, como sejam: anú, bambaquerê, benzinho-amor, cará, candieiro, chamarrita, chará, chico-puxado, chico da ronda, feliz meu bem, João Fernandes, meia-canha, pagará, pega-fogo, recortada, retorcida, sarrabalho, serrana, tatú, tirana, e outros cujos nomes se ressentem da origem castelhana. (Coruja, 1852: 223).

As fontes e observações até agora reunidas sugerem que a boa convivência entre a Chamarrita e o chamamé tem um patrono comum, o fandango. A sua má reputação e a perseguição ou o desprezo de que foi alvo desde os tempos da colonização não nos obriga a que tenhamos de o menosprezar quando em discussão estão os trânsitos culturais.

#### **4. Chamando à dança alguns passos teóricos e metodológicos**

A pesquisa realizada foi impulsionada pelo desejo de uma brevíssima aproximação etnográfica ao fandango batido (sapateado) como expressão do folclore gaúcho. O desencontro com o fugidio fandango, por efeito da tensão entre a tradição e suas reinvenções, levou-me ao encontro do pezinho e da chamarrita, permitindo-me questionar a presença da cultura açoriana na América gaúcha. Nessas buscas etnográficas dei-me conta de que a interpretação dos registos obtidos no chamado trabalho de campo - desde logo a evasão do fandango batido - não seria possível sem necessárias incursões no tempo histórico, pois são elas que nos permitem uma compreensão antropológica desses trânsitos culturais, mesmo quando o tempo é invocado para se desmentir a si mesmo. Como acontece com outros legados culturais, a música tem o condão de estimular viagens imaginárias ao passado ainda

que emocionalmente ancoradas ao presente (DeNora, 2000). Mas se a cultura é incessantemente tecida nas malhas de um tempo feito de mudanças e persistências, convém explicar umas e outras no evoluir de um tempo ambivalente, ora evasivo ora encrustado em memórias que apenas sobrevivem nas gretas do esquecimento. Contudo, quando estão em jogo trânsitos culturais e conflitos sociais, o conceito de evolução é problemático.

Intrometendo-se nas querelas entre naturalistas e evolucionistas, Deleuze e Guattari (1994: 240, 315) reconheceram uma significativa diferença entre tais correntes. Enquanto os naturalistas propendem a estabelecer relações entre realidades diversas, os evolucionistas buscam elos de dependência entre essas realidades, usando para o efeito conceitos como os de genealogia, parentesco, descendência ou filiação. Mas, se existir é devir, como propunha Gabriel Tarde (2007), o que importa é saber como é que algo se transforma no que é. No caso em estudo, o desafio é o de saber explicar como é que a Chamarrita se transformou numa chama da cultura açoriana na América gaúcha. Para dar resposta a esta questão faz sentido convocar o conceito de devir (do latim *devenire*, chegar a ser). Para Deleuze e Guattari o devir não é uma evolução por descendência e filiação, ou só imaginariamente o seria. Se a evolução implica verdadeiros devires isso só acontece no domínio da simbiose. Atendendo a que qualquer simbiose corresponde a uma associação de géneros de distintas espécies podemos dizer que dificilmente haverá filiação possível entre entidades de diferentes escalas ou âmbitos. Assim, entre o lundu, a modinha e o fandango, por exemplo, não há propriamente qualquer relação de parentesco. Porém, dos seus encontros, por simbiose, surge um devir que pode ganhar o nome de fado.

A originalidade do neoevolucionismo advém de ter conseguido superar a evolução filiativa ou hereditária para admitir uma evolução de natureza essencialmente comunicativa. Os ambientes festivos, onde entra a música e impera a dança, são propensos a esses processos comunicativos. Por isso mesmo, em cenários festivos as danças não evoluem desgarradas umas das outras. Como vimos, há danças que convivem bem entre si, chamam-se umas às outras, como no caso do fado, do fandango e da chamarrita, tendo em conta a descrição da festa em homenagem ao Espírito Santo, na ilha de São Miguel dos Açores. Todos esses bailes (*balhos*) se cruzaram num mesmo universo cronotópico, tomando o conceito de cronotopo num sentido próximo ao do proposto por Bakhtin (1981: 84-258) em seus estudos literários, ou seja, como uma conexão de relações temporais e espaciais. O processo comunicativo entre as essas danças foi também agilizado pela partilha do mesmo suporte instrumental: a *violinha da terra*, as castanholas (*trincadeiras*) e as vozes *botando* cantigas. No entanto, como o passar do tempo, a *violinha da terra* açoreana e outras violas da mesma família, caracterizadas pelo seu toque rasgado,

como a viola caipira, haveriam de sucumbir com a invasão dos violões e acordeões, estes últimos consagrados pelo movimento tradicionalismo gaúcho.<sup>6</sup>

Deleuze e Guattari abandonaram o conceito de evolução a favor do conceito de involução, supostamente mais apropriado para dar conta dessa forma de evolução que se faz entre heterogêneos. No entanto, não é certo que os heterogêneos sejam necessariamente irreduzíveis entre si. Por outro lado, o conceito de involução acaba por ser equívoco, ao confundir com o de regressão. Por isso proponho o conceito de *circunvagação* por melhor sugerir movimentos erráticos onde a comunicação aparece como condição de possibilidade do devir. Aliás, a origem etimológica do conceito de *circunvagação* (do latim *circumvagāri*, espalhar-se por todos os lados) desprende do devir a ideia de disseminação. Os entrecruzamentos culturais não seriam possíveis sem disseminação, do mesmo modo que esta só é realizável num contexto de trânsitos. São trânsitos culturais frequentemente associados a processos migracionais, (como aconteceu com os açorianos), ou a trocas comerciais (como as que agitaram os Vice-reinos do Peru e do Rio da Prata), que explicam a existência de coplas muito semelhantes em lugares e tempos históricos diferentes. Dando um exemplo, enquanto numa Chamarrita dos Açores se canta "A senhora Chamarrita/ é uma santa mulher/ sai de manhã para a missa/ entra à noite quando quer", numa Petenera (dança flamenga) recenseada em Tixtla de Guerrero, no México, a toada picaresca repete-se, com alegorias semelhantes: "Dicen que la Petenera/ es una santa mujer/ que se va a lavar de tarde/ y vuelve al amanecer" (Assunção, 1970: 174). A circunvagação dá-se num campo de comunicações - intersectáveis, transversais, rizomáticas. Nesta aceção, as transmissões culturais saem fora dos circuitos da mera reprodução hereditária.<sup>7</sup>

Dito isto, e voltando à questão de partida atrás anunciada - como é que a chamarrita aparece como uma chama da cultura açoriana na América Latina - o caminho que segui foi o de ir na pegada do devir, tomando como bússola metodológica o conceito de circunvagação. Foi com essa bússola que me achei ante um processo complexo de disseminações, carreando distintas heranças culturais, sempre reinventáveis, como no caso das tradições gaúchas. Os trânsitos culturais ocorrem frequentemente em territórios de fronteiras instáveis entre o dado, o recriado e o evadido. Assim aconteceu na região platina. Daí que, nas circunvagações, tenhamos que valorizar os cruzamentos rizomáticos entre

---

<sup>6</sup> Valdir Verona, prestigiado compositor de Caxias do Sul, é um dos defensores da viola caipira, abandonada com a chegada de novas levas de imigrantes europeus - principalmente de Itália, Alemanha e Polónia - que com eles trouxeram o violão a gaita de teclas (acordeão) que rapidamente se impuseram no lugar da viola caipira. O senhor Jorge, de Crúva, mantém, todavia, em sua venda a sua velhinha viola na qual faz despertar, de vez em quando, vivos acordes rasgados e improvisadas melodias.

<sup>7</sup> No caso dos instrumentos musicais é diferente. Aí podemos muito mais facilmente falar em evoluções hereditárias. Os instrumentos musicais podem ser classificados e em cada um deles registam-se evoluções de natureza hereditária.



cronotopos de *encontro* e de *caminho* (Bakhtin, 1981; Pais, 2018). Ao vislumbrarmos na chamarrita uma chama da cultura açoriana na América gaúcha, o que manteve acesa essa chama foi um fenômeno de polinização, um processo de fecundações cujos principais agentes foram os emigrantes açorianos, mas também tropeiros, contrabandistas, marinheiros, fandangueiros, ciganos, *milicos* e *chinas*. Eles foram os protagonistas de culturas de encontro e de caminho que permitiram a sobrevivência da Chamarrita e a emergência do chamamé. Pelo caminho perderam-se os fandangos de sapateado frenético e as umbigadas lascivas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, Carlos Roberto Zanello de (Macaxeira) & Perrini, Eival (2005). *Fandango do Paraná: Olhares*. Curitiba: HSBC.
- Andrade, Mário de (1962). *Ensaio sobre a música brasileira*. Brasília: Martins.
- Assunção, Fernando O. (1970). *La chamarrita e el caranguijo*. Montevideo: Tall. Graf. Barreiro y Ramos (Separata del Almanaque del Banco de Seguros del Estado del Uruguay), pp. 161-190. Disponível em: [http://historiadelatinoamerica.com/el-origen-de-la-chamarrita-enterrriana/#identifiser\\_O\\_236](http://historiadelatinoamerica.com/el-origen-de-la-chamarrita-enterrriana/#identifiser_O_236). Acesso em 26 de agosto de 2017.
- Ataíde, Luís Bernardo Leite de (2011 [1936]). *Etnografia, arte e vida antiga dos Açores*, Volume III. São Miguel: Presidência do Governo/ Direção Regional da Cultura.
- Ayestarán, Lauro, (1948). "La chimarrita". *El Día*, año XVII, nº 811. Montevideo. Disponível no Centro Nacional de Documentação Musical Lauro Ayestarán: <http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-Chimarrita-1948.pdf>. Acesso em 26 de agosto de 2017.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981). *Forms of time and chronotope in the novel, in The dialogic imagination* (Ed: Michael Holquist). Austin e Londres: University of Texas Press, pp. 84-258.
- Baudot, Georges & Méndez, María Agueda (1997). *La Palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo Veintiuno Editores
- Bentancur, Arturo Ariel (1982). *Contrabando y contrabandistas: Historias coloniales*. Montevideu: Arca.
- Boléo, Manuel de Paiva (1945). "Filologia e história: A emigração para o Brasil (com documentos inéditos)", Separata da *Biblos*, vol. XX, Coimbra.
- Brito, Maria de Lourdes da Silva (org.) (2003). *Fandango de mutirão*. Curitiba: Editora Gráfica Mileart.
- Bugallo, Rubén Pérez (1996). *El chamamé: Raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cababrava, Alice Piffer (1944). *O Comércio português no Rio da Prata (1580-1640)*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Callage, Roque (1928). *Vocabulário gaúcho*. Porto Alegre: Livraria do Globo.
- Câmara, J. M. Bettencourt da (1980). *Música tradicional açoriana: A questão histórica*. Venda Nova: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Cascudo, Câmara (1999 [1954]). *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Corte-rodrigues, Armando, *Cancioneiro Geral dos Açores* (Inédito), vol. XX - Balhos. Cit. por José de Almeida Pavão Júnior, *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*. Dissertação doutoramento em Filologia Românica. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.
- Cortês, J. C. Paixão e Barbosa, Lessa (1955). *Manual de danças gaúchas*. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores.
- Cortês, J. C. Paixão (1994). *Danças tradicionais Rio-Grandenses: Achegas*. Passo Fundo, Rio Grande do Sul: Gráfica e Editora Padre Berthier.
- Cortês, J. C. Paixão (1985). *O Gaúcho. Danças, trajes, artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja.
- Coruja, Antonio Alvares Pereira (1852). *Collecção de vocabulos e frases usados na provincia de S. Pedro do Rio Grande do Sul. Revista Trimensal do Instituto Historico e Geographico do Brazil*, tomo XV, n. 6, Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, pp. 210-240. Disponível na Biblioteca Digital Curt Nimuendaju: [http://biblio.etnolinguitica.org/coruja\\_1852\\_collecao](http://biblio.etnolinguitica.org/coruja_1852_collecao). Acesso a 25 de abril de 2018.

- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1994 [1980]). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos,
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flores, Joaquín López (1949). *Danzas tradicionales argentinas*. Buenos Aires: Record.
- Gardelha, Regina (1980). *As missões jesuíticas do Itatim: Um estudo das estruturas sócio econômicas do Paraguai, século XVI e XVII*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Georges e méndez, María Agueda (1997). *Amores prohibidos: La palabra condenada en el México de los virreyes*. Madrid: Siglo XXI.
- Goyena, Héctor & Ilraz, María Leonor (1999-2002). "Chamarra [chamarra, chimarra, chimarrita, China Rita, simarrita]", in RODICIO, Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Tomo III.
- Gutiérrez, Ramón (1987). *As missões jesuíticas dos guaranis*. Rio de Janeiro: UNESCO.
- Jacques, João Cezimbra (1883). *Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tipografia de Dundlach & Comp.
- Lockhart, James (1982). *El Mundo Hispanoperuano (1536-1560)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López, Laura Álvarez e Coll, Magdalena (2012). *Una historia sin fronteras: Léxico de origen africano en Uruguay e Brasil*. Stockholm: Stockholm University. Disponível em: <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:561971/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em 15 de outubro de 2018.
- Meyer, Augusto (1975 [1951]). *Guia do folclore gaúcho*. Rio de Janeiro: Editora Presença.
- Monjeau, Eugénio (2015). "Chamamé for dummies. A listening guide to the music of Corrientes". *ReVista. Harvard Review of Latin America*, Cambridge (Ma): David Rockefeller Center for Latin American Studies, vol. XIV, nº 3, Spring, pp. 36-39.
- Pais, José Machado (2008 [1985]). *A prostituição e a Lisboa boémia do séc. XIX aos inícios do séc. XX*. Porto: Âmbar.
- Pais, José Machado (2012). O Fado dançado do Brasil: trânsitos culturais. *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 15, n1, Janeiro/Março, pp. 6-21.
- Pais, José Machado (2018). Fados do fado: enredos, cronotopos e trânsitos culturais. *Etnográfica*, vol. 22 (1), pp. 219-235. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etnografica/5210>>. Acesso em 16 agosto 2018.
- Pavão júnior, José de Almeida (1981). *Aspectos do cancioneiro popular açoriano. Dissertação doutoramento em Filologia Românica*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- Rosa, Alejandro Martínez de la (2013). Las mujeres bravas del fandango: Tentaciones del infierno. *Revista Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Michoacán, México, nº 133, pp. 117-139.
- Schallenger, Ernesto (1997). *A integração do Prata no sistema colonial: Colonialismo interna e missões jesuíticas do Guairá*. Toledo: Editora Toledo.
- Tarde, Gabriel (2007 [1893]). (Organização e Introdução de Eduardo Viana Vargas). *Monadologia e Sociologia e Outros Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify.
- VV. AA. (2007 [1845]). *El fandango*. Sevilla: Extramuros Edición.

**José Machado Pais.** Investigador Coordenador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e Professor Catedrático Convidado do ICSTE - Instituto Universitário de Lisboa. Av. Prof. Aníbal Bettencourt 9, 1600-189 Lisboa, Portugal. E-mail: machado.pais@ics.ulisboa.pt. ORCID: 0000-0003-2229-3345.

Receção: 21-08-2018

Aprovação: 09-09-2018

#### Citação:

Pais, José Machado (2018). Chamarrita: uma chama da cultura açoriana na América gaúcha. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 11-29. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2a1