

Flávio Antônio de Azeredo

Herança açoriana nas danças tradicionais do Rio Grande do Sul



Herança açoriana nas danças tradicionais do Rio Grande do Sul





Reitora

Carmen Lúcia de Lima Helfer

Vice-Reitor

Rafael Frederico Henn

Pró-Reitor de Graduação

Elenor José Schneider

Pró-Reitora de Pesquisa

e Pós-Graduação

Andréia Rosane de Moura Valim

Pró-Reitor de Administração

Dorivaldo Brites de Oliveira

Pró-Reitor de Planejamento

e Desenvolvimento Institucional

Marcelino Hoppe

Pró-Reitor de Extensão

e Relações Comunitárias

Angelo Hoff

EDITORA DA UNISC

Editora

Helga Haas

COMISSÃO EDITORIAL

Helga Haas - Presidente

Andréia Rosane de Moura Valim

Carlos René Ayres

Cristiane Davina Redin Freitas

Hugo Thamir Rodrigues

Marcus Vinicius Castro Witczak

Mozart Linhares da Silva

Rudimar Serpa de Abreu



Av. Independência, 2293
96815-900 - Santa Cruz do Sul - RS
Fones: (51) 3 717-7462 - (51) 3717-7461
<http://www.unisc.br/editora>
E-mail: editora@unisc.br

Flávio Antônio de Azeredo

Herança açoriana nas danças tradicionais do Rio Grande do Sul



Santa Cruz do Sul
EDUNISC
2019

© Copyright : Flávio Antônio de Azeredo

Direitos reservados: Universidade de Santa Cruz do Sul

Editoração: Clarice Agnes, Caroline Fagundes Pieczarka
Capa: EDUNISC

A993h	Azeredo, Flávio Antônio de Herança açoriana nas danças tradicionais do Rio Grande do Sul [recurso eletrônico] / Flávio Antônio de Azeredo. - Santa Cruz do Sul : EDUNISC, 2019. Dados eletrônicos. Texto eletrônico. Modo de acesso: www.unisc.br/edunisc Inclui bibliografia. ISBN: 978-85-7578-498-3 1. Danças folclóricas açorianas – Rio Grande do Sul. 2. Folclore – Rio Grande do Sul. 3. Cultura popular. I. Título. CDD: 398.098165
-------	---

Bibliotecária responsável: Muriel Thürmer – CRB10/1558



AGRADECIMENTOS

Açores

Aos meus compadres Álvaro e Belinha Menezes (GBCRT), juntamente com seus filhos, agradeço a hospedagem, a confiança, a dedicação e a amizade.

Ao padre João de Brito (GFDR), meu professor, minha gratidão pela lição de vida e de danças, pela disponibilidade e carinho.

Aos cantadores Aláides e Francisco Simões, seus filhos e avó (GVIT), encantadores amigos e colaboradores.

Aos coreógrafos e pesquisadores Brito e Varida Azevedo (GBCRT), juntamente com Margarida Pires, Alberto, Chico, José e Virgínia, minuciosos cultuadores das origens artísticas do povo açoriano, amigos e colaboradores. Este agradecimento é extensivo a todo grupo, o primeiro que conheci pessoalmente nos Açores.

À pesquisadora e amiga Nélia F. Medeiros (GFC), juntamente com sua família, agradeço as hospedagens, os documentos para pesquisa, as viagens, os risos.

À escritora Regina Tristão Cunha, pela receptividade e oportunidade de tê-la conhecido.

Aos dançarinos, hospedeiros e amigos, Lucinda, Ricardo e José André (GFS), pelas afinidades familiares e pelo carinho.

Ao professor Victor Rui Ramalho B. Dores (CRH), pelo dinamismo, desprendimento e amizade.

À Dr^a Alzira Maria Serpa Silva, juntamente com João Martins, Miguel Noronha (*in memoriam*) e demais funcionários da DRCA, pelos documentos de pesquisa, pelo respeito ao meu trabalho, por todas as vivências, minha imensa gratidão.

À professora Ms. Susana Vale (OUP), agradeço sua simpatia por este projeto e os documentos acrescidos para sua conclusão.

Ao professor Duarte Manuel B. Mendes, por me abrir as portas da pesquisa nos Açores, pela sua confiança, por seu apoio.

À Direção Regional do Governo dos Açores - Apoio para pesquisas e publicações das duas edições, gratidão e reconhecimento.

Rio Grande do Sul

À Edunisc, editora que acreditou nesta obra e a acolheu, meu reconhecimento.

Às professoras Lilian Argentina Marques (*in memoriam*) e Moema Morales, que



incansavelmente me auxiliaram neste projeto, e noutros... Obrigado pela amizade que constituímos ao longo dos anos.

À professora Ms. Rose Marie Reis Garcia (*in memoriam*) (UFRGS), pelo prefácio e sugestões.

À professora Dr^a Vanda Azeredo obrigado pelo estímulo, força e confiança.

Ao escritor professor Jeferson Giacomelli, pelo seu desvelamento e cumplicidade.

À amiga Sara Luçani, pelo auxílio prático nas transcrições das entrevistas e dedicação.

À professora de ritmo Elaine Kist, pela parceria, pelo carinho e cumplicidade.

Aos músicos Matheus Kleber e Saimon Vargas, pela transcrição das partituras.

Às professoras Dr^a Miria Suzana Burgos (*in memoriam*) e Ms. Martha Seghatto Pereira, pela motivação, orientações técnicas e amizade.

De forma especial, agradeço e dedico esta obra à professora Ms. Úrsula Müller, pela orientação de pesquisa, determinação, apoio e amizade, imprescindíveis à realização deste projeto.

Agradeço a todas as pessoas que compartilham minha trajetória de vida, trabalho e realizações. Muito carinhosamente às famílias Motta, Souza, Faustino dos Santos, Azeredo e... “Herança”.



RELAÇÃO NOMINATIVA DAS INSTITUIÇÕES INTEGRADAS NA FASE DA PESQUISA DE CAMPO

Açores-Portugal

Direcção Regional das Comunidades Açorianas - Faial
Gabinete de Emigração e Apoio às Comunidades Açorianas - Terceira
Coro do Padre Roque da A. M. da Ilha Terceira / Academia Musical
Direcção Regional da Cultura da Terceira
Direcção Regional de Turismo dos Açores
COFIT- Comitê Organizador dos Festivais Internacionais de Folclore da Ilha Terceira
Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense
Grupo de Baile à Antiga do Posto Santo
Grupo Folclórico das Doze Ribeiras
Grupo Folclórico Fontes da Nossa Ilha
Grupo Folclórico e Etnográfico da Ribeirinha “Recordar e Conhecer”
Grupo Folclórico Modas da Nossa Terra
Grupo de Violas da Ilha Terceira
Grupo Etnográfico da Calheta - São Jorge
Grupo Folclórico da Casa do Povo do Salão - Faial
Conservatório Regional da Horta - Faial
OUP – Orfeão Universitário do Porto - Portugal
Rancho Folclórico de Gens-Gondomar

Rio Grande do Sul - Brasil

UNISC – Universidade de Santa Cruz do Sul
UFSM – Universidade Federal de Santa Maria
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UCS – Universidade de Caxias do Sul
IGTF – Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore
ICP – Instituto Cultural Português
Comissão Gaúcha de Folclore
Herança - Rancho de Luso-Descendentes e Folclore Internacional

Outras instituições - Brasil e Países do CONESUL

UGF – Universidade Gama Filho (RJ)
Comunidades Portuguesas e Luso-Descendentes do CONESUL (Brasil, Argentina e Uruguai)



SUMÁRIO

PREFÁCIO

Dra. Rose Marie Reis Garcia11

INTRODUÇÃO 13

1 A DANÇA 15

1.1 Aspectos das manifestações folclóricas 15

1.2 Danças tradicionais do Rio Grande do Sul..... 16

1.3 Danças etnográficas açorianas 17

1.4 Os trajes típicos do Rio Grande do Sul 19

1.5 Os trajes típicos açorianos.....22

2 AS ESPECIFICIDADES DA DANÇA NOS AÇORES E NO RIO GRANDE DO SUL27

2.1 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita Açoriana, dançada pelo GBCRT e Chimarrita do RS..... 31

2.2 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita Açoriana, dançada pelo GFMNT e Chimarrita do RS 34

2.3 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita do Faial-Açores e Chimarrita do RS 37

2.4 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita do Pico, dançada nos Açores e Chimarrita do RS 40

2.5 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita das Flores, dançada nos Açores e Chimarrita do RS 43

2.6 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita de São Miguel-Açores e Chimarrita do RS 46

2.7 Aspectos comuns e discrepantes do Pezinho da Vila de São Miguel e Santa Maria, dançados nos Açores e Pezinho do RS 50

2.8 Aspectos comuns e discrepantes do Pezinho do Faial, dançado os Açores e Pezinho do RS 52

2.9 Aspectos comuns e discrepantes do Pezinho de São Miguel, dançado nos Açores e Pezinho do RS 55

2.10 Aspectos comuns e discrepantes do Pezinho do Pico, dançado nos Açores e Pezinho do RS..... 58

2.11 Aspectos comuns e discrepantes da Caninha Verde dos Açores e Cana-Verde do RS 60



2.12	Aspectos comuns e discrepantes da Tirana Açoriana e da Tirana-do-Lenço, dançada no RS	63
2.13	Aspectos comuns e discrepantes da Tirana do Faial, dançada nos Açores e Tirana-do-Lenço do RS	66
2.14	Aspectos comuns e discrepantes da Dança das Fitas Açoriana e do Pau-de-fita do RS.....	70
3 ASPECTOS RELEVANTES DA DANÇA EM ANÁLISE COMPARATIVA.....		71
4	DESCRIÇÃO COREOGRÁFICA DAS DANÇAS AÇORIANAS E TRADICIONAIS DO RS	74
4.1	Danças Açorianas.....	74
4.1.1	Descrição da coreografia da CHAMARRITA DA TERCEIRA (quadros de 1 a 6)	74
4.1.2	Versão coreográfica da CHAMARRITA DA TERCEIRA (quadros de 7 a 12)	76
4.1.3	Descrição Coreográfica da CHAMARRITA DA TERCEIRA	78
4.1.4	Descrição da Coreografia da CHAMARRITA DA TERCEIRA	82
4.1.5	Descrição da coreografia da CHAMARRITA DO FAIAL, segundo Andrade (1960) (quadros de 13 a 18)	84
4.1.6	Descrição da coreografia da CHAMARRITA DO PICO, segundo Andrade (1960) (quadros de 19 a 24)	86
4.1.7	Versão coreográfica da CHAMARRITA DAS FLORES, segundo Andrade (1960), (quadros de 25 a 30)	91
4.1.8	Versão coreográfica da CHAMARRITA DE SÃO MIGUEL, segundo Dias (1981), (quadros de 31 a 36)	92
4.1.9	Versão coreográfica do PEZINHO, segundo Dias (1981) (quadros de 37 a 60)	92
4.1.10	Versão coreográfica do PEZINHO DA VILA da Ilha de São Miguel (quadros de 37 a 42)	94
4.1.11	PEZINHO DA VILA (ilha de São Miguel), segundo Azeredo (2001) (quadros de 37 a 42)	96
4.1.12	Versão coreográfica do PEZINHO DE SÃO MIGUEL (ilha de São Miguel), segundo Andrade (1960) (quadros de 49 a 54)	97
4.1.13	Versão coreográfica do PEZINHO DO FAIAL (quadros de 43 a 58).....	105
4.1.14	Versão coreográfica do PEZINHO DO PICO.....	106
4.1.15	Versão Coreográfica do PEZINHO DOS BEZERROS.....	108
4.1.16	Versão coreográfica do PEZINHO DA TERCEIRA.....	110
4.1.17	Versão coreográfica do PEZINHO DA TERCEIRA.....	111
4.1.18	Versão coreográfica do PEZINHO DO CORVO.....	115
4.1.19	Versão coreográfica do PEZINHO DAS FLORES.....	117



4.1.20	Versão coreográfica da CANINHA VERDE da Ilha de São Miguel, segundo Dias (1981) (quadros de 61 a 66)	119
4.1.21	Versão Coreográfica da TIRANA da Ilha Terceira, segundo Dias (1981) (quadros de 67 a 78)	123
4.1.22	Versão coreográfica da TIRANA DO FAIAL da Ilha do Faial, segundo Andrade (1960) (quadros de 73 a 78)	128
4.1.23	Versão coreográfica da Dança das Fitas ou Dança dos Cadarços, segundo Andrade (1960) (quadros de 79 a 84)	131
4.2	Danças Tradicionais do RS	135
4.2.1	Versão coreográfica da CHIMARRITA do RS (quadros de 01 a 36)	135
4.2.2	Versão coreográfica do PEZINHO do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955) (quadros de 37 a 60)	138
4.2.3	Versão coreográfica da CANA-VERDE do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955) (quadros de 61 a 66)	140
4.2.4	Versão coreográfica da TIRANA-DO-LENÇO do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955) (quadros de 67 a 78)	142
4.2.5	Versão coreográfica do PAU-DE-FITA do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955) (quadros de 79 a 84)	146
4.2.6	Versão coreográfica da CHIMARRITA-BALÃO DO RS, segundo Côrtes e Lessa (1955)	152
5	PARTITURAS	154
	CONCLUSÃO	167
	REGISTROS DE MOMENTOS AÇORIANOS.....	169
	REFERÊNCIAS	171



PREFÁCIO

A dança folclórica, assim como as demais manifestações de cultura tradicional, é resultado de uma seleção espontânea de caráter coletivo que, através do tempo e em diferentes regiões, consolidou variadas movimentações e formas de expressão para traduzir os impulsos, os anseios, as preferências, o ânimo da gente que a praticou e perpetuou em diversas combinações de gestualidade e de música. Muitas vezes acompanhada de canto, a dança serve para conduzir cerimônias de ritos, atender os prazeres de ordem estética, traduzir a alegria, a impetuosidade, a criatividade, a funcionalidade para o grupo social que a perpetua.

A dança gaúcha herdou muitas páginas que contém a evolução das danças dos ilhéus açoritas. Transladadas para o Continente de São Pedro, tais expressões coreográficas modificaram-se mercê dos novos contatos e das condições sociais dos descendentes dos colonizadores e, por extensão de todo o povo que passou a assimilá-las. Sem perder totalmente suas características de origem, as danças açorianas como as Chamarritas, os Pezinhos, as Tiranias, entre outras, guardaram ritmos, linhas melódicas, encadeamentos harmônicos. O tradicional acompanhamento à viola cedeu lugar à gaita (acordeon) e ao violão; a indumentária dos pares modificou-se, sem, no entanto perder a simplicidade própria do pessoal de zona rural. Os balhos (ou bailhos) açorianos de outrora deixaram uma singela herança aos bailes tão pitorescos nos Centros de Tradição Gaúcha, onde peões e prendas demonstram a graça do namoro por entre os movimentos de braços e olhares significativos, onde os homens marcam seu papel nos vigorosos sapateados e as damas sarandeam suas saias rodadas num bonito espetáculo individual e de conjunto.

O presente livro de Flávio Antônio de Azeredo vem a tempo de dar sua contribuição no campo da dança, da música e da indumentária para elucidar diferentes formações e registros coreográficos, mostrando os elos existentes entre esses passos herdados dos açorianos que no Rio Grande do Sul encontraram uma querência popular que lhes deu continuidade no além-mar.

Fruto das observações do autor no arquipélago açoriano e em contraponto com seu torrão gaúcho, a obra “Herança açoriana nas danças tradicionais do Rio Grande do Sul” constitui-se num trabalho bem elaborado que contém partituras musicais, coreografias das danças em quadros comparativos, abordagem sobre aspectos culturais de cá e de lá. O livro poderá dar suporte informativo aos grupos parafolclóricos de ambas as regiões, servindo, igualmente, às escolas que desejem conhecer mais a açorianidade na cultura gaúcha.



Ao prefaciar esta obra, a Comissão Gaúcha de Folclore congratula-se com o autor e procura estimular o surgimento de outros trabalhos similares que visem trazer contribuições aos estudos da cultura popular.

Dra. Rose Marie Reis Garcia
Presidente da Comissão Gaúcha de Folclore



INTRODUÇÃO

Este acervo se constitui, como elemento de ligação e preservação coreográfica, das danças originais açorianas, comparadas com as danças tradicionais do RS (Rio Grande do Sul), de influência açoriana, em termos de diferenças e similitudes, nas seguintes categorias: postura cênica, comando e dependência, formação, ritmo, desenvolvimento coreográfico e musicalidade e letra.

Compartilha-se, por este meio, a riqueza artístico-cultural das danças açorianas e gaúchas, ao apresentar algumas coreografias inéditas de grupos de danças açorianas, em termos de registro bibliográfico. (A fonte de pesquisa, que possibilitou o registro denomina-se “O Caráter da Dança Açoriana e seu Resgate Étnico Cultural e Coreográfico no RS”), trabalho de campo realizado nos anos 2000 e 2001, pelo mesmo autor deste livro, sob orientação da professora Ms. Úrsula Müller, da UNISC (Universidade de Santa Cruz do Sul). O acervo original do áudio da pesquisa está arquivado no Setor de Áudio da UNISC. As fitas foram gravadas nas edições do COFIT (Comitê Organizador do Festival Internacional de Folclore da Ilha Terceira), e nas sedes dos grupos que, gentilmente, propuseram-se a contribuir para a coletânea desses fatos.

O estudo possibilita constatar a presença da mesma terminologia, ou influência açoriana, nas danças tradicionais do RS (Chimarrita, Pezinho, Cana-Verde, Tirando-Lenço e Pau-de-Fita do RS), vindas diretamente dos Açores ou do continente de Portugal, para os Açores e RS.

Outrossim, constatam-se aspectos de discrepância, em nível de objetividade coreográfica, quando correlacionada a dança, dançada no país de origem e no estado de seus descendentes, o RS. Nos Açores os grupos caracterizam-se pelas vertentes folclóricas e as peculiaridades de cada freguesia (correspondente aos bairros brasileiros). No RS é enfatizada, pela maioria dos grupos de danças tradicionais, a reciclagem das danças, baseadas no Manual de Danças Gaúchas do RS obra de abrangência estadual, editada por Côrtes e Lessa em 1955, que visa unificar as coreografias das danças dos grupos tradicionalistas do RS.

O legado artístico e cultural dos povoadores açorianos no RS cruzou um oceano e perdura, em parte, após 250 anos de história, transmitido pelas gerações sucessivas. Cada uma dessas gerações acrescentam novas características, naturais e mutáveis. Porém, após séculos, pode-se identificar que existe uma essência recíproca, entre o original e o transmitido, dos açorianos para os gaúchos do RS, no modo de ser desses povos que souberam cultivar suas tradições artísticas, principalmente na zona rural, com o convívio fortalecido pelos valores familiares e rituais cerimoniais. Enfatiza-se, com isto, as palavras de Borges Fortes em Os Casais. “[...]bendita a semente dos açorianos”.



O contributo bibliográfico deste livro propõe-se ao registro daquilo que entendemos e sentimos como resultado dessa convivência cultural e traduzido em forma de pesquisa científica que pretende servir profundamente ao culto da dança açoriana e gaúcha para a posteridade e outros estudos.



1 A DANÇA

1.1 Aspectos das manifestações folclóricas

Considerando-se uma definição clássica de Sébillot e Saintyves, citados pela Barsa (1980), folclore é um conjunto de modos de agir, pensar e sentir, próprios das camadas populares, nas sociedades civilizadas, cujo objeto de estudo são as tradições populares. A palavra *folk-lore*, atualmente simplificada para folclore, “saber vulgar”, foi um termo proposto por William John Thoms, em carta famosa ao *Athenaeum* de Londres, publicada em 22 de agosto de 1846. Segundo Winckler (1980), a Antropologia, em grande voga com Tylor, reforçou a noção de “sobrevivência” ao alentar à busca das origens, com a noção da criação independente de elementos culturais, “recorrência” ou convergência.

As características do fenômeno folclore, segundo Dundes (1980), identificam-no desde cedo como tradicional, anônimo e popular, com a predominância mais geral da oralidade, da transmissão direta de pessoa para pessoa, pelo exemplo da proximidade e da participação, qualificativos que sofreram permanentes reajustes à medida que a experiência humana se enriquece. Tradicional ao tempo de Thoms (1846) era o que correspondia à naturalidade e à imutabilidade da tradição.

Dentre as concepções de Thoms, são exemplos brasileiros de folclore, com base aproximada do campo lúdico do mesmo, os Jogos, Sortes, Capoeira, Maculelê, danças e bailes (Samba de Umbigada, Moçambique, Chimarrita, Ciriri, Cana-Verde), Cortejos (como as folias de Reis e do Divino), Escolas de Samba, Ternos e Ranchos, Autos Dramáticos e Cômicos (como Cavalhadas de Mouros e Cristãos, Bumba-Meu-Boi), Festas Tradicionais do Calendário Católico, (como por exemplo a festa de São João, etc.). A dança é a representação em geral que impõe uma vestimenta especial e distinta para sua manifestação, sendo popular no campo de folclore, o que reduz àqueles aspectos não materiais (artísticos e estéticos) da vida dos povos, mais facilmente destacáveis do seu contexto geral.

Na Enciclopédia Barsa chama-nos a atenção para a dificuldade em situar o folclore numa determinada área de conhecimento:

[...] Os folcloristas hesitam, atualmente, entre a Sociologia e a Antropologia: Sociólogos e Antropólogos observam as suas vacilações com reserva suspicaz. Fato social e cultural ao mesmo tempo, o mais provável é que o folclore acabe por situar-se no campo da antropologia cultural, como uma divisão especial desta, visto que já recorre a métodos e processos antropológicos para a documentação, a pesquisa



e a análise dos fenômenos. Se e quando isto acontecer, ou quando o seu corpo de conhecimentos for disciplinado e sistematizado de maneira a trazer a paz aos especialistas, ainda que seja a paz instável reinante nas demais áreas do conhecimento, o folclore deixará de ser um passatempo de eruditos ou curiosos para tornar-se um poderoso instrumento de descoberta e revelação da vivência humana. (BARSA, 7. ed., 1997, EC: 272).

Para o musicólogo argentino Vega, citado por Côrtes e Lessa (1955), “o folclore é um elemento universal, que tem combinações regionais e o que lhe confere esta fisionomia é o produto de suas especiais e singulares maneiras de superposição e mescla.”

1.2 Danças tradicionais do Rio Grande do Sul

Referindo-se à terminologia de Danças Tradicionais do RS, Lessa e Côrtes (1975) atribuem-na por um lado à modesta manifestação das danças folclóricas, e por outro à riqueza da projeção folclórica que constituem as chamadas “Danças Tradicionais”, prediletas do gaúcho como uma extensão de seu gosto pelos bailes e as danças de salão. Assim, verifica-se que as projeções do “folclore coreográfico” interagem com êxito surpreendente no meio tradicionalista do RS. As primeiras danças apresentadas no RS foram a Tirana-do-Lenço, a Chimarrita, o Tatu, o Pezinho, Caranguejo e a Meia-Canha, no dia 22 de agosto de 1950, no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, ocasião em que o Professor Dante de Laytano organizou um Festival Gauchesco que deveria compor a III Semana Nacional do Folclore.

Segundo Laytano (1983), são carentes os textos musicais das danças antigas dos rio-grandenses-do-sul, sob o ponto de vista histórico ou folclórico, inclusive os de influência indígena ou negra. Nossas danças estão repletas de influências regionais: os bailes das regiões fronteiriças da Argentina e do Uruguai, de influência rio-platense, e da região missioneira, guardam reminiscências da música guarani-jesuítica das reduções; na bacia do Jacuí, no litoral, na zona das lagoas, nordeste, centro, no entanto, foi onde o açoriano e o luso-brasileiro se fixaram. A dança reflete essa linha racial e mostra que a cultura do negro é prejudicada pelo preconceito.

Para Fortes (1978), a primeira notícia registrada em documento oficial, da vinda dos ilhéus açorianos para o RS, foi a chegada de uma frota de três Sumacas (embarcações pequenas, que podiam entrar na barra de Rio Grande), vindas da ilha Terceira em meados de abril de 1752, conduzindo 263 famílias. Logo após uma outra Sumaca seguiu-se conduzindo mais 75 famílias, que perfaziam, em 26 de agosto daquele ano, o total de 833 pessoas.

Mais tarde, os alemães introduziram as danças de seu país. Côrtes (1994) enfatiza



que no ano de 1824 chegaram os primeiros colonos alemães no RS e neste período os bailes e festas eram bem diferentes entre os “gaúchos brasileiros”. Dançavam-se os temas sapateados e de pares soltos como a Tirana, o Tatu, a Quero-Mana, a Chimarrita e não se reparava na “imoralidade” de uma dama ser enlaçada pela cintura por um cavalheiro. Posteriormente os italianos integraram-se às tradições luso-brasileiras, e as próprias tradições germânicas sofreram em contacto com a terra e os costumes americanos dos brasileiros, portugueses e mestiços povoadores.

Para Laytano (1983), de todas as danças antigas de procedência açoriana, a que mais ficou na lembrança e nos hábitos dos rio-grandenses foi a Chimarrita. Lima, citado por Laytano (1983), ressalta a origem açoriana da dança e sua ascendência com o nome de “Chama a Rita”. Moraes, citado por Dias (1981), presume que sejam de origem açoriana também o Balaio e o Caranguejo, ambos danças tradicionais do RS.

Antigo e popular, o fandango era dança típica da região do Ribatejo, alegre e com música correspondente, transplantado para o RS, pelos reinóis ou açorianos, tomando características próprias ao nosso meio. O fandango era dançado pelos estancieiros, e a Chimarrita, nos ranchos de gentes pobres. Nos fandangos a Tirana que compunha estes bailes, na acepção portuguesa, é atribuível a uma mulher má, cruel. Côrtes e Lessa (1955) abordam como a mais típica representação tradicional do RS, no campo das danças, o velho fandango. No antigo Rio Grande de São Pedro, há uma série de cantigas entremeadas de sapateado (com características da romântica Espanha) e ritmo essencialmente mestiço das músicas do Brasil. Estes bailados constituíram a primeira geração coreográfica das danças populares brasileiras.

Existiam também muitas danças em épocas diversas: Jardineira, Meia-Canha e Lanceiros (dança publicada pela professora Juçara Fernandes da cidade de Montenegro, que após a recolha coreográfica teve o cuidado de documentá-la no 2º volume da obra *Montenegro de Ontem & Hoje*. Esta dança é digna de ser coreografada e apresentada em eventos de alto nível cultural, pela diversidade coreográfica, enfatizando a influência étnica, francesa e portuguesa.

1.3 Danças etnográficas açorianas

Segundo Dias (1981), todos os povos do mundo cantam e dançam à sua maneira. Nos Açores, nove ilhas habitadas por uma população que fala a mesma língua, embora com sotaques distintos, observa-se que costumes idênticos se expandem e distinguem-se em seus folguedos, pois cada ilha possui características próprias, em determinadas manifestações culturais. Ao mesmo tempo, há uma essência que as define e aproxima. Os bailhos açorianos (atuações artísticas, músicas ou danças açorianas) juntavam os povoadores, através de longas caminhadas, onde tudo era festa, uma alegria vivida na mais ampla exteriorização dos prazeres mundanos. O



povo se divertia de maneira espirituosa, forma de expandir sentimentos de afeto, viver emoções que caracterizam a expressividade de seus folguedos. Conforme o autor, os bailhos são autênticos viveiros de balhadores, de cantadores e tocadores de viola da terra e provocam a criatividade dos ilhéus açorianos. As coreografias usadas, segundo ele, distinguem-se das outras pela sua espontaneidade, estando os braços sujeitos a qualquer espécie de uniformidade. O autor enfatiza uma proposta de exibição que toma o aspecto de “espetáculo”.

No caso “espetáculo” a música e a coreografia devem manter-se intimamente ligadas, de forma que o balho adquira um nível que prenda e entusiasme a assistência. Portanto, a estilização introduzida só veio beneficiar a marcação usada pelo povo, tornando-a mais rica e mais artística, sem que disso resulte qualquer espécie de afronta à tradição[...] (DIAS, 1981, p. 29).

Andrade (1960) confirma a existência da distinção cultural entre as ilhas e até mesmo entre as freguesias da mesma ilha, mas observa que independe de classe social a necessidade para se expandir nos folguedos açorianos. As classes privilegiadas, de vida ociosa, recorrem aos velhos serões desopilantes e dança; aqueles que trabalham nas mais árduas atividades também dançam. A dança ou bailho era e será entretenimento de velhos e moços. Especificamente, o autor se refere as ilhas do Corvo, Flores, Pico e Faial, ao acrescentar que a Chamarrita é bailhada em todo o arquipélago, com predomínio nas ilhas de oeste, com coreografias exclusivas em cada uma delas, inclusive com mais de uma versão na própria ilha.

Neves, por Andrade (1960), enfatiza que o Pezinho terá nascido à beira-mar nos botequins e casas de orgia dos portos do continente de Portugal e arquipélago dos Açores e que esta dança tem ascendência nos jogos e não nos bailhos. A Tirana, segundo Sampaio, citado por Andrade (1960), nem é considerada como um bailho, embora incluída nas canções coreográficas apresentadas nos Açores e no continente de Portugal. O Pau-de-Fitas ou Dança dos Cadarços, nos Açores constitui-se de um mastro de 2,5m de altura com doze fitas multicores presas no alto, na sua extremidade mais alta. Na obra de Côrtes e Lessa (1955), encontramos a definição de um mastro de mais ou menos 3m de altura e 4cm de diâmetro, para as danças tradicionais do RS, onde são presas doze, dezesseis ou vinte e quatro fitas de duas cores, uma para peões e outra para prendas. Vega, citado por Côrtes e Lessa (1955), atribui a originalidade da dança “com propriedade de dança universal”, à simbologia da fertilidade, sendo seu adorno primordial as árvores, chegando ao Brasil com os cultos religiosos católicos, nas festas dos Reis Magos e Folias do Divino Espírito Santo, outra herança portuguesa legada aos gaúchos.



1.4 Os trajes típicos do Rio Grande do Sul

Ao dançar as músicas tradicionais do RS, o gaúcho, para representar seus antecedentes, caracteriza-se com uma indumentária que Côrtes e Lessa (1955) ressaltam que é distinta do Caipira ou do Sertanejo brasileiro. Entendendo como traje tradicional masculino a indumentária intermediária entre a primitiva (época do “chiripá”, “ceroulas de crivo”, lenços prendendo os cabelos e a bota Garrão de Potro), e a atual (onde figura o chapéu de aba larga, e a bota de gaitinha, lenço no pescoço e camisa de uma só cor além dos acessórios: a Faixa na cintura, Poncho-Pala, o Colete etc.). Para a mulher, vestido de Chita floreado e lenço de seda no pescoço.

Segundo Zattera (2000), o homem gaúcho adaptou sua vestimenta baseado em suas necessidades. Sendo um mestiço cultural, o “gaúcho brasileiro” importava tecidos, como: lã, veludo e as sedas trazidas pelos franceses, americanos ou ingleses e comercializava todos os tipos de tecidos, como o brim, algodão, etc. Numa mesma época, existia uma distinção social, visível nas indumentárias: os estancieiros usavam roupas com tendência europeia, os tropeiros, ceroulas largas, chiripá-saia ou chiripá-fralda para melhor montar.

Em meados de 1752, o ilhéu dos Açores, homem rústico e simples, veio povoar o Brasil, no trecho que vai de Pernambuco ao Rio de Janeiro. Ele veio cultivar a terra, miscigenando-se com os índios, espanhóis e outras etnias. Esta aculturação resultou em variações significativas no que diz respeito aos trajes, pelas tradições étnicas e pela realidade econômica que é bem definida a seguir:

Para Loccock 1953, citado por Zattera (2000), nos entremeados de 1808/1813 – as mulheres do RS visitavam suas amigas a cavalo. Para ir à igreja, elas usavam trajes de luxo. “[...] somente as beatas e meretrizes conservam ainda o traje negro e a mantilha de Portugal, vestuários de igreja de outrora [...] de outrora entendeis?”

Athos Damasceno, citado por Zattera (2000), foi pioneiro a pesquisar e publicar obra minuciosa sobre a indumentária típica do gaúcho rio-grandense. Compete especificar, no que diz respeito à sua indumentária tradicional, que o RS visivelmente se assemelha com os vestuários dos países que se limitam com ele: ao sul com o Uruguai e oeste com Argentina. Principalmente o Chiripá entrelaçado nas pernas e atado na cintura sobre as ceroulas de crivos.

O negro gaúcho usava ceroula de algodão cru ou listrada, para seu trabalho braçal e montaria, já o índio miscigenado, exímio cavaleiro, aparece em ilustrações usando o chiripá fralda (para Zattera, lentamente adotado pelo gaúcho brasileiro e permanece até o início do séc. XX. Usado com ceroulas de crivos, botas, camisa, colete, lenço e chapéu. O casaquinho e o pala também o acompanham, bem como a guaiaca e a faca).

Para Côrtes, as bombachas por serem confortáveis são adotadas pelos franceses (há originais no Museu Des Invalides de Paris) na Guerra da Crimeia por volta de



1855. No Brasil a bombacha aparece primeiramente no exército do Rio e São Paulo. No entanto o comércio provindo da fronteira uruguaia também facilita sua penetração no Rio Grande do Sul através do porto de Rio Grande e pela fronteira com o Uruguai e Argentina. Junto à bombacha, o gaúcho rio-grandense veste a camisa de mangas arregaçadas, o cinturão ou a guaiaca, a bota forte, o lenço no pescoço, o chapéu de feltro e o pala ou poncho.

Para Zattera (2000), o gaúcho usou na cabeça o lenço dobrando-o em triângulo como os dos marinheiros ou amarrando-o na nuca e seus chapéus eram: de copa alta (sempre preso com barbicacho sob o queixo ou nariz); o abeiro (de palha trançada trazido pela cultura açoriana); os chamados *pança de burro* e mais raramente os de feltro, por serem mais caros e importados da Europa.

Os trajes de época descritos a seguir, são todos extraídos da obra de Zattera (2000, p.170-183).

TRAJES DA PRIMEIRA ÉPOCA – 1730/1820

Estancieiro: Usa meias e ceroulas de crivo ou de rendas. Botas fortes ou de garrão e esporas de prata. Calções desabotoados abaixo dos joelhos, gibão de veludo ou lã com botões de moedas de prata. Colete de seda ou algodão sobre a camisa de linho acabada por rendas. Lenço pequeno no colarinho. À cintura, leva o cinturão sobre a faixa, bem como a pistola. Na mão, o chicote tipo arreador, e na cabeça, o lenço à marinheira e o chapéu de feltro de copa alta e barbicacho de seda. No ombro, o pala de seda ou de lã leve de vicunha.

Estancieira: Sapatos e meias de seda, anáguas e corpete. Vestido de seda ou algodão, com corte abaixo do busto. Leque e lenço na mão e joia em excesso. Agasalha-se com capote ou xale. Na cabeça, os cabelos longos são presos com fita e flores.

Peão: Pés descalços ou botas de garrão abertas na frente e amarradas abaixo dos joelhos com tiras de couro. Esporas, ceroulas por dentro das botas ou nas pernas nuas. Chiripá-saia e cinturão de couro sobre a faixa de tecido. Boleadeiras e pistolas presas na cintura. Faca às costas, junto aos rins. Camisa com mangas amplas. Colete e poncho bichará. Na cabeça, os cabelos longos são amarrados por tiras de couro ou lenço à marinheira. Usa o chapéu de palha ou feltro.

Mulher rural: Usa saia rodada de tecido de lã leve e camisa longa de algodão, ou ainda o vestido de indiana. Pés descalços. Usa os cabelos longos e trançados, por vezes com um lenço na cabeça amarrado abaixo do queixo.

TRAJES DA SEGUNDA ÉPOCA – 1820/1865

Estancieiro ou charqueador: Botas russilhonas ou ‘granaderas’, de cano alta até as coxas, e calças por dentro das botas, sendo esta com



recorte triangular na braguilha. Faixa na cintura e cinturão com enfeites de moedas ou rastra. Camisa de algodão ou seda branca com rendas. Gravata de seda tipo tope, colete de seda ou algodão transpassado e gibão de veludo ou lã com botões em prata. Na cabeça, leva o chapéu de copa alta. Nas costas, junto aos rins a faca e, na mão, o chicote tipo arreador. Junto às botas, as esporas de prata.

Estancieira: Vestido longo de seda ou veludo, com corte na cintura. Decote mais ou menos amplo com o colo à mostra. Mangas bufantes até o cotovelo e justas até o pulso. Broche no pescoço e brincos. Cabelos presos com travessas ou flores. Leque na mão. Quando ao ar livre, usa chapéu com laços de fitas e penas de avestruzes. Mantilha sobre o coque somente quando vai à igreja, ou sobre os ombros quando ao ar livre.

Peão: Botas fortes ou de garrão, ceroulas de franjas, chiripá-fralda, faixa na cintura e cinturão com bolsos. Camisa branca, colete de algodão ou seda, gibão e lenço no pescoço ou na cabeça. Poncho-Pátria, forrado de baeta vermelha, e faca. Chapéu, tirador e laço. Espora de ferro ou prata.

Mulher rural: Blusa de mangas com acabamento em rendas, saia longa e rodada complementada com casaquinho cortado à cintura de tecido leve. Travessas ou flores no cabelo preso. Usa, mais tarde, a sombrinha. A saia tem em sua barra, um babado franzido ou pregas.

TRAJES DA TERCEIRA ÉPOCA – 1865/1950

O gaúcho citadino: Usa camisa branca com colarinho e terno completo composto de calça corrida, colete e paletó, gravata de nó ou tipo borboleta, chapéu de feltro, sapatos e, às vezes, polainas. Usa o relógio no bolso do colete.

A mulher citadina: do final do século passado usa um vestido de seda com corte em vê na cintura, jabô e fichu de rendas. As mangas são retas ou bufantes até o cotovelo e depois se ajustam. Segura o leque e, por vezes, a sombrinha. Leva broche e brincos. Os cabelos estão presos por travessas. Nos pés, usa as botinas ou os sapatos fechados.

Gaúcho fazendeiro: 1865/1950. Usa bombachas e botas fortes. Colete e paletó. Camisa e lenço brancos e cinturão sobre a faixa. Chapéu de feltro e pala. Esporas de prata e chicote.

A mulher rural: 1865/1920 – usa saia e blusa ou vestido. A saia muitas vezes é estampada em tecido leve. Seu corte determina, às vezes, um babado ou pregas no final da mesma e é menos rodada do que na época anterior. A blusa tem mangas bufantes até o cotovelo retas até o punho. A frente da blusa é enfeitada de babadinhos ou rendas e como acabamento, leva um fichu. A silhueta é marcada por um cinto bem apertado. Seus acessórios são a sombrinha ou o leque, os brincos e a corrente de ouro ou o broche. Calça botinhas ou sapatos fechados. Além da saia e blusa, a nova gaúcha não deixa de usar a saia e o casaquinho que muito caracterizaram a época anterior.



TRAJES DA QUARTA ÉPOCA – 1865 ATÉ NOSSOS DIAS

Bombachas de favos ou pregas, alpargatas ou botas fortes e chapéu ou boina, camisa listrada ou xadrez, jaqueta de brim ou lã, guaiaca e poncho. O lenço no pescoço, a faixa e o colete aparecem vez por outra. Usa a faca e a chaira. Não raras vezes, vê-se o peão calçando chinelos-de-dedo, galocha ou o chinelo de couro. Suas esporas são de ferro. **A prenda:** 1950 até nossos dias. Usa o vestido de prenda com saia rodada e com babados, ambos de tecido de algodão, com estampado miúdo, de broderie ou de tecido de cor lisa. O corpo justo é fechado no pescoço, levando enfeites de renda ou do mesmo tecido do vestido. As mangas, bufantes ou não, vão até o cotovelo e babados dão o acabamento. Quando não leva babados no corpo, carrega um fichu em renda crochê preso pelo broche. Meias brancas, bombachinhas e sapatos pretos. Xale de lã em renda crochê é o agasalho. Os cabelos presos ou soltos levam uma flor, e nas orelhas, os brincos balançantes.

1.5 Os trajes típicos açorianos

Fundamenta-se este acervo dos trajes típicos açorianos, nas obras de Afonso (1987) e Cunha (2000), acrescido da interpretação da entrevista que me concedeu o professor, padre João de Brito do Carmo Menezes ao enfatizar o envolvimento de fatores correlacionados com a própria economia e peculiaridades dos açorianos.

Nos Açores, evidencia-se a hegemonização dos trajes, pela influência: do clima, economia, religiosidade, rituais de festas e trabalho.

Segundo Afonso (1987), os trajes regionais açorianos são definidos normalmente por suas funções de trabalho, religião e passeio. Exemplificando: traje de Ceifeiros, Pastores, de Arruar, de ver a Deus, Domingueiros, etc.

Cunha (2000), em sua bibliografia “Da Tecelagem ao Trajo Aspectos da Vida Jorgense”, ilustra o processo artesanal das confecções dos trajes da ilha de São Jorge.

A seguir descreve-se a síntese e interpretação da entrevista citada, com especificidade da questão, referindo-se ao processo de confecção e utilização dos trajes típicos açorianos, cultivo e criação, o tingimento e sua matéria-prima, a mão de obra e a utilização dos trajes, inclusive dos calçados e outros adereços significativos nas tradições açorianas.

Em 20 de agosto do ano 2000 o Padre João de Brito do Carmo Menezes (fundador do Grupo Folclórico das Doze Ribeiras, em 05 de agosto de 1974), concedeu-me esta entrevista na cidade de Angra do Heroísmo na Ilha Terceira-Açores, contribuindo para o enobrecimento dos fatos que foram registrados na conclusão do projeto “O Caráter da Dança Açoriana e seu Resgate Étnico, Cultural e Coreográfico no RS”, de Azeredo e Müller (2000/2001).



O Arquipélago dos Açores é formado por nove ilhas. Geograficamente há três grupos em que as ilhas se aproximam mais umas das outras, grupo oriental: composto pelas ilhas de Santa Maria e São Miguel; grupo central: pelas ilhas Terceira, Graciosa, São Jorge e Pico e Faial e o grupo mais ocidental: ilhas do Corvo e Flores (parte da Europa insular mais próximo da América). Em cada um dos grupos as tradições, o folclore que é cultura popular ou etnográfica, tem certas peculiaridades falando em danças, cantares das tocatas, dos bailhos e dos trajes, enfim da cultura açoriana.

Desde o ano de 1977 a Federação do Folclore Português defende que haja o máximo de fidelidade à tradição. A partir de então existe por parte dos grupos folclóricos a preocupação de trajar os elementos do grupo com trajes antigos, feitos à base de lã e do linho, que eram geralmente as roupas que esta gente vestia. Havia roupas de pano fino, os panos importados, uma minoria, mas ainda há grupos que se apresentam com alguns trajes desses para enriquecer a atuação. Apresentam também outros trajes, por exemplo: com mantos e ceroulas usadas pelo homem quando ia ceifar no verão ou ia para a lida de campo, tirava as calças e ficava com as ceroulas que era mais prático e fresco para o trabalho, ao mesmo tempo poupava as calças também, assim eles conservavam as roupas para vestir noutras ocasiões. Quanto aos tecidos era mais fácil arranjar o linho ou tecer a lã para fazer as ceroulas propriamente arranjadas lá. Então, os grupos tiveram a preocupação de fato de se trajar melhor e hoje, no geral, os grupos de Ilha Terceira estão bem trajados, entre outras ilhas também.

No que se refere às tradições dos trajes, quanto mais autênticos maior é a diversidade e quanto maior for a diversidade maior é a riqueza dos grandes valores, que respira o folclore. Nos festivais é exatamente essa diversidade de culturas e maneiras de estar na vida, que acaba construindo a riqueza da humanidade. Quanto mais nós cultivamos aquilo que é nosso, o que é típico e que é diferente de tudo mais, estamos a contribuir para a riqueza do outro, quanto mais semelhantes nós somos, mais pobres seremos na cultura universal.

Hoje em dia pode-se variar de roupa todos os dias, mas há 250 anos atrás não era assim, especialmente os mais pobres do campo. As pessoas tinham um trajo vestido, um trajo domingueiro e um trajo de trabalho, com o pano da terra. O pano fino era usado especialmente para as festas. Chama-se aqui de pano fino aquele que era importado, normalmente tecidos que vinham da Inglaterra por intermédio do Continente Português. Não havia dinheiro, as pessoas faziam trocas de gêneros, em meados dos anos 50, 60 e mesmo no início dos anos 70.

Os pescadores de São Mateus (uma das freguesias da ilha Terceira), iam com dois cestos de vime nas costas carregados de peixes chicharros. Vendiam o peixe e traziam os mesmos cestos carregados de milho. Sendo esta freguesia de área piscatória não há campos de milho. Em outras freguesias havia terrenos onde se cultivava o milho, que era base de alimentação para muita gente, exemplificando o pão de milho.



As pessoas precisavam se vestir. No inverno usavam roupas feitas de lã, então criavam, e criam até hoje as ovelhas, tiravam-lhes a lã, lavavam, cardavam, fiavam e teciam a lã, a punho. Faziam os serões para fiar a lã e nessa ocasião juntavam-se às mulheres da família, convidavam também as amigas e fiões para fiar a lã, trabalhar a lã e também para fazerem festa. Posteriormente cantavam e tocavam, faziam, por vezes, bailhos...

As roupas brancas mais leves eram feitas de linho, o linho era cultivado, as pessoas até diziam popularmente “os instrumentos de linho”, porque era realmente muito trabalhoso desde o cultivar, amassar, moldar e tecer o linho. Tinham que se deslocar com o linho pra tirar a semente e tesquinhar, para depois fiar o linho. Enfim, tudo isso, depois branquear o linho, uma quantidade de tarefas que as pessoas faziam para se vestir.

O colorido, antigamente, era feito à base de ervas, o povo dos Açores usava colorido com distinção. As pessoas mais novas, as raparigas novas usavam o vermelho, cor de rosa e o verde também. Percebe-se então a mistura de cores. Algumas mulheres, nos bailhos açorianos, usavam umas saias com listras de várias cores. Para as mulheres casadas ou as mulheres com mais idade, essencialmente o castanho, o preto, o azul-escuro também, mas o castanho predominante (o castanho-escuro é o que chamamos de marrom no Brasil).

O castanho era feito com a lã das ovelhas pretas sem tingir. Nos grupos folclóricos, encontravam-se vários homens com trajes castanhos que eram feitos de lã da cor natural da ovelha preta ou então tingidas de preto.

O homem dos Açores, para as tarefas do campo normalmente ficava descalço. A mulher usava quase sempre galochas feitas de sola de madeira de cedro coberta por cima de panos. A própria mulher as confeccionava, juntavam vários forras (pedaços de panos já usados, restos de calças e outros retalhos), colocavam em cima uns dos outros, passavam, pespontavam na máquina ou à mão. Ficavam como que acolchoados e assim faziam as cobertas das galochas), depois mandavam pregar e os galocheiros pregavam o pano na sola de madeira. Havia sapatos que eram comprados, mas o homem também confeccionava o seu calçado. Faziam sapatas, albarcas ou alpargatas, que eram feitas inicialmente de couro cru dos animais do gado vacum, depois passaram a ser de couro curtido e ainda hoje existem as albarcas do Pico, etc.

Os grupos folclóricos também usam essas sapatas, que na Terceira se chamam sapatos, em outras ilhas chamavam de albarcas no Pico e no Faial, sobretudo, e noutros lados chamam alpargatas. Recentemente, quando apareceram os automóveis e as motos, o homem do campo começou a usar os pneus velhos para fazer as solas das sapatas para os pés. As botas também e os galuchos (o homem mandava fazer no sapateiro de forma artesanal, umas botas para trabalhar, eram pessoas que tinham problemas de saúde, como a asma, etc. e não podiam tomar frio nos pés, então as



botas gastavam geralmente a sola e ficava a parte de cima coberta. Eles pediam aos galocheiros para que fizessem rastros ou umas solas de paus à semelhança das galochas, isto chamavam de galuchas), são usadas pelos grupos folclóricos.

Nas ilhas do Faial e Pico são muito semelhantes as albarcas, onde dobram o couro dos lados. Na ilha Terceira e nalgumas outras ilhas também se assemelham, mas sem virar a sola.

Quanto às cobertas das cabeças das pessoas: o homem do campo, nas tarefas dos dias quentes, usava chapéu de palha feito artesanalmente nas ilhas do Faial e Pico, depois vendiam nas outras ilhas (quando chegava a primavera apareciam as senhoras com os cestos grandes à cabeça cheios de chapéus a vendê-los). Na ilha Terceira, no inverno, usavam cobertas mais quentes chamadas de rede de Bulota (Bulota, tem uma borda pequenina que é chamada de rabichozinho), os grupos também reconstituíram isso através da pesquisa. Tradicionais, também existem os chamados barretes de orelhas ou a carapuça em São Miguel e São Jorge. Na ilha Terceira não há tradição desse uso, mas é de exclusividade masculina. Quanto à parte da mulher há o lenço e o manto. O manto é mais típico da ilha Terceira e há o capote e o capelo (um capote com capelo que se prende à gola do capote sobre a cabeça da mulher), pra proteger do frio e também, para dar um certo recato à mulher. Portanto, na década de 60, no início desta década, a mulher não ia para Cerimônias Litúrgicas, para uma missa por exemplo, com a cabeça descoberta. Recentemente começaram a usar as mantilhas (véus transparentes), mas antigamente eram lenços mais pesados, eram xales sobre a cabeça. Inclusive se estavam de luto. Usava-se, também, as saias dobradas como cobertura da cabeça das mulheres (composto essencialmente por uma saia chamada de manto pela forma de manto, que cobre a cabeça da mulher). Usavam não só como proteção, mas sobretudo como forma de estar mais recatada, não deixar aparecer muito o rosto para os outros, ainda vigente em culturas, como a Islâmica em que a mulher mesmo hoje não revela totalmente seu rosto. Antigamente a mulher era assim, um tanto recatada mesmo na cultura cristã. Geralmente também era usado pelas mulheres mais do meio urbano, as famílias mais ricas a saia de ombros (uma segunda saia que se vestia em cima de outra saia, que puxava a parte de trás, sobre os ombros e a cabeça, para fazer uma espécie de manto), ainda hoje o grupo folclórico etnográfico da calheta de São Jorge reconstitui este traje feminino.

Quanto à amarração do lenço, a mulher da ilha Terceira usava-o atado debaixo do queixo com dois nós. Quando estava em casa ela exercia trabalhos domésticos, por exemplo: amassar o pão e outros trabalhos caseiros. Este estilo se tornava meio incômodo até pelo próprio calor, o lenço amarrado ao queixo para tapar as orelhas aquece muito a cabeça, então a mulher punha o lenço amarrado atrás, lenço a folião (porque os foliões da ilha Terceira, assim como noutras ilhas, quando iam para as funções do Divino Espírito Santo, o homem usavam a cabeça coberta, principalmente em uma insígnia religiosa).



O homem usava chapéu e descobria a cabeça sempre que entrava na igreja, passava em uma insígnia religiosa ou à frente da coroa, da bandeira, septo. Enfim, como insígnias religiosas do Espírito Santo.

O homem que não queria usar a cabeça descoberta, na ilha Terceira, trazia um lenço amarrado atrás da cabeça, o lenço a folião. Antigamente nesta ilha também usavam uma rede em forma de capuz e em São Miguel é curioso, por exemplo, o homem usava uma mitra, uma espécie de mitra que caracterizam os bispos.

Raro, de forma especial, os frades antigamente ostentavam o seu capuz na cabeça e os homens, nos festejos do Espírito Santo, usavam imitar os frades.

Nota: A descrição deste tema é feita com o máximo de fidedignidade de interpretação, buscando enfatizar não só a utilização do traje açoriano, mas sua complexidade têxtil.



2 AS ESPECIFICIDADES DA DANÇA NOS AÇORES E NO RIO GRANDE DO SUL

A elaboração dos quadros a seguir, fundamentar-se-á nos itens observados, nas coreografias quanto a diferenças ou similitudes em suas estruturas de postura cênica, comando e dependência, formação, ritmo, desenvolvimento e musicalidade e letra. Nesse sentido foi preciso discriminar as categorias, para comparar e identificar os objetivos já descritos. As principais obras bibliográficas de análise são: Côrtes e Lessa (1955), Andrade (1960) e Dias (1981).

Encontramos em obras açorianas registros de muitas versões das danças *Chamarrita*, *Pezinho* e *Tirana* em maioria das ilhas dos Açores, tendo também uma versão da *Caninha Verde* e *Pau-de-Fita*, todas elas detalhadas nos quadros elaborados a seguir.

Uma vez apresentadas as danças *Chimarrita*, *Cana-Verde*, *Pezinho*, *Tirana-do-Lenço* e *Pau-de-Fita* no RS, as mesmas serão comparadas individualmente por categoria entre cada item correspondente da *Chimarrita* – categoria apresentada no RS x categoria – apresentada em Açores-Portugal, assim sucessivamente em cada dança analisada neste estudo.

Para discutir os dados coletados das danças estudadas, será levado em consideração o estudo bibliográfico realizado bem como os dados documentados em fitas de vídeo do Cofit (Comitê Organizador do Festival Internacional de Folclore da Ilha Terceira), Gabinete de Emigração e Apoio às Comunidades Açorianas e fitas de vídeo das entrevistas do projeto de pesquisa “O caráter da Dança Açoriana e seu Resgate Ético Cultural e Coreográfico no RS”, de Azeredo e Müller (2000-2001).

Nota: O montante dos quadros de 1 a 84, foram elaborados por Azeredo e Müller (2000-2001). Para melhor interpretá-los, apresenta-se a legenda a seguir:

Senhor ou rapaz: Dançarino açoriano.

Senhora ou rapariga: Dançarina açoriana.

Cavalheiro ou peão: Dançarino do RS.

Dama ou prenda: Dançarina do RS.

Gaúcho: Povo do RS.

Círculo de testa: Os dançarinos posicionam-se de frente para o centro do círculo.

Círculo de costas: Os dançarinos posicionam-se de costa para o centro do círculo.

Círculo de esquerda: Os dançarinos posicionam-se no sentido anti-horário.

Círculo de direita: Os dançarinos posicionam-se no sentido horário.

Círculos concêntricos: Os dançarinos formam dois círculos com o mesmo centro.



Linha: Os dançarinos posicionam-se lado a lado numa mesma direção. Usam-se em alguns casos a expressão de fileiras para se referir a esta formação na dança.

Coluna: Os dançarinos posicionam-se uns atrás dos outros na formação de dança.

Cadeia ou Cadenas: Corrente formada pelos dançarinos em sentidos opostos, alternando as mãos dadas ao novo par que encontra, evoluindo alternadamente pelo centro e por fora do círculo.

Taconeo: Os peões realizam este movimento quando batem com o taco da bota no solo.

Sapateio: Os peões executam este movimento, com habilidade para ritmar a dança, combinando batidas de meia-planta e taconeio no solo.

Sarandeio: As prendas realizam este movimento com graciosidade, ao mesmo tempo do sapateio realizado pelos peões.

Recuo: Retrocesso, afastamento para trás realizado pelos dançarinos.

Os quadros de 1 a 6, apresentados a seguir, referem-se aos estudos das categorizações da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GBCRT (Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense), interpretada por Azeredo X Chimarrita do RS, segundo Cortês e Lessa (1955).

Quadro 1 – Postura cênica da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GBCRT X Chimarrita RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GBCRT) Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense. Fonte: Fita de vídeo, Gestos e Gentes do Folclore Açoriano.	Sr.: Mãos na cava do colete; Sra.: Mãos na cintura. Durante a dança Sr. e Sra. com as mãos elevadas em castanholas, na altura dos ombros.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS. Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Cortês e Lessa (1955)	Peão: Mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas e prenda, mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver de mãos dadas com o par.

No que diz respeito à postura, são distintas no RS, comparadas com a açoriana, na dança da Chamarrita da ilha Terceira pelo GBCRT.



Quadro 2 – Comando e dependência da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GBCRT X Chimarrita do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GBCRT)	Dançada por oito pares sob comandos.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Dançada por um número indiscriminado de pares sob comando, ou sem comando dependendo de alguns grupos.

No que diz respeito ao número de pares existe uma distinção, sendo a Chimarrita do RS dançada com ou sem comando, por ser ensaiada conforme o número de compassos e musicalidade e com número indiscriminado de pares, enquanto a Chamarrita açoriana é dançada por oito pares pelo GBCRT e sob comando do mandador. Quanto à dependência, existe somente na Chamarrita açoriana.

Quadro 3 – Formação da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GBCRT X Chimarrita do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GBCRT)	Círculo de esquerda para os Srs. e direita para as Sras.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Duas linhas aproximadas a 2,5 m de distância, frente a frente.

Distinguem-se, por ser em linhas no RS e Círculo nos Açores, Roda de Eira (local em forma de círculo, utilizado para colheitas de cereais).

Quadro 4 – Ritmo da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GBCRT X Chimarrita do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GBCRT)	Ternário.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Binário.



Distinguem-se, no sentido de desaceleração e variações de passos no RS, sendo saltitada e acelerada na ilha Terceira dos Açores conforme a interpretação deste grupo.

Quadro 5 – Desenvolvimento da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GBCRT X Chimarrita do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GBCRT)	No sentido anti-horário, Sr. de frente e Sra. de costas; no sentido horário, mesma formação, Quebra e Tranceia. Sempre em círculo.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	1. Taconeio de polca pelo peão, batida de meia planta de pé pela prenda; 2. Marcação com deslocamento lateral; 3. Avanço simultâneo pelos dançarinos em passo de polca e recuo; 4. Marcação idem à primeira; 5. Afastamento e retorno das colunas em marcação de polca; 6. Marcação com deslocamento em diagonal; 7. Passos com deslocamento lateral; 8. Aproximação final quando os corpos dos dançarinos quase se tocam.

Distinguem-se totalmente em seu desenvolvimento, ao tempo que no RS ela apresenta uma série de variações em seu desenvolvimento. Nos Açores permanece em círculo durante o desenvolvimento da Chamarrita da Terceira, com variações de sentido e direções coreográficas, num círculo permanente, versão do GBCRT.

Quadro 6 – Musicalidade e letra da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GBCRT X Chimarrita do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GBCRT)	Nos Açores, sua letra fala da beleza distinta da Chamarrita daquela ilha. Do seu ritmo acelerado e de laços amorosos do par.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	No RS, fala de sua trajetória, vindo de cima da Serra para a nossa terra RS. Nota: Existem outras versões cantadas no RS, por grupos de danças tradicionalistas, porém não foram localizadas neste estudo em bibliografias. Ex: Chimarrita diz que tem, diz que tem, um cavalo alazão, alazão é mentira da Chimarrita, não tem nada anda de freio na mão... seus versos são cantados em prosas, da própria Chimarrita.



Apresentam-se de formas distintas, nesta categoria, as versões cantadas da Chamarrita/Chimarrita, comparadas no RS e nos Açores. É considerável o sentido de que em ambos os lugares descritos ela centraliza a atenção dos versos.

2.1 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita Açoriana, dançada pelo GBCRT e Chimarrita do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, exceto o ritmo e o comando a dança da Chamarrita dos Açores, dançada pelo GBCRT e Chimarrita do RS, apresentam similitudes em possível comando. No que diz respeito ao ritmo, musicalidade e letra existe uma distinção considerável (verifique detalhes no apêndice).

Os quadros de 7 a 12, a seguir referem-se aos estudos das categorizações da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GFMNT (Grupo Folclórico Modas da Nossa Terra), interpretada por Azeredo X Chimarrita do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 7 – Postura cênica da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GFMNT X Chimarrita RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GFMNT) Grupo Folclórico Modas da Nossa Terra. Fonte: Fita de vídeo do COFIT (2000), do projeto de pesquisa “O Caráter da Dança Açoriana e seu Resgate Étnico Cultural e Coreográfico do RS (2000).	Sr.: Mãos na cava do colete; Sra.: Mãos na cintura, durante a introdução e mãos elevadas em castanholas, para ambos os dançarinos durante no desenvolvimento.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955:49).	Peão: Mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: Mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver de mãos dadas com o par.

No que diz respeito à postura, são distintas no RS, comparadas com a açoriana, na dança da Chamarrita.

Quadro 8 – Comando e dependência da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GFMNT X Chimarrita RS (continua)

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GFMNT)	Dançada opcionalmente com comandos, por oito pares.



Quadro 8 – Comando e dependência da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GFMNT X Chimarrita RS (conclusão)

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Dançada sob comando por um número indiscriminado de pares.

No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo a Chimarrita do RS dançada com ou sem comando, por ser ensaiada conforme o número de compassos e musicalidade e com número indiscriminado de pares, assim como a Chamarrita açoriana é dançada nos Açores, com número indefinido de pares.

No que diz respeito à dependência de pares, existe somente na Chamarrita açoriana.

Quadro 9 – Formação da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GFMNT X Chimarrita RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GFMNT)	Círculo de esquerda para os Sr. e direita para as Sra. e círculos concêntricos.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Duas linhas aproximadas a 2,5 m de distância, frente a frente.

Distinguem-se, por ser em linhas no RS e Círculo nos Açores, Roda de Eira (local em forma de círculo, utilizado para colheitas de cereais).

Quadro 10 – Ritmo da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GFMNT X Chimarrita RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GFMNT)	Ternário.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Binário.

Distinguem-se, no sentido de desaceleração de ritmo e variações de passos no RS, sendo saltitada e de ritmo acelerada na ilha Terceira dos Açores conforme a interpretação deste grupo. No RS é dançada em ritmo binário, não apresentando similitudes também neste sentido.



Quadro 11 – Desenvolvimento da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GFMNT X Chimarrita RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GFMNT)	No sentido anti-horário Sr. Círculo de esquerda e Sra. Círculo de direita, sendo: 1ª deslocamento, sentido anti-horário; 2ª dois círculos concêntricos com entrada das senhoras; 3ª senhoras marcam no lugar, senhores deslocam pelo centro; 4ª Idem a 2ª; 5ª tranceia e giros das senhoras; 6ª Idem a 2ª; 7ª Posições invertidas dos senhores e senhoras (Figura 3); 8ª Idem a 2ª F.; Idem a 5ª F. com mais um giro das senhoras.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	1. Taconeo de polca pelo peão, batida de meia planta de pé pela prenda; 2. Marcação com deslocamento lateral; 3. Avanço simultâneo pelos dançarinos em passo de polca e recuo; 4. Marcação idem à primeira; 5. Afastamento e retorno das colunas em marcação de polca; 6. Marcação com deslocamento em diagonal; 7. Passos com deslocamento lateral; 8. Aproximação final quando os corpos dos dançarinos quase se tocam.

Distinguem-se totalmente em seu desenvolvimento, ao tempo que no RS ela apresenta uma série de variações de passos alternados em seu desenvolvimento. Esse grupo dos Açores permanece em círculos durante o desenvolvimento da Chamarrita da Terceira, com variações de sentido e direções coreográficas e dois círculos concêntricos, eventualmente ocupados por Srs. e noutras vezes por Sras.

Quadro 12 – Musicalidade e letra da Chamarrita da ilha Terceira interpretada pelo GFMNT X Chimarrita RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA da Terceira (GFMNT)	Fala da acentuação de seu ritmo acelerado cantado nos braços de seu amor, bailada na ilha Terceira.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	No RS, fala de sua trajetória, vindo de cima da Serra para a nossa terra RS. Nota: Existem outras versões cantadas no RS, por grupos de danças tradicionalistas, porém não foram localizadas neste estudo em bibliografias Ex: Chimarrita diz que tem, diz que tem, um cavalo alazão, alazão é mentira da Chimarrita, não tem nada anda de freio na mão... seus versos são cantados em prosas, da própria Chimarrita.



Apresentam-se de formas distintas, nesta categoria, as versões cantadas da Chamarrita/Chimarrita, comparadas no RS e nos Açores. É considerável o sentido de que em ambos os lugares descritos elas centralizam na atenção dos versos a sua existência, mas os versos não condizem em termos de similitudes.

2.2 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita Açoriana, dançada pelo GFMNT e Chimarrita do RS

Conforme a análise descrita nos quadros de número 7 a 12, a dança da Chamarrita dos Açores, dançada pelo GFMNT e Chimarrita do RS, apresentam similitudes no sentido de comando. Apresentam uma distinção considerável, na formação, dependência, ritmo, desenvolvimento e musicalidade e letra.

Os quadros de 13 a 18 a seguir referem-se aos estudos, segundo Andrade (1960), das categorizações da Chamarrita do Faial X Chimarrita do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 13 – Postura cênica da Chamarrita do Faial X Chimarrita RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Faial. Fonte: Andrade, 1960	Sr. e Sra. com as mãos elevadas, um pouco acima da altura dos olhos, estalando os dedos, num imitar de castanholas.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS. Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa .	Peão: Mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: Mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver de mãos dadas com seu par.

No que diz respeito à postura, são distintas no RS, comparadas com a açoriana, na dança da Chamarrita do Faial e Chimarrita do RS.

Quadro 14 – Comando e dependência da Chamarrita do Faial X Chimarrita RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Faial	Dançada sem comandos, por números pares de dançarinos, 4, 6 ou 8, de forma dependente.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Dançada por um número indiscriminado de pares com ou sem comando de forma independente.



No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo a Chimarrita do RS dançada com ou sem comando, por ser ensaiada conforme o número de compassos e musicalidade e com número indiscriminado de pares, assim como a Chamarrita açoriana do Faial, dançada nos Açores, com números variados de pares. No que diz respeito à dependência de pares, existe somente na Chamarrita açoriana.

Quadro 15 – Formação da Chamarrita do Faial X Chimarrita RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Faial	Duas linhas, intercaladas por homens e mulheres, postados frente a frente, para começar a dança.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Duas linhas, aproximadas a 2,5 m de distância, frente a frente, durante a coreografia da dança.

Apresentam similitudes, por serem dançadas em linhas no RS e nos Açores, durante o início da dança, vindo posteriormente assumir a formação de círculo nos Açores, daí então uma certa distinção, momentânea.

Quadro 16 – Ritmo da Chamarrita do Faial X Chimarrita RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Faial	Ternário.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Binário.

Distinguem-se, no sentido de desaceleração de ritmo e variações de passos no RS, sendo saltitada e de ritmo acelerada na ilha Terceira dos Açores, conforme a interpretação deste grupo.

Quadro 17 – Desenvolvimento da Chamarrita do Faial X Chamarrita RS

(continua)

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Faial	1. Em duas linhas, movimento de Joeiras; 2. Os pares 1 e 3 voltam-se para a direita, enquanto que os pares 2 e 4 para a esquerda; 3. Pares enlaçados rodam em passos de valsa; 4. Círculo de testa de mãos dadas, alternando direita e esquerda, todos os pares; 5. Soltam-se as mãos e todos os Srs. passam por trás das Sras. da direita, em seguida passam pela frente das Sras. que estão à esquerda, repetindo o mov. da direita; 6. Idem mov. da terceira figura; 7. Srs. bailam com



Quadro 17 – Desenvolvimento da Chamarrita do Faial X Chamarrita RS
(conclusão)

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
<p>Dança Açoriana / Portugal:</p> <hr/> <p>CHAMARRITA do Faial</p>	<p>o par da esquerda; 8. Abre a roda idem a quinta figura; 9. De mãos presas, umas nas outras, Srs. e Sras. avançam no sentido anti-horário em círculo; 10. Permanecem de mãos dadas, invertem o movimento; 11. Os pares soltam as mãos e realizam um tranceamento; 12. Semelhante ao movimento inicial, os Srs. e as Sras. giram em torno de si mesmos; 13. Cadeia com as mãos direitas iniciando o movimento; 14. Unem-se todos os pares ao centro do círculo; 15. Srs. rodam por trás das Sras. que estão a sua direita; 16. Idem a terceira figura; 17. Idem a figura 13, com braços erguidos; 18. Semelhante à figura 14, Srs. em círculo de direita; 19. Vamos embora, figura semelhante à figura 5; 20. Vamos à praia, Srs. e Sras. com braços dados passeiam, no sentido anti-horário, em passos de marcha; 21. Inverte-se o sentido do passeio, agora os Srs. que estavam no centro do círculo do passo anterior, retornam por fora dele; 22. Um par adiante, as Sras. avançam; 23. Dois círculos concêntricos, Sras. de mãos dadas ao centro e Srs. de mãos dadas por fora do círculo; 24. Srs. avançam para a esquerda e as Sras. no sentido contrário; 25. Inverte-se a figura anterior; 26. Ramallete de flores (Srs. passam por baixo dos braços das Sras); 27. Avanço para a direita dos dançarinos; 28. Inverso a figura anterior; 29. Caracol; 30. Idem à figura 5; 31. Idem a figura 3; 32. Volta ao seu par, indicada pelo marcador.</p>
<p>Dança tradicional do RS:</p> <hr/> <p>CHIMARRITA do RS</p>	<p>1. Taconeio de polca pelo peão, batida de meia planta de pé pela prenda; 2. Marcação lateral; 3. Avanço simultâneo pelos dançarinos em passo de polca; 4. marcação idem à primeira; 5. Afastamento e retorno das linhas em marcação de polca; 6. marcação com deslocamento em diagonal; 7. passos com deslocamento lateral; 8. Aproximação final quando os corpos dos dançarinos quase se tocam.</p>

Distinguem-se em seu desenvolvimento. Comparando ainda com outras Chamarritas, esta tem em sua peculiaridade uma riqueza importante no sentido de variações em seu desenvolvimento. Em confronto com a Chimarrita do RS, nesta categoria específica, ela fica destacada em relação à riqueza coreográfica e chama a atenção que nestas variações apresentadas na Chamarrita do Faial não identificamos similitudes em desenvolvimento, comparado com a Chimarrita do RS.



Quadro 18 – Musicalidade e letra da Chamarrita do Faial X Chimarrita do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Faial	Nos Açores, a letra fala de mulheres, a falar da vida alheia, vai-te embora Chamarrita, etc.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	No RS, fala de sua trajetória, vindo de cima da Serra para a nossa terra RS. Nota: Existem outras versões cantadas no RS, por grupos de danças tradicionalistas, porém não foram localizadas neste estudo em bibliografias. Ex: Chimarrita diz que tem, diz que tem, um cavalo alazão, alazão é mentira da Chimarrita, não tem nada anda de freio na mão... seus versos são cantados em prosas, referindo-se a própria Chimarrita.

Apresentam-se de formas distintas, nesta categoria, as versões cantadas da Chamarrita do Faial, nos Açores e Chimarrita do RS. É considerável, o sentido de que em ambos os lugares descritos, elas centralizam na atenção dos versos a sua própria existência, mas os versos não condizem em termos de similitudes.

2.3 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita do Faial-Açores e Chimarrita do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança da Chamarrita do Faial-Açores e Chimarrita do RS apresentam similitudes no sentido de comando obrigatório, exceto a marcação final da Chamarrita do Faial. Apresentam uma distinção considerável nas categorias, ritmo, desenvolvimento e musicalidade e letra.

Os quadros de 19 a 24 a seguir referem-se aos estudos das categorizações, segundo Andrade (1960), da Chamarrita da ilha do Pico X Chimarrita do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 19 – Postura cênica da Chamarrita do Pico X Chimarrita RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Pico.	A obra referenciada, apenas define a formação, semelhante à Chamarrita do Faial, então presume-se que seja com braços elevados em castanholas.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS. Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955)	Peão: Mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: Mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver com a mão tomada pelo par.



No que diz respeito à postura, são distintas no RS, comparadas com a açoriana, na dança da Chamarrita.

Quadro 20 – Comando e dependência da Chamarrita do Pico X Chimarrita RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Pico	Dançada sem comandos, exceto o final da dança, pelo cantador ou marcador e por um número par de pares, geralmente 4, 6 ou 8.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Dançada por um número indiscriminado de pares com ou sem comando, de forma independente.

No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo a Chimarrita do RS dançada com ou sem comando, por ser ensaiada conforme o número de compassos e musicalidade, da mesma forma apresenta-se a Chamarrita do Pico, Açores. Quanto ao número de pares, distinguem-se, no sentido de ser em número par, nos Açores e com número indiscriminado de pares no RS. Quanto à dependência, distinguem-se por serem coreograficamente dependentes nos Açores.

Quadro 21 – Formação da Chamarrita da ilha do Pico X Chimarrita RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Pico	Duas linhas alternadas de Srs. e Sras., durante a primeira parte, vindo a formar círculos após.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Duas linhas aproximadas a 2,5 m de distância, frente a frente.

Apresentam similitudes, por ser em linhas no RS a dança da Chimarrita e nos Açores a Chamarrita do Pico, durante a primeira parte, vindo a se modificar, durante o seu desenvolvimento.

Quadro 22 – Ritmo da Chamarrita da ilha do Pico X Chimarrita RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Pico	Ternário.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Binário.

A análise comparativa limita-se por falta de referência bibliográfica específica, do ritmo desta dança, mas seguramente distinguem-se ao comparar-se a vivacidade



coreográfica, da Chamarrita do Pico, que presenciei, no curso Açores à Descoberta das Raízes/2001, com círculos feitos e desfeitos, com muita rapidez e alegria, enquanto a Chimarrita do RS, mantém uma certa lentidão na execução dos passos.

Quadro 23 – Desenvolvimento da Chamarrita da ilha do Pico X Chimarrita RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Pico	1. Movimento de joeira em linhas opostas de Srs. e Sras alternados; 2. Bater palmas, quando o Sr. roda por trás da Sra. da direita; 3. Novo bater palmas, Sr. com a Sra. da esquerda se enlaçam, e formam círculo, sentido anti-horário; 4. Quebra a Chamarrita; 5. Quebra ao contrário; 6. Foge (Sr. passa por diante da Sra. de sua direita); 7. Foge e vira (início do tranceamento); 8. Ao contrário da figura anterior; 9. Cadeia; 10. Bailha; 11. Quebra, Sr. passa por diante da Sra. da esquerda; 12. Quebra e rola, Sr. se desloca para a frente, indo bailar com a Sra. seguinte; 13. Ajuste para o centro; 14. Balance em dois círculos concêntricos; 15. Fica para a esquerda ou direita (Srs. trocam os pares); 16. Fica para a outra Sra.; 17. Quebra e tranceia (Sr. passa pela frente da Sra. da esquerda); 18. Quebra torreão (Srs. se deslocam pelo centro indo até a terceira - Sra, girando com ombros esquerdos); 19. Cruza torreão (deslocamento do Sr. até a terceira Sra. da direita); 20. Furta pares por dentro (Sr. passa pela frente da Sra. indo para o próximo par); 21. Salta e fecha (Sr. passa por trás da Sra. da direita); 22. Entra e fecha (Sr. passa pela frente da Sra. da esquerda); 23. Entra e foge (vira já e tranceamento); 24. Passeio de braço; 25. Rola para o lado e ao anúncio do marcador ou cantador, olé ou olétri. Nota: Neste momento, poderão ser substituídas (os) pares, vindo um novo grupo assumir posições e a Chamarrita continua.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	1. Taconio de polca pelo peão, batida de meia planta de pé pela prenda; 2. Marcação com deslocamento lateral; 3. Avanço simultâneo pelos dançarinos em passo de polca e recuo; 4. Marcação idem à primeira; 5. Afastamento e retorno das colunas em marcação de polca; 6. Marcação com deslocamento em diagonal; 7. Passos com deslocamento lateral; 8. Aproximação final quando os corpos dos dançarinos quase se tocam.



Distinguem-se em seu desenvolvimento, consideravelmente, pela diversidade de evoluções coreográficas na Chamarrita do Pico e neste caso comparativo, apresenta simplicidade coreográfica no RS em nível de desenvolvimento.

Quadro 24 – Musicalidade e letra da Chamarrita do Pico X Chimarrita RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA do Pico	Na obra acima citada, não consta a letra desta versão da Chamarrita, mas foram coletadas outras versões apresentadas no IV capítulo.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	No RS, fala de sua trajetória, vindo de cima da Serra para a nossa terra RS. Nota: Existem outras versões cantadas no RS, por grupos de danças tradicionalistas, porém não foram localizadas neste estudo em bibliografias. Ex: Chimarrita diz que tem, diz que tem, um cavalo alazão, alazão é mentira da Chimarrita, não tem nada anda de freio na mão... seus versos são cantados em prosas, referindo-se a própria Chimarrita.

Análise comparativa limitada, considerando-se a obra referenciada.

2.4 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita do Pico, dançada nos Açores e a Chimarrita do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança da Chamarrita do Pico, dos Açores e a Chimarrita do RS, apresentam-se distintas no sentido de ritmo e evolução coreográfica, principalmente no seu desenvolvimento, pela riqueza e variações de passos nos Açores, comparada com a Chimarrita do RS. Apresentam em comum a formação inicial em linhas, ainda com alternância de Srs. e Sras. nos Açores e linhas opostas, uma de peões e outra de prendas no RS.

Os quadros de 25 a 30 a seguir referem-se aos estudos das categorizações, segundo Andrade (1960), da Chamarrita da ilha das Flores X Chimarrita do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 25 – Postura cênica da dança Chamarrita das Flores X Chimarrita do RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA das Flores. Fonte: Andrade, 1960.	Braços levantados, com estalar de castanholas.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS. Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955)	Peão: mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver tomada pelo par.



Distinguem-se, no sentido de exercer uma postura em elevação de braços nos Açores, por todos os dançarinos e uma postura de mãos nas costas pelos peões, e mãos na saia pelas prendas, no RS.

Quadro 26 – Comando e dependência da dança
Chamarrita das Flores X Chimarrita do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA das Flores	Dançada sob comandos, com números pares de casais.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Dançada por um número indiscriminado de pares com ou sem comando de forma independente.

No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo a Chimarrita do RS dançada com ou sem comando, por ser ensaiada conforme o número de compassos, assim como a Chamarrita açoriana é dançada com comando nos Açores e com descrição de coreografia. Quanto ao comando nos Açores, esta Chamarrita apresenta uma variação considerável, ao tempo em que o mandador ou mestre diz “água fora” todos param o bailho, para um novo recomeço, inclusive com troca de pares, entrando novos integrantes que não estavam bailhando no início da dança.

No que diz respeito à dependência de pares, existe somente na Chamarrita açoriana, lembrando que nela o número de pares é par.

Quadro 27 – Formação da dança Chamarrita das Flores X Chimarrita do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA das Flores	Círculo alternado de Srs. e Sras.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Duas linhas aproximadas a 2,5 m de distância, frente a frente.

Distinguem-se, por ser em linhas no RS e Círculo nos Açores.

Nota: Em toda evolução coreográfica, da Chimarrita do RS, não existe a formação de círculos, em seu desenvolvimento.



Quadro 28 – Ritmo da dança Chamarrita das Flores X Chimarrita do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA das Flores	Não apresentado no histórico da obra bibliográfica, mas tende a ser ternário. Tocada por violas, rabecas, bandolins e guitarras.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Binário.

Análise comparativa limitada, mas confirma-se que seja dançada em ritmo ternário, nos Açores, conforme partitura pesquisada.

Quadro 29 – Desenvolvimento da dança Chamarrita das Flores X Chimarrita do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA das Flores	1. Abre a roda; 2. Adiante e foge; 3. Estraladinho; 4. Bailha tudo, quando os pares voltarão à posição de início do bailho; 5. Cheia, todos dançarinos vão ao centro do círculo; 6. Vai rolando; 7. Fica rasteirinho; 8. Vai-se embora; 9. Abre a roda; 10. Adiante outra Sra.; 11. Quebra “prás” avessas; 12. Vamos à praia; 13. Ao contrário; 14. Srs. ao centro e Sras. fora; 15. Coroa os pares; 16. Abre a roda voltando à posição inicial.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	1. Taconcio de polca pelo peão, batida de meia planta de pé pela prenda; 2. Marcação com deslocamento lateral; 3. Avanço simultâneo pelos dançarinos em passo de polca e recuo; 4. Marcação idem à primeira; 5. Afastamento e retorno das colunas em marcação de polca; 6. Marcação com deslocamento em diagonal; 7. Passos com deslocamento lateral; 8. Aproximação final quando os corpos dos dançarinos quase se tocam.

Distinguem-se em seu desenvolvimento, ao tempo que no RS ela apresenta simplicidade em termos de evoluções, coreograficamente, comparada à versão da Chamarrita das Flores-Açores, apresenta uma série de variações, semelhante à Chamarrita do Pico e Faial durante o seu desenvolvimento, inclusive nas evoluções exceto os passeios distinguem-se consideravelmente, ao serem comparadas com a versão do RS.



Quadro 30 – Musicalidade e letra da dança Chamarrita das Flores X Chimarrita do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA das Flores	Não consta nesta obra consultada, a letra da Chamarrita das Flores.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	No RS, fala de sua trajetória, vindo de cima da Serra para a nossa terra RS. Nota: Existem outras versões cantadas no RS, por grupos de danças tradicionalistas, porém não foram localizadas neste estudo em bibliografias. Ex: Chimarrita diz que tem, diz que tem, um cavalo alazão, alazão é mentira da Chimarrita, não tem nada anda de freio na mão... seus versos são cantados em prosas, referindo-se a da própria Chimarrita.

Análise comparativa limitada, por falta de dados bibliográficos, da Chamarrita das Flores.

2.5 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita das Flores, dançada nos Açores e a Chimarrita do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança da Chamarrita das Flores dos Açores e Chimarrita do RS apresentam similitudes, no sentido de comandos. Apresentam uma distinção considerável, na formação, ritmo, dependência e desenvolvimento.

Os quadros de 31 a 36, apresentados a seguir, referenciam-se aos estudos das categorizações, segundo Dias (1981), da Chamarrita da ilha de São Miguel-Açores X Chimarrita do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 31– Postura cênica da Chamarrita de São Miguel-Açores X Chimarrita do RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA de São Miguel. Fonte: Dias, 1981.	Não identificada na obra de Dias.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS. Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955).	Peão: mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas. Prendas: mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver de mãos dadas com seu par.



Limita-se a comparação, por não ter sido identificada a postura na obra de Dias (1981), acima citada.

Quadro 32 – Comando e dependência da Chamarrita de São Miguel-Açores X Chimarrita do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA de São Miguel	Dançada sob comandos do mandador, ou mestre com número par de pares e dependente.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Dançada por um número indiscriminado de pares sob comando e independente.

No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo a Chimarrita do RS dançada com ou sem comando, por ser ensaiada conforme o número de compassos e musicalidade e com número indiscriminado de pares, assim como a Chamarrita açoriana é dançada nos Açores, sob comando.

No que diz respeito à dependência de pares, existe somente na Chamarrita açoriana, assim como o número par de pares, para execução coreográfica.

Quadro 33 – Formação da Chamarrita de São Miguel-Açores X Chimarrita do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA de São Miguel	Dois círculos, conforme o autor, duas rodas.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Duas linhas aproximadas a 2,5 m de distância, frente a frente, para começar a dança.

Distinguem-se, por ser dançada em linhas e colunas no RS e na forma de Círculos nos Açores.

Quadro 34 – Ritmo da Chamarrita de São Miguel-Açores X Chimarrita do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA de São Miguel	Ternário.
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	Binário.



Não apresentam similitudes, pois são dançadas em ritmo binário no RS e ternário nos Açores.

Quadro 35 – Desenvolvimento da Chamarrita de São Miguel-Açores X Chimarrita do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA de São Miguel	1. Em dois círculos concêntricos (o interno de Sras. em sentido horário de braços dados em cadência apressada); 2. Vira e volta, meia volta pelo centro bailhando no sentido contrário; 3. Volta por trás do par (realizado pelas Sras. concomitantemente, os Srs. dão volta pelo centro retornando à posição inicial, chegando à nova companheira).
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	1. Taconcio de polca pelo peão, batida de meia planta de pé pela prenda; 2. Marcação lateral; 3. Avanço simultâneo pelos dançarinos em passo de polca; 4. Marcação idem à primeira; 5. Afastamento e retorno das linhas em marcação de polca; 6. Marcação com deslocamento em diagonal; 7. Passos com deslocamento lateral; 8. Aproximação final quando os corpos dos dançarinos quase se tocam.
CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	1. Taconcio de polca pelo peão, batida de meia planta de pé pela prenda; 2. Marcação com deslocamento lateral; 3. Avanço simultâneo pelos dançarinos em passo de polca e recuo; 4. Marcação idem à primeira; 5. Afastamento e retorno das colunas em marcação de polca; 6. Marcação com deslocamento em diagonal; 7. Passos com deslocamento lateral; 8. Aproximação final quando os corpos dos dançarinos quase se tocam.

Distinguem-se em seu desenvolvimento, considerando-se as evoluções coreográficas da Chamarrita dos Açores em círculos e a Chimarrita do RS, predominantemente em linhas e colunas.

Quadro 36 – Musicalidade e letra da Chamarrita de São Miguel-Açores X Chimarrita do RS

(continua)

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: CHAMARRITA de São Miguel	Nos Açores, fala da agilidade da dança, do amor a Chamarrita, etc.



Quadro 36 – Musicalidade e letra da Chamarrita de
São Miguel-Açores X Chimarrita do RS (conclusão)

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança tradicional do RS: CHIMARRITA do RS	No RS, fala de sua trajetória, vindo de cima da Serra para a nossa terra RS. Nota: Existem outras versões cantadas no RS, por grupos de danças tradicionalistas, porém não foram localizadas neste estudo em bibliografias. Ex: Chimarrita diz que tem, diz que tem, um cavalo alazão, alazão é mentira da Chimarrita, não tem nada anda de freio na mão... seus versos são cantados em prosas, referindo-se a própria Chimarrita.

Apresentam-se de formas distintas, nessa categoria, as versões cantadas da Chamarrita dos Açores X Chimarrita do RS. Percebe-se que as duas danças procuram relacionar-se aos lugares aos quais descrevem embora os versos não condizem, em termos de similitudes, no sentido de falar poeticamente da Chamarrita Açoriana e de uma forma mais histórica da Chimarrita do RS.

2.6 Aspectos comuns e discrepantes da Chamarrita de São Miguel-Açores e Chimarrita do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança Chamarrita de São Miguel dos Açores e Chimarrita do RS apresentam similitudes em comando. Mas no que diz respeito à formação, ritmo, musicalidade e letra, e desenvolvimento, existe uma distinção considerável.

Os quadros de 37 a 42 referem-se aos estudos das categorizações do Pezinho da Vila da ilha de São Miguel e Santa Maria interpretado pelo GFDR (Grupo Folclórico das Doze Ribeiras da ilha Terceira-Açores), conforme informações no polígrafo ilustrativo e fita de vídeo do Grupo. E informações sobre Pezinho do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 37 – Postura cênica do Pezinho da Vila da ilha de São Miguel-Açores X
Pezinho do RS (continua)

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DA VILA (ilha de São Miguel, dançado pelo (GFDR) Grupo Folclórico das Doze Ribeiras. Fonte: Polígrafo Ilustrativo do Grupo	Srs.: posição descontraída de braços; Sras.: mãos na cintura, durante a introdução. Durante o desenvolvimento da dança, os Srs., assim como as Sras, dançam com os braços elevados à mediação dos



Quadro 37 – Postura cênica do Pezinho da Vila da ilha de São Miguel-Açores X Pezinho do RS (conclusão)

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: Folclórico das Doze Ribeiras (Curso de Animadores Culturais na Área do Folclore/1995 e I Curso de Reciclagem UFRGS/1997), promovido pelo Gabinete de Emigração e Apoio às Comunidades Açorianas, Açores-Portugal, interpretada por Azeredo.	ombros, com estalar de castanholas. Ainda costumam assumir uma postura intermediária, para passeios, Srs., permanecem com um braço descontraído e outro dado às Sras., que estarão com a outra mão na cintura.
Dança tradicional do RS: PEZINHO Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955)	Peão: mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver de mãos dadas com seu par.

No que diz respeito à postura, é distinta no RS, comparada com a açoriana, na dança deste Pezinho, interpretado pelo GFDR.

Quadro 38 – Comando e dependência do Pezinho da Vila da ilha de São Miguel-Açores X Pezinho do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DA VILA (ilha de São Miguel, interpretado pelo (GFDR) Grupo Folclórico das Doze Ribeiras.	Dançada sob comando do mandador, de forma dependente. Nota: observa-se que o grupo mantém uma coreografia uniformizada dentre os compassos da dança, podendo ser dançada sem comando.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Dançada por um número indiscriminado de pares sob comando ou não obrigatoriamente.

No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo o Pezinho do RS dançado com ou sem comando, por ser ensaiado conforme o número de compassos e musicalidade e com número indiscriminado de pares. O Pezinho açoriano é dançado nos Açores, com número indefinido de pares, com coreografia pré-ensaiada, conforme os compassos da dança. No que diz respeito à dependência de pares, no RS é independente. Nos Açores é dependente à coreografia, na versão do GFDR.



Quadro 39 – Formação do Pezinho da Vila da ilha de São Miguel-Açores X Pezinho do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal:	Sr.: círculo de esquerda;
PEZINHO DA VILA (ilha de São Miguel, interpretado pelo (GFDR) Grupo Folclórico das Doze Ribeiras	Sra.: círculo de direita. Círculos concêntricos, entre giros individuais, executados pelo par.
Dança tradicional do RS:	Duas linhas opostas, com distância de 80 cm entre o par, frente a frente, durante quase toda a dança.
PEZINHO	

Distinguem-se, por ser dançado, predominantemente, em linhas no RS e Círculo nos Açores, Roda de Eira (local em forma de círculo, utilizado para colheitas de cereais).

Nota: Pode-se dançar também em círculo no RS, mas a grande maioria dos grupos adotou a formação em linhas.

Quadro 40 – Ritmo do Pezinho da Vila da ilha de São Miguel-Açores X Pezinho do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal:	Binário.
PEZINHO DA VILA (ilha de São Miguel, interpretado pelo (GFDR) Grupo Folclórico das Doze Ribeiras	
Dança tradicional do RS:	Binário (conforme partituras).
PEZINHO	Nota: No histórico pertinente ao Pezinho, segundo Côrtes e Lessa (1955, p. 53), não é discriminado diretamente o ritmo da dança. Em consulta à professora de ritmo Elaine Kist, de Santa Cruz do Sul, foi confirmado que a dança apresenta esta caracterização rítmica. Adaptando-se, em partes, ao quaternário.

Apresentam similitudes em ritmo binário em ambas as versões do RS e Açores, com ritmo mais acelerado na ilha de São Miguel, nos Açores, conforme a interpretação deste grupo. No que diz respeito à ênfase na marcação da dança, apresentam similitudes também nesse sentido.



Quadro 41– Desenvolvimento do Pezinho da Vila da ilha de São Miguel-Açores X Pezinho do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DA VILA (ilha de São Miguel, interpretado pelo (GFDR) Grupo Folclórico das Doze Ribeiras	No sentido anti-horário Sr. Círculo de esquerda e Sra. Círculo de direita, sendo: 1. Deslocamento no sentido anti-horário (oito compassos); 2. Marcação, podendo usar variações (oito compassos); 3. Passeio com braços enlaçados (quatro compassos); 4. Entrada dos Srs. ao centro e giro das Sras. no sentido horário, enlaçando o braço direito com o par (dois compassos); 6. Giro no sentido anti-horário, enlaçados com o par, braço esquerdo (dois compassos) e reinício para mais três repetições, conforme o GFDR.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	1. Marcação pendular; 2. Volta-inteira pelos pares; 3. Marcação em linha-reta; 4. Volta-inteira pelos pares.

Distinguem-se em seu desenvolvimento, ao tempo que no RS ele apresenta uma seqüência de marcações e voltas para o par, esse grupo dos Açores permanece em círculos durante o desenvolvimento do Pezinho da Vila da ilha de São Miguel, com variações coreográficas e de círculos concêntricos, eventualmente ocupados por Srs ou Sras.

Quadro 42 – Musicalidade e letra do Pezinho da Vila da ilha de São Miguel-Açores X Pezinho do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DA VILA (ilha de São Miguel, interpretado pelo (GFDR) Grupo Folclórico das Doze Ribeiras	Em sextilhas fala de moça bonita, do mar, etc., nas marcações fala no pezinho. Obs: Encontramos variações apresentadas no IV capítulo.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	No RS, a letra apresenta-se de forma ingênua e com muita ternura fala do pezinho, na parte marcada, assim como, do envolvimento romântico do par.

Apresentam-se distintas, no sentido romântico do RS, e de uma certa sátira nos Açores. Ex: Eu fui casar às capelas, por ser manco das canelas, com uma mulher sem nariz.... no que diz respeito à parte marcada de ambos, apresentam similitudes ao tratar do Pezinho em si.



Nota: Assemelham-se, outrossim, no sentido de serem cantados, obrigatoriamente, em suas versões do RS e Açores.

2.7 Aspectos comuns e discrepantes do Pezinho da Vila de São Miguel e Santa Maria, dançados nos Açores e Pezinho do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança Pezinho do RS e Pezinho da Vila de São Miguel e Santa Maria não apresentam similitudes no sentido de formação, desenvolvimento, musicalidade e letra e/ou comando. Apresentam similitudes ao ser obrigatoriamente o Pezinho do RS a única dança cantada, conforme Côrtes e Lessa (1955), assim como a parte marcada referindo-se ao Pezinho em si e independência dos pares. É pertinente comentar a riqueza coreográfica, variações, históricos desta dança nos Açores, em despiques (desafios), Pezinho dos Bezerros (religiosidade), Pezinhos Cantados, discrepante comparação a uma só versão da dança no RS.

Os quadros de 43 a 48 a seguir referem-se aos estudos das categorizações, segundo Andrade (1960), do Pezinho do Faial-Açores (freguesia dos Flamencos), X Pezinho do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 43 – Postura cênica do Pezinho dos Flamencos-Faial X Pezinho do RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO FAIAL. Fonte: Andrade, 1960.	Os dados que temos na obra citada referem-se assim à dança: Vão de mãos dadas, em número ímpar, e soltando, todos, as mãos de repente, abraçam-se aos pares, dando uma volta e cantando... a pessoa que fica só, diz-se viúva para o jogo seguinte. É que naturalmente, no lugar onde o recolheu, o Pezinho era tido como jogo e não como bailho. (ANDRADE, 1960, p. 94).
Dança tradicional do RS: PEZINHO Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955).	Peão: mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver de mãos dadas com o seu par.

Análise comparativa limitada, mas o histórico da dança açoriana refere-se à sua origem ligada ao jogo, apresentando assim discrepância.



Quadro 44 – Comando e dependência do Pezinho dos Flamencos-Faial X Pezinho do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO FAIAL	Número de pares indefinido, mas uma pessoa deve sobrar, ao comando de troca de pares. Dependente, no sentido de coletividade coreográfica.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Dançada por um número indiscriminado de pares sob comando ou não obrigatoriamente.

No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo o Pezinho do RS dançado com ou sem comando, por ser ensaiado conforme o número de compassos e musicalidade e com número indiscriminado de pares, assim como o Pezinho açoriano é dançado nos Açores, com número indefinido de pares, exceto a pessoa que sobra (viúva). No que diz respeito à dependência de pares, no RS é independente, enquanto que nos Açores é dependente à coreografia, na versão deste estudo.

Quadro 45 – Formação do Pezinho dos Flamencos-Faial X Pezinho do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO FAIAL	Sem registros, pela evolução, presume-se ser dançada em círculos.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Duas linhas opostas, com distância de 80 cm posicionados, frente a frente em sua predominância.

Análise comparativa limitada, pela breve descrição bibliográfica, apresentam discrepâncias.

Quadro 46 – Ritmo do Pezinho dos Flamencos-Faial X Pezinho do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO FAIAL	Conforme a partitura da dança 2/4, ritmo binário.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Binário (conforme partitura). Nota: No histórico pertinente ao Pezinho, segundo Côrtes e Lessa (1955, p. 53), não é discriminado especificamente o ritmo da dança. Em consulta à professora de ritmo Elaine Kist, de Santa Cruz do Sul, foi confirmado que a dança apresenta esta caracterização rítmica, adaptando-se, em partes, ao Quaternário.



Apresentam similitudes, nesta categoria, sendo ambos ritmos binários.

Quadro 47 – Desenvolvimento do Pezinho dos Flamencos-Faial X Pezinho do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO FAIAL	Os dados que temos na obra citada referem-se assim à dança: 1. Vão de mãos dadas, em número ímpar e soltando, todos, as mãos de repente; 2. Abraçam-se aos pares, dando uma volta e cantando. 3. A pessoa que fica só, diz-se viúva para o jogo seguinte (naturalmente, este Pezinho era tido como jogo e não como bailho, segundo Andrade (1960, p. 94).
Dança tradicional do RS: PEZINHO	1. Marcação pendular, 2. Volta-inteira pelos pares, 3. Marcação em linha-reta, 4. Volta-inteira pelos pares.

Distinguem-se em seu desenvolvimento, ao tempo que no RS ele apresenta uma sequência de marcações e voltas em seu desenvolvimento. No Faial-Açores repete-se a mesma figura, alterando apenas a pessoa que fica na sobra, na hora dos abraços.

Quadro 48 – Musicalidade e letra do Pezinho dos Flamencos-Faial X Pezinho do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO FAIAL	Refere-se ao amor e ao toque do Pezinho de forma romântica.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	No RS, a letra apresenta-se de forma ingênua e com muita ternura fala do pezinho, na parte marcada, assim como do envolvimento romântico do par.

Apresentam similitudes, no sentido romântico da letra no RS, assim como nos Açores. Inclusive apresentam-se bem homogêneos, na parte da letra que se refere ao Pezinho, propriamente dito.

Nota: Assemelham-se, outrossim, no sentido de serem cantados, obrigatoriamente, em suas versões do RS e Açores.

2.8 Aspectos comuns e discrepantes do Pezinho do Faial, dançado nos Açores e Pezinho do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança Pezinho do RS e Pezinho do Faial apresentam similitudes no sentido de ritmo, musicalidade e letra e/ou comando, assim como apresentam similitudes ao ser obrigatoriamente o Pezinho do RS a única dança cantada, conforme Côrtes e Lessa (1955). Enfatiza-se que existem



variações, inclusive, nos históricos desta dança nos Açores, em despiques (desafios), Pezinho dos Bezerras (religiosidade), Pezinhos Cantados e ressalta-se que em sua origem o Pezinho estudado agora com especificidade, atribui-se a um jogo, conforme a descrição detalhada no IV capítulo. Considera-se discrepante sua comparação a uma só versão da dança no RS.

Os quadros 49 a 54 a seguir referem-se aos estudos das categorizações do Pezinho de São Miguel (variação do Pezinho do Faial), segundo Andrade (1960), X Pezinho do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 49 – Postura cênica do Pezinho de São Miguel (variação do Pezinho do Faial) X Pezinho do RS Categoria Postura cênica

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DE SÃO MIGUEL.	Sem registros.
Dança tradicional do RS: PEZINHO. Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955).	Peão: mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver de mãos dadas com o seu par.

Análise comparativa limitada.

Quadro 50 – Comando e dependência do Pezinho de São Miguel (variação do Pezinho do Faial) X Pezinho do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DE SÃO MIGUEL	Com comando, por um dos componentes.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Dançada por um número indiscriminado de pares sob comando ou não obrigatoriamente.

No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo o Pezinho do RS dançado com ou sem comando, por ser ensaiado conforme o número de compassos e musicalidade e com número indiscriminado de pares, assim como o Pezinho açoriano é dançado nos Açores, sob comando. Quanto ao número de pares é indefinido em ambas as versões especificadas. No que diz respeito à dependência de pares, no RS é independente, enquanto que nos Açores é dependente à coreografia, nesta versão, considerando-se o desenvolvimento coreográfico, com troca de pares.



Quadro 51– Formação do Pezinho de São Miguel (variação do Pezinho do Faial) X Pezinho do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DE SÃO MIGUEL	Duas linhas, intercalados um Sr. e uma Sra.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Duas linhas opostas, com distância aproximada de 80 cm posicionados frente a frente sua predominância.

Apresentam similitudes no sentido de ser dançado em linhas, apenas diferem no sentido de intercalarem-se Srs. e Sras. nos Açores.

Quadro 52 – Ritmo do Pezinho de São Miguel (variação do Pezinho do Faial) X Pezinho do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DE SÃO MIGUEL	2/4 binário.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Binário (conforme partitura). Nota: No histórico pertinente ao Pezinho, segundo Côrtes e Lessa (1955, p. 53), não é discriminado especificamente o ritmo da dança. Em consulta à professora de ritmo, Elaine Kist de Santa Cruz do Sul, foi confirmado que a dança apresenta esta caracterização rítmica, adaptando-se, em partes, ao quaternário.

Apresentam similitudes em ritmo binário, ambas as versões especificadas.

Quadro 53 – Desenvolvimento do Pezinho de São Miguel (variação do Pezinho do Faial) X Pezinho do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DE SÃO MIGUEL	1. Movimento de joeira enfileirados; 2. Marcação de ponta de pés direitos pelo par; 3. Voltam-se Srs. para a direita e Sras. para a esquerda, formando um círculo; 4. Troca de pares sucessiva até o final da dança.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	1. Marcação pendular, 2. Volta-inteira pelos pares, 3. Marcação em linha-reta, 4. Volta-inteira pelos pares.



Apresentam similitudes em seu desenvolvimento, no sentido de existirem partes marcadas pelo par e noutras de variações de passos, mas diferem no sentido de troca de pares nos Açores e desenvolvimento em círculo pelos pares. No RS, o Pezinho apresenta uma sequência de marcações e giros com o par, em seu desenvolvimento, podendo também ser dançado em círculo.

Quadro 54 – Musicalidade e letra do Pezinho de São Miguel (variação do Pezinho do Faial) X Pezinho do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DE SÃO MIGUEL	Nos Açores, a letra apresenta-se de forma ingênua, com ternura e romantismo.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	No RS, a letra apresenta-se de forma ingênua e com muita ternura fala do pezinho, na parte marcada, assim como do envolvimento romântico do par.

Apresentam similitudes consideráveis, inclusive falando de abraços, romantismo, etc e nos movimentos dos pés em ambas as versões nos Açores referindo-se “[...] Ai! ponha aqui o seu Pezinho, no RS, Ai bota aqui, ai bota ali o seu Pezinho etc [...]”

Nota: Assemelham-se, outrossim, no sentido de serem cantados, obrigatoriamente, em suas versões do RS e Açores.

2.9 Aspectos comuns e discrepantes do Pezinho de São Miguel, dançado nos Açores e Pezinho do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, as danças Pezinho do RS e Pezinho de São Miguel apresentam similitudes no sentido de ritmo, formação, musicalidade e letra e/ou comando, assim como apresentam similitudes ao tempo que o Pezinho do RS é a única dança a ser cantada pelos dançarinos, conforme Côrtes e Lessa (1955). Enfatizamos que existem variações, inclusive, nos históricos desta dança nos Açores, em despiques (desafios), Pezinho dos Bezerros (religiosidade), Pezinhos Cantados, Pezinhos de jogos, conforme a descrição detalhada no apêndice em que apresenta discrepância em sua comparação a uma só versão da dança no RS.

Os quadros de 55 a 60 referem-se os estudos das categorizações, segundo Andrade (1960), do Pezinho do Pico (variação do Pezinho do Faial-Açores, freguesia dos Flamencos), X Pezinho do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).



Quadro 55 – Postura cênica do Pezinho do Pico X Pezinho do RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO PICO. Fonte: Andrade, 1960.	Idem Pezinho do Faial.
Dança tradicional do RS: PEZINHO. Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955).	Peão: mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver de mãos dadas com o seu par.

Análise comparativa idêntica ao Pezinho do Faial.

Quadro 56 – Comando e dependência do Pezinho do Pico X Pezinho do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO PICO	Sob o comando do tocador ou marcador
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Dançada por um número indiscriminado de pares sob comando ou não obrigatoriamente.

No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo o Pezinho do RS dançado com ou sem comando, por ser ensaiado conforme o número de compassos e musicalidade e com número indiscriminado de pares, assim como o Pezinho do Pico açoriano é dançado nos Açores, com número indefinido de pares. No que diz respeito à dependência de pares, no RS é independente, enquanto que nos Açores é dependente, no momento das figuras quebra e rola, quando trocam-se os pares.

Quadro 57 – Formação do Pezinho do Pico X Pezinho do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO PICO	Sr. círculo de esquerda; Sra. círculo de direita.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Duas linhas opostas, com distância aproximada de 80 cm, posicionadas frente a frente.

Distinguem-se no sentido de ser dançado predominantemente em linhas no RS e em círculo nos Açores.



Quadro 58 – Ritmo do Pezinho do Pico X Pezinho do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO PICO	Conforme a partitura da dança 2/4, ritmo binário.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	Binário (conforme partitura). Nota: No histórico pertinente ao Pezinho, em Côrtes e Lessa (1955, p.53), não é discriminado especificamente o ritmo da dança. Em consulta à professora de ritmo Elaine Kist de Santa Cruz do Sul, foi confirmado que a dança apresenta esta caracterização rítmica, adaptando-se, em partes, ao quaternário.

Apresentam similitudes, nesta categoria, sendo ambos binários.

Quadro 59 – Desenvolvimento do Pezinho do Pico X Pezinho do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO PICO	1. Srs. passam por trás das Sras. da direita ficando com o outro par; 2. Srs. passam por diante das Sras. da esquerda; 3. Repetem-se os passos, até chegarem aos seus pares.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	1. Marcação pendular; 2. Volta-inteira pelos pares; 3. Marcação em linha-reta; 4. Volta-inteira pelos pares.

Distinguem-se em seu desenvolvimento, ao tempo que no RS ele apresenta uma sequência de marcações e giros em seu desenvolvimento. No Pico Açores repete-se a mesma figura, alterando apenas a marcação dos pés, descrita no Pezinho do Faial.

Quadro 60 – Musicalidade e letra do Pezinho do Pico X Pezinho do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: PEZINHO DO PICO	Refere-se ao amor e ao toque do Pezinho de forma romântica.
Dança tradicional do RS: PEZINHO	No RS, a letra apresenta-se de forma ingênua e com muita ternura fala do pezinho, na parte marcada, assim como do envolvimento romântico do par.

Apresentam similitudes, no sentido romântico da letra no RS, assim como nos



Açores. Inclusive apresentam-se bem homogêneos, na parte da letra que se refere ao Pezinho, propriamente dito.

Nota: Assemelham-se, outrossim, no sentido de serem cantados, obrigatoriamente, em suas versões do RS e Açores.

2.10 Aspectos comuns e discrepantes do Pezinho do Pico, dançado nos Açores e Pezinho do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança Pezinho do RS e Pezinho do Pico apresentam similitudes no sentido de ritmo e na flexibilidade de formação do Pezinho do RS (linha e círculo), assim como comando, musicalidade e letra. Apresentam também similitudes ao ser obrigatoriamente o Pezinho do RS a única dança cantada pelos dançarinos, conforme Côrtes e Lessa (1955). Enfatizamos que existem variações, inclusive, nos históricos desta dança nos Açores, em despiques (desafios), Pezinho dos Bezerros (religiosidade), Pezinhos Cantados, e Pezinho originários de jogos, conforme a descrição detalhada em anexo. Considera-se discrepante sua comparação a uma só versão da dança no RS.

Os quadros de 61 a 66 referem-se aos estudos das categorizações da Caninha Verde das Sete Cidades-Açores, segundo Dias (1981) X Cana-Verde do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 61 – Postura cênica da Caninha Verde dos Açores X Cana-Verde do RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: CANINHA VERDE Fonte: Dias (1981)	Sr: braços elevados, repenicam os dedos, segundo o autor citado.
Dança tradicional do RS: CANA-VERDE Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955, p.53).	Peão: mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prendas: mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, sempre que não estiver de mãos dadas com o seu par.

No que diz respeito à postura, são distintas no RS, comparadas com a açoriana, na dança da Caninha Verde dos Açores e Cana-Verde do RS.



Quadro 62 – Comando e dependência da Caninha Verde dos Açores X
Cana-Verde do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: CANINHA VERDE	Dançada sob comando do mandador, de forma independente, no sentido de um par com o outro.
Dança tradicional do RS: CANA-VERDE	Dançada por um número indiscriminado de pares sob comando ou não do mandador. Sua coreografia é dependente no sentido da troca simultânea de damas e cavalheiros e formações de círculos com pares trocados.

No que diz respeito ao comando existem similitudes na comparação, sendo a Cana-Verde do RS dançada com ou sem comando, por ser ensaiada conforme o número de compassos e musicalidade e com número indiscriminado de pares, assim como a Caninha Verde açoriana é dançada nos Açores, com número indefinido de pares. No que diz respeito à dependência de pares, no RS é dependente, assim como nos Açores, quando os pares entram em exibição e despiques.

Quadro 63 – Formação da Caninha Verde dos Açores X Cana-Verde do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: CANINHA VERDE	Duas linhas, uma de Srs. e outra de Sras. frente a frente.
Dança tradicional do RS: CANA-VERDE	Dois círculos concêntricos (peões externo, prendas interno)

Distinguem-se, por ser dançada em círculos concêntricos no RS e a outra dançada em linhas nos Açores, uma formada por homens e outra por mulheres.

Quadro 64 – Ritmo da Caninha Verde dos Açores X Cana-Verde do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: CANINHA VERDE	Quaternário 4/4.
Dança tradicional do RS: CANA-VERDE	Binário.

Não apresentam similitudes de ritmo, sendo quaternário nos Açores, e binário no RS.



Quadro 65 – Desenvolvimento da Caninha Verde dos Açores X Cana-Verde do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: CANINHA VERDE	1. Aproximação; 2. Afastamento com passos graciosos em exibição dos pares e despiques.
Dança tradicional do RS: CANA-VERDE	1. O par inicia a coreografia com pés esquerdos em passos de juntar, seguidos por passos de marcação lateral; 2. Giro do peão com a sua prenda; 3. Giros do peão com a prenda da esquerda; 4. Novo giro do peão com a sua prenda; 5. Giros do peão com a prenda da direita; 6. giro final do cavalheiro com a sua dama, repete-se a coreografia, na segunda parte.

Distinguem-se em seu desenvolvimento, ao tempo que no RS ela apresenta um desenvolvimento variado de figuras em círculos concêntricos e um círculo momentâneo e com troca de pares enquanto nos Açores permanece em linhas durante o desenvolvimento da dança.

Quadro 66 – Musicalidade e letra da Caninha Verde dos Açores X Cana-Verde do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: CANINHA VERDE	Fala de juras de amor, mentiras, esperanças amorosas. Para Neves apud Dias (1981), refere-se à prenda (presente, oferta) do coração do cantor... Nota: por ser dançada também sob versos improvisados, podem variar as versões.
Dança tradicional do RS: CANA-VERDE	No RS, a letra refere-se ao cultivo da planta e sua precocidade e sabor.

Apresentam-se distintas, no sentido de cultivo da própria planta, com sua precocidade, no RS, e de juras de amor e enganos amorosos, etc nos Açores.

2.11 Aspectos comuns e discrepantes da Caninha Verde dos Açores e Cana-Verde do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança Cana-Verde do RS e Caninha Verde dos Açores apresentam similitudes no sentido de dependência e/ou comando. Apresentam discrepância em formação, ritmo, desenvolvimento, musicalidade e letra, conforme as obras citadas nos quadros acima. É pertinente comentar a riqueza coreográfica, variações, históricos desta dança nos Açores, em despiques (desafios), assim como no RS, apresenta riqueza de passos e uma certa



peculiaridade, quando na introdução da música, os pares caminham um atrás do outro, no sentido horário e antes de iniciarem a coreografia é obrigatória a execução do giro de saudação pelo par.

Os quadros de 67 a 72 a seguir referem-se aos estudos das categorizações, segundo Dias (1981), da dança Tirana Açoriana X Tirana-do-Lenço do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 67 – Postura cênica da Tirana Açoriana X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA	Sr. e Sra.: braços elevados com as mãos acima da cabeça.
Dança tradicional do RS: TIRANA - DO - LENÇO Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955, p.103).	Peão: mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente, quando não estiver de mãos dadas com o seu par.

Análise comparativa limita-se no sentido de que a única informação, referente à Tirana dos Açores é que no encontro do par ambos dão as mãos acima da cabeça, o que apresenta distinção com a postura adotada no RS, com influência espanhola, isto é, corpo mais estendido e braços mais acentuados, na região lombar, pelo homem, quando iniciar o levante da introdução.

Quadro 68 – Comando e dependência da Tirana Açoriana X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA	Nada consta em relação a números de pares, comando, mas sua coreografia é de pares dependentes conforme a obra consultada na categoria desenvolvimento.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Dançada por um número indiscriminado de pares sob comando.

No que diz respeito ao comando, no RS está presente, enquanto nos Açores não temos a precisão para compará-lo. No que diz respeito aos pares, podem ser dançadas por um número indefinido de pares, em ambas as versões deste estudo. No que diz respeito à dependência de pares, no RS é independente, podendo inclusive ser dançada por um só par, enquanto que nos Açores é dependente à coreografia, no sentido de cruzarem-se os pares extremos das linhas, nesses aspectos são discrepantes.



Quadro 69 – Formação da Tirana Açoriana X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA	Duas linhas, frente a frente, uma formada por Srs. e a outra pelas Sras.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Duas linhas opostas, uma formada por Srs. e outra por Sras. Com aproximados 6m de distância posicionados, frente a frente, cada par.

Apresentam similitudes, por serem alinhadas as formações, da Tirana em ambas as versões estudadas, tanto no RS, quanto nos Açores.

Quadro 70 – Ritmo da Tirana Açoriana X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA	Não Consta em seu histórico específico o ritmo da dança.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Conforme Côrtes e Lessa (1955), na descrição específica da coreografia da Tirana-do-Lenço, não consta seu ritmo, mas a dança é mencionada nas especificidades de bate-pé binário do cavalheiro e no sarandeio interrompido, pela dama, inclusive na interpretação musical é notória a possibilidade de execução dos passos em ritmo binário.

Análise comparativa impossibilitada, devido à limitação de informações bibliográficas sobre a Tirana Açoriana.

Quadro 71 – Desenvolvimento da Tirana Açoriana X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA	1. Saída de um Sr. de uma extremidade da linha, para encontrar uma Sra. da extremidade oposta da outra linha; 2. Duas voltas com este par; 3. Retorno ao lugar inicial; 4. Sucessivas repetições de passos com os pares das proximidades.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Das seis partes que as compõem em sapateio, sapateio, passos-de-marcha, passos-de-marcha, sapateio continuado, passos-de-marcha em curva. 1. Primeira figura – cumprimentos; 2. Segunda fig. Aproximação e fuga; 3. Terceira Fig. Atração do lenço, pelo homem; 4. Quarta fig. Atração do lenço pela mulher; 5. Quinta fig. Encontro do par; 6. Sexta figura, encontro final romântico.



Apresentam similitudes em seu desenvolvimento, pelo encontro de cavalheiros e damas e retorno aos lugares, mas convém ressaltar que a Tirana-do-Lenço, apresentada no RS é bem mais elaborada coreograficamente, apresentando uma teatralidade romântica entre o par.

Quadro 72 – Musicalidade e letra da Tirana Açoriana X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA	Existem muitas versões, que estarão no IV capítulo. Em sua grande maioria, falam de crueldade, relacionada a mulher má, como Tirana. Ex: Tirana, atira, Tirana, Como sabes ser cruel! Em troca do meu amor, Deste-me o desprezo o fel.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Sua letra é desconexa e apresenta apenas um levante (introdução), sendo toda a outra parte da coreografia (instrumentalizada).

Apresentam-se completamente distintas. No RS, apenas um levante (introdutório), nos Açores ela tem variações musicais e letras, com o sentido voltado à crueldade de uma mulher.

2.12 Aspectos comuns e discrepantes da Tirana Açoriana e da Tirana-do-Lenço, dançada no RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança Tirana-do-Lenço do RS e a Tirana Açoriana apresentam similitudes no sentido de formação, independência e nalgumas evoluções do desenvolvimento. É pertinente comentar a riqueza coreográfica desta dança no RS. Destaca-se a riqueza de históricos da trajetória desta dança nas duas versões e a discrepante comparação no sentido de letra e musicalidade, considerando-se apenas o levante da versão estudada no RS.

Os quadros de 73 a 78 a seguir referem-se aos estudos das categorizações, segundo Andrade (1960), da Tirana do Faial X Tirana-do-Lenço do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).

Quadro 73 – Postura cênica da Tirana do Faial X Tirana-do-Lenço do RS

(continua)

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA DO FAIAL Fonte: Andrade, 1960.	Não consta na obra citada referente à postura cênica dos dançarinos, ao iniciar a dança.



Quadro 73 – Postura cênica da Tirana do Faial X Tirana-do-Lenço do RS
(conclusão)

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955, p.103).	Peão: Mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prendas: Mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente.

Análise comparativa limita-se no sentido de não constar a postura específica da Tirana do Faial, para comparações.

Quadro 74 – Comando e dependência da Tirana do Faial X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA DO FAIAL	Presume-se que não tenha comando, pela descrição coreográfica, no desenvolvimento.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Dançada por um número indiscriminado de pares sob comando independente.

No que diz respeito ao comando, no RS é discriminado que tem, mas pode ser dançada seguindo a sequência coreográfica dos compassos; nos Açores não temos a precisão para compará-la. No que diz respeito aos pares, podem ser dançadas por um número indiscriminado de pares em ambas as versões deste estudo. No que diz respeito à dependência de pares, no RS é independente podendo, inclusive, ser dançada por um só par, enquanto que nos Açores é dependente à coreografia, no sentido de dançar em círculos e pares voltados uns para os outros.

Quadro 75 – Formação da Tirana do Faial X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA DO FAIAL	Em linhas, os pares 1 e 3 viram-se para a direita, enquanto os pares 2 e 4 viram-se para a esquerda, vindo a ficar, frente a frente, os pares trocados.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Duas linhas opostas, uma formada por peões e outra por prendas aproximados a 6m de distância posicionados, frente a frente, cada par.

Apresentam similitudes, quanto às duas linhas, porém no RS uma linha é formada só por peões e outra só por prendas, enquanto que nos Açores são alternados Srs. e Sras.



Quadro 76 – Ritmo da Tirana do Faial X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA DO FAIAL	Segundo Andrade, os movimentos assemelham-se com a Chamarrita açoriana. Afirma-se, então, que seja ternário o ritmo desta Tirana, conforme a partitura.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Conforme Côrtes e Lessa (1955), na descrição específica da coreografia da Tirana-do-Lenço, não consta seu ritmo, mas a dança é mencionada nas especificidades de bate-pé binário do cavalheiro e no sarandeio interrompido, pela dama, inclusive na interpretação musical é notória a possibilidade de execução dos passos em ritmo binário.

Análise comparativa limita-se, nesta categoria, oportunamente.

Quadro 77 – Desenvolvimento da Tirana do Faial X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA DO FAIAL	1. Srs. e Sras. em duas linhas, recuando e avançando sempre de frente para o seu par; 2. Cantos pelos dançarinos: Ai! Tirana, Ai! Tirana, Ó Tirana, Ó Tirana das saudades, Onde tu foste nascer! 3. Voltam-se os Srs. para a direita e as Sras. para a esquerda, formando um círculo no sentido anti-horário, e cantam novamente: Oh foste nascer, Oh foste nascer! 4. Voltam-se os Srs. no sentido contrário pelo centro, encontrando-se com a outra Sra. que estava à sua retaguarda; Onde foste nascer, Não pode haver bem querer; 5. Invertem-se os sentidos para todos os dançarinos; Oh foste nascer, Oh foste nascer! Onde não há saudade. Não pode haver bem querer; 6. Um oito imaginário; 7. Repetem-se as figuras 3, 4 e 5, sucessivamente, até retornar ao seu par.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Das seis partes que as compõem em sapateio, sapateio, passos-de-marcha, passos-de-marcha, sapateio continuado, passos-de-marcha em curva. 1. Primeira figura – cumprimentos; 2. Segunda fig. Aproximação e fuga; 3. Terceira Fig. Atração do lenço, pelo homem; 4. Quarta fig. Atração do lenço pela mulher; 5. Quinta fig. Encontro do par; 6. Sexta figura, encontro final romântico.

Não apresentam similitudes em seu desenvolvimento, sendo a Tirana-do-Lenço do RS apresentada coreograficamente elaborada, assim como a Tirana do Faial, mas



distinguem-se completamente no andamento coreográfico, ficando o desenvolvimento da Tirana-do-Lenço do RS mais restrito ao encontro amoroso do par, enquanto que a Tirana do Faial é mais coletiva, envolvendo os dançarinos em figurações diversificadas.

Quadro 78 – Musicalidade e letra da Tirana do Faial X Tirana-do-Lenço do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: TIRANA DO FAIAL	Existem algumas versões, que estarão no IV capítulo. Em sua grande maioria, falam de crueldade, relacionada à mulher má, como Tirana. Ex: Tirana, atira, Tirana, Como sabes ser cruel! Em troca do meu amor, Deste-me o desprezo o fel.
Dança tradicional do RS: TIRANA-DO-LENÇO	Sua letra é desconexa e apresenta-se apenas na introdução da música, um levante, sendo toda parte coreografada, instrumentalizada.

Apresentam-se completamente distintas. No RS, apenas um levante introdutório, nos Açores ela têm variações musicais e letras, com o sentido voltado à crueldade de uma mulher.

2.13 Aspectos comuns e discrepantes da Tirana do Faial, dançada nos Açores e Tirana-do-Lenço do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança Tirana-do-Lenço do RS e a Tirana do Faial apresentam similitudes no sentido de formação, apenas durante a introdução da música nos Açores e o levante introdutório no RS, ainda que os pares estarão alterados, em relação às posições das linhas só de peões e outra de prendas no RS, e alternados Srs. e Sras. nos Açores. Apresentam discrepância na dependência, ritmo, desenvolvimento, quando no RS, é dançada uma parte sapateada pelo homem e sarandeadada pela prenda e diferem-se consideravelmente em musicalidade e letra. É pertinente comentar a riqueza coreográfica, acima mencionada e a trajetória histórica desta dança nos Açores e no RS, sabendo-se que existem variações regionais da Tirana, também no continente de Portugal.

Os quadros de 79 a 84 a seguir referem-se aos estudos das categorizações, da Dança das Fitas ou Dança dos Cadarços dos Açores, segundo Andrade (1960) X Dança do Pau-de-Fita do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955).



Quadro 79 – Postura cênica da Dança das Fitas ou Dança dos Cadarços, Açoriana X Dança do Pau-de-Fita do RS

CATEGORIA POSTURA CÊNICA	
Dança Açoriana / Portugal: DANÇA DAS FITAS Fonte: Andrade (1960)	Não identificada na obra citada.
Dança tradicional do RS: PAU-DE-FITA Fonte: Manual de Danças Gaúchas de Côrtes e Lessa (1955).	Peão: Mãos nas costas aproximadas da região lombar, descontraídas; Prenda: Com as mãos tomadas na saia, erguendo-a levemente.

Análise comparativa limita-se no sentido de não termos os dados referentes à postura adotada para a Dança das Fitas dos Açores.

Quadro 80 – Comando e dependência da Dança das Fitas ou Dança dos Cadarços Açoriana X Pau-de-Fita do RS

CATEGORIA COMANDO E DEPENDÊNCIA	
Dança Açoriana / Portugal: DANÇA DAS FITAS	Sob comando do mestre, também pode ter um ou dois comandantes. É dançada costumeiramente por doze integrantes masculinos; sendo seis deles fantasiados de Sras.
Dança tradicional do RS: PAU-DE-FITA	Comandada pelo mestre “Leão” (sugiro Guião), pode ser dançada por seis, oito ou doze pares de dançarinos, exceto a terceira figura, a rede de pescador, dançada por oito pares de forma dependente porque os pares implicam, em conjunto, na formação de figuras.

No que diz respeito ao comando, apresentam similitudes, portanto no RS é discriminado que a dança Pau-de-Fita é comandada pelo Mestre “Leão”. Nos Açores pode ter um mestre mais um ou dois comandantes inclusive, utilizando-se de apitos para comandar. No que diz respeito aos pares podem ser dançadas por seis, oito ou doze pares no RS. Nos Açores é dançada por doze dançarinos. No que diz respeito à dependência de pares, tanto no RS, quanto nos Açores ambas versões das danças são dependentes.

Nota: Por ser considerada uma dança universal, apresenta similitudes significativas nesta categoria.



Quadro 81– Formação da Dança das Fitas ou Dança dos Cadarços Açoriana X
Pau-de-Fita do RS

CATEGORIA FORMAÇÃO	
Dança Açoriana / Portugal: DANÇA DAS FITAS	Predominam duas colunas de pares alternados, ou em meia-lua, alternados, com o comandante ao centro e à frente das colunas.
Dança tradicional do RS: PAU-DE-FITA	Peões: Em círculo de direita; Prendas: Círculo de esquerda, frente a frente, durante a introdução da música. Obs: Peões tomam a fita de cor escura e as prendas tomam as fitas de cores claras.

Não apresentam similitudes, na formação inicial, por serem colunas nos Açores e círculo no RS. Porém, após o primeiro movimento da dança nos Açores, a formação de coluna transforma-se em círculo, igualando a formação inicial adotada no RS.

Quadro 82 – Ritmo da Dança das Fitas ou Dança dos Cadarços Açoriana X
Pau-de-Fita do RS

CATEGORIA RITMO	
Dança Açoriana / Portugal: DANÇA DAS FITAS	Passos de marcha, em ritmo ternário, conforme a definição da partitura.
Dança tradicional do RS: PAU-DE-FITA	Ternário. Dançado em passos de Rancheira, na segunda figura e em passos de Terol (primeira e terceira figuras). O passo de Rancheira deve ter acentuação no primeiro dos três tempos correspondentes.

Apresentam similitudes, conforme o ritmo de marcha imprimido nos Açores, sendo no RS, vivo e rápido, apresentando variações com passos de Rancheira (em três tempos) e Terol.



Quadro 83 – Desenvolvimento da Dança das Fitas ou Dança dos Cadarços Açoriana X Pau-de-Fita do RS

CATEGORIA DESENVOLVIMENTO	
Dança Açoriana / Portugal: DANÇA DAS FITAS	1. Inicia-se em duas colunas, e seguem, duas meias-luas, círculo de testa, 2. círculo num mesmo sentido, indefinido, avanço para o centro do círculo, para tomarem suas fitas; 3. recuo ao lugar inicial, pares frente a frente (círculo de direita para Srs. e esquerda para Sras. figura do tranceamento (saindo homens por fora, no primeiro momento); 4. Tranceando até o apito do mestre; 5. círculo de testa pelos dançarinos; 6. inversão de sentidos e desmanche da trança , início da parlenda.
Dança tradicional do RS: PAU-DE-FITA	1. Trama: avanço dos peões no sentido horário, por baixo das fitas. Prendas realizam o inverso (ao encontro do par mudam as posições das fitas, até tramarem aproximadamente 70 cm). Para desmanchar a trama, invertem-se completamente os sentidos, até desfazer a figura; 2. Trança: retomam a posição inicial os dançarinos e preparam-se para a trança (passando por cima e por baixo do par que encontra, até aprox. 45 cm, desmanchar a figura, invertendo os sentidos de deslocamento); 3. Rede de Pescador: com oito pares avançando para direita, troca de lugar com seu par e retorna ao seu lugar inicial, seguido de uma volta pela esquerda com o outro par. Ao comando do mestre todos dançarinos soltam as fitas e agradecem a atenção dos assistentes.

Apresentam similitudes em seu desenvolvimento, a partir da formação em círculo, quando realizam as duas primeiras figuras com mesma denominação. No RS, conforme Côrtes e Lessa (1955), a Rede de Pescador é dançada na região norte do litoral, figura esta que não consta no histórico da dança nos Açores.

Quadro 84 – Musicalidade e letra da Dança das Fitas ou Dança dos Cadarços Açoriana X Pau-de-Fita do RS

CATEGORIA MUSICALIDADE E LETRA	
Dança Açoriana / Portugal: DANÇA DAS FITAS	Em parlenda, canta o mestre, o segundo comandante, terceiro comandante, Srs. e <Sras> .
Dança tradicional do RS: PAU-DE-FITA	É desconexa, a versão apresentada nesta obra com a coreografia referindo-se ao cabelo.



Apresentam-se completamente distintas. No RS, a música do Pau-de-Fita fala de asneiras e dos cabelos desajeitados. Nos Açores, são cantadas parlendas, entre os integrantes da dança das fitas, entre eles, o mestre e os comandantes.

2.14 Aspectos comuns e discrepantes da Dança das Fitas Açoriana e do Pau-de-Fita do RS

Conforme a análise descrita nos quadros apresentados, a dança Pau-de-Fita do RS e a Dança das Fitas açoriana apresentam similitudes no sentido de algumas formações, dependência, ritmo e nalgumas evoluções do desenvolvimento. Distinguem-se consideravelmente em musicalidade e de letras. Enfatiza-se que esta dança nos Açores é componente das danças de Entrudo (danças de carnaval).

No que diz respeito aos trajes, no RS, costumam ser uniformizados e quanto à sua utilização nos Açores, os homens trajam calção ou calça comprida e blusa com golas de marujo, com matizados de rosetas e papel de purpurina na cabeça. Elas, de vestes curtas, chapéus de várias cores, e uns e outros, calçando sapatilhas de sola de corda ou borracha. A cor predominante para a ocasião é o branco.



3 ASPECTOS RELEVANTES DA DANÇA EM ANÁLISE COMPARATIVA

É de extrema relevância enfatizar aspectos históricos da dança etnográfica açoriana e tradicional do RS, para discutir as influências que foram constatadas neste estudo. Em pormenor, com especificidade à dança Pezinho do RS, não é fidedigno em termos de coreografia a nenhum dos tipos estudados nos Açores, embora com a mesma terminologia, mas influenciado em termos de marcação pendular e marcação lateral, em certas partes do desenvolvimento coreográfico do Pezinho do Pico, das Flores e do Corvo, ao tempo em que a música refere-se ao: Põe aqui o teu Pezinho, ou bota aqui o teu Pezinho, ai põe menina o teu Pezinho, etc. Certamente o RS, povoado primordialmente por açorianos da maioria das ilhas do arquipélago açoriano que, ao aportar no RS, fixaram-se nas regiões Litorâneas, Zona das Lagoas, Nordeste e Centro, independente da ilha originária trouxeram versões peculiares da dança. A pesquisa desta dança no RS é limitada à região de Osório (litoral), conforme o Manual de Danças Gaúchas de Côtês e Lessa (1955), não tendo publicação abrangente a outras regiões estaduais. Considerando-se a vastidão territorial do RS, limitaram-se especificidades e versões da dança em nível regional.

Pertinente à fase introdutória do Pezinho no RS, a Chamarrita (dança popular nos Açores), apresenta-se com uma só variação no RS, a Chimarrita Balão, o “Balão”; segundo Côtês e Lessa (1955), é atribuída sua terminologia original a danças do Portugal continental e não açoriano. Constata-se que esta dança, de múltiplas versões coreográficas e musicais nos Açores, sofreu estilizações por alguns grupos de uma mesma ilha sendo enriquecidas suas versões, com bases históricas encontram-se variações constatadas nas fitas de vídeo, transcritas do COFIT/2000.

Ressalta-se que a dança do Pezinho também comparada com a Chamarrita dos Açores, em raras evoluções coreográficas é dançada em linhas nos Açores, formações coreográficas apresentadas no RS, de ambas as danças citadas. Em círculos a grande maioria das danças açorianas apresentadas, têm a razão de ser pelas rodas de eiras (eram locais destinados à colheita e triagem dos cereais). Naquele mesmo local, tradicionalmente dançavam-se modas da terra, cantavam, eram rituais folclóricos, ao se manifestar de forma dinâmica e espontânea, transmitida de pais para filhos e ao seu formato circular adaptaram-se as coreografias.

A Cana-Verde do RS é dançada em dois círculos concêntricos e seu histórico relata a vinda da dança de Portugal. Sua trajetória toma novos rumos, ao constatar através da obra de Dias (1981), que a Caninha Verde já era dançada nos Açores no ano de 1850 e que juntaram, num segundo andamento deste bailho, no ano de 1952, a moda do “preto” introduzida por um brasileiro-grande batalhador e curiosamente



lá nos Açores é dançada em linhas, uma formada por homens e outra formada por mulheres, no RS apresenta-se coreograficamente em círculo. O ritmo no Brasil é binário e nos Açores é quaternário e a referência, agora, de Brasil é proposital, no sentido de que esta dança vinda do continente de Portugal para o RS é uma suposição, segundo Côrtes e Lessa (1955), que merece estudo específico, pois não foi possível identificar sua procedência em nível de região brasileira. Na obra de Dias (1981), constata-se que ela é dançada nos Açores, na ilha de São Miguel, denominada de Caninha Verde e pela sua descrição coreográfica, comparada com a versão brasileira, distinguem-se em versos e coreografia. Um breve comentário significativo é que são conhecidas versões coreográficas desta dança em nível continental, pelos grupos integrantes dos Encontros de Comunidades Portuguesas e Luso-Descendentes do Conesul, que também não apresentam similitudes com a Cana-Verde do RS. Compete um estudo bem aprofundado de sua trajetória, inclusive no Brasil, quando é pertinente considerar sua originalidade de Portugal, para o Brasil, quando aporta no RS, de Portugal para os Açores e do Brasil para os Açores.

Quanto às Tiranas Açorianas encontradas em seis ilhas, conforme Dias (1981), na Terceira, Graciosa, São Jorge, Pico, Faial e Flores, todas demandam do folclore peninsular, frequente na Andaluzia, na Galícia-Espanha e no Minho-Portugal, introduzido pelo grupo central de ilhas: Graciosa, São Jorge, Pico e Faial, indo posteriormente para o grupo ocidental: Flores e Corvo, não chegando a São Miguel e Santa Maria. No RS, segundo Jacques, citado por Côrtes e Lessa (1955), existiam várias Tiranas “Tirana Grande”; “Tirana de Dois”; “Tirana de Ombro”; “Tirana Tremida” e “Tirana dos Farrapos”. Nesta obra, a Tirana-do-Lenço, popular no RS, tem sua procedência histórica em Madrid, vinda de outros estados brasileiros para o RS, não apresentando influências significativas em seu histórico, para as associarmos às danças açorianas. Conforme as versões bibliográficas de Neves e Andrade, citados por Dias (1981), esta dança é realizada em linhas, com encontros do cavalheiro e da dama, assim como é dançada no RS, porém o autor está se referindo às coreografias continentais portuguesas. Em limitada escala foi recolhida, na pesquisa de campo, uma versão da Tirana, dançada pelo Grupo Nossa Senhora de Fátima da ilha Terceira dos Açores. Esta versão apresenta-se em círculo de testa, sem apontar qualquer similitude com a Tirana-do-Lenço no RS, que se apresenta em seis partes: Cumprimentos do par; Aproximação e Fuga; Atração do Lenço, pelo homem; Atração do Lenço, pela mulher; Encontro a Encontro Final, vivo e romântico, toda ela teatralizada pelo par.

Historicamente, Côrtes e Lessa (1955) ressaltam que o Pau-de-Fita, “dança universal”, tem sua versão apresentada no RS, e tem originalidade nas festas religiosas, Festas de Reis, Folias do Divino Espírito Santo (tradições portuguesas). A Dança das Fitas ou dos Cadarços (Danças de Entrudo-Carnaval) é apresentada nos Açores na ilha de São Miguel, segundo o musicólogo Branco, citado por Andrade (1960). Origina-se das danças Mouriscas, sob comandos de apitos por um mestre e um comandante, que neste caso de estudos vem refletir em similitudes ao apresentar influência coreográfica,



conforme as obras bibliográficas de Andrade (1960), comparadas com Côrtes e Lessa (1955), nas figuras de Tranceamento e a Trama, assim como os comandos, exceto o apito utilizado nos Açores, e a rede de pescador, última figura da dança no RS. Não podemos precisar, neste estudo, todos os seus pormenores, mas identificar a religiosidade histórica da dança em toda sua trajetória, as igualdades coreográficas, inclusive em números de pares, seis, oito ou doze no RS e seis pares nos Açores, os comandos chamados por mestres, diferentes dos outros comandos tradicionais nas danças citadas.



4 DESCRIÇÃO COREOGRÁFICA DAS DANÇAS AÇORIANAS E TRADICIONAIS DO RS

4.1 Danças Açorianas

4.1.1 Descrição da coreografia da CHAMARRITA DA TERCEIRA¹ (quadros de 1 a 6)

Postura Cênica: braços elevados, um pouco acima dos ombros, imitando um estalar de castanholas.

Comando e Dependência: sob comando, dançada por “nove” pares, de forma dependente.

Ritmo: ternário, saltitado.

Formação: círculo.

Desenvolvimento:

1ª figura: no sentido anti-horário, Sr. de esquerda e Sra. de direita, evoluem em passos saltitados (quatro compassos), infletindo meio giro pelo centro do círculo, todos os dançarinos, invertem suas direções, isto é, voltam-se agora para o par que estava na sua retaguarda, dançando mais três compassos com este e vindo, a repetir um novo giro, pelo centro do círculo, quando ficará novamente de frente para o seu par, com mesmo sentido de deslocamento, já efetuado no início da dança. Importante frisar, que os dançarinos permanecem alternando estes passos, em três compassos, cada um deles, até o término da primeira parte cantada da música;

2ª figura: no mesmo sentido de deslocamento inicial, todos em um círculo de esquerda, de mãos dadas (Sra. com o braço esquerdo, mão com a palma projetada para cima, sobre o ombro, tomada pela mão direita do Sr. e a outra para frente, baixa e projetada para frente, tomada por outro Sr. que está a sua frente), seguem seis compassos sempre de mãos dadas, infletem novo meio giro, pelo centro do círculo, retornando no sentido oposto, cinco compassos, invertendo mais uma vez a figura anterior em cinco compassos, durante a parte instrumental da música;

3ª figura: idem à primeira figura, durante a parte cantada da música;

4ª figura: quebra e Tranceia, os dançarinos, num ziguezaguear, em sentido oposto, Sr. e Sra., cruzam-se dando uma mão e outra, alternadas, ora passando

¹ Segundo vídeo do Gabinete de Emigração e Apoio às Comunidades Açorianas e Cofit (Comitê Organizador do Festival Internacional de Folclore da Ilha Terceira). Atuação do Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense, interpretada por Azeredo (2001).



pelo centro, ora por fora, quando ao mesmo tempo, todos invertem suas direções de deslocamentos, durante a parte instrumental da música;

5ª figura: idem à primeira figura, na parte cantada da música;

6ª figura: idem à segunda figura, com oito compassos e retorno de sentido;

7ª figura: idem à primeira figura, na parte cantada da música;

8ª figura: idem à quarta figura, na parte instrumental da música;

Final: com um cumprimento do par frente a frente, num só círculo.

Passo fundamental: um valseado, acentuado por saltitos ritmados.

Versos da Chamarrita da Terceira²

Ele

Cantemos a Chamarrita,
Que é uma moda apressada;} bis, todos
A moda da Chamarrita,
Quer ser muito bem bailhada;} bis, todos

Ela

Chamarrita, Chamarrita,
Chamarrita bailhadeira;} bis, todos
Não há outra mais bonita,
Do que a da ilha Terceira;} bis, todos

Ele

Toda uma mãe quando embarca,
Deve rezar, uma vez;} bis, todos
Quando vai prá guerra duas,
E se casa, reza três;} bis, todos

Ela

Minha mãe não quer que eu cante,
A moda da Chamarrita;} bis, todos
Mas eu sempre ai de cantar,
Esta moda tão bonita;} bis todos

Outra versão cantada da Chamarrita da Terceira, segundo as Cantigas do Meu Folclore de Maria do Céu.

Ele:

Chamarrita, Chamarrita
Chamarrita da Terceira
Nunca viram Chamarrita
Bailada desta maneira

² Versão cantada pelo grupo de Baile da Canção Regional Terceirense.



Ela:
 Chamarrita, Chamarrita
 Chamarrita bailadeira
 Não há outra mais bonita
 Do que a da ilha Terceira
 Ele:
 Cantemos a Chamarrita
 Que é uma moda apressada
 A moda da Chamarrita
 Quer ser muito bem bailada
 Ela:
 Vou bailar a Chamarrita
 Na pontinha do meu pé
 Há muita moça bonita
 Que não sabe o que isto é.

4.1.2 Versão coreográfica da CHAMARRITA DA TERCEIRA³ (quadros de 7 a 12)

Postura Cênica: Sra. mãos na cintura, Sr. mãos na cava do colete.

Comando e Dependência: sem comando, dançada por cinco pares.

Ritmo: ternário.

Formação: movimento rotativo do corpo pelas Sras. em círculo de direita, ficando os Srs. parados num círculo de esquerda.

Desenvolvimento:

1ª figura: desloca-se o grupo no sentido anti-horário com braços elevados em castanholas (começando os Srs. com pé direito e as Sras. com pé esquerdo - oito compassos da introdução); logo após, deslocam-se para fora do círculo, com passo fundamental, valseado saltitado;

2ª figura: na parte cantada, as Sras. entram pela direita do par para o centro, formando um segundo círculo (concêntrico); voltam ao lugar, encontrando o próximo par, novamente para direita, isto é o Sr. que deslocou lateralmente (sentido anti-horário), com duas marcações e um giro em deslocamento de 360º; (até o 32º compasso da música);

3ª figura: Sras. marcam passo fundamental no lugar com círculo de direita (8 compassos), viram-se imediatamente para o outro, sendo para fora do círculo para esquerda, infletindo (180º), ficando em círculo da esquerda (8 compassos), Srs.

³ Segundo análise de vídeo do COFIT/2000, componente da pesquisa de extensão da UNISC, "O Caráter da Dança Açoriana e seu Resgate Étnico cultural e Coreográfico no RS" de Müller e Azeredo, interpretada por Azeredo (2001), atuação do Grupo Folclórico Modas da Nossa Terra.



deslocam-se no sentido anti-horário num pequeno círculo concêntrico (8 compassos) e retornam no sentido oposto, mais (8 compassos).

Nota: parte instrumental da música.

4ª figura: idem à 2ª figura (parte cantada) 32 compassos;

5ª figura: cadenas dos pares, passando um pelo o outro, Sras. deslocam-se primeiro no sentido anti-horário executando um giro completo no oitavo compasso e retorno em cadenas até chegar ao seu par mais 8 compassos (parte instrumental da música); Srs. ao mesmo tempo executam passos idênticos no sentido oposto das Sras.;

6ª figura: idem à 2ª figura (32 compassos) parte cantada da música;

7ª figura: invertem-se as posições dos Srs. e Sras., ao mesmo passo e deslocamento da 3ª figura, em 16 compassos totais;

8ª figura: idem à 2ª Figura (32 compassos) parte cantada da música;

9ª figura: idem à 5ª Figura (16 compassos);

Nota: ao completar o oitavo compasso, as Sras. realizam agora dois giros completos no lugar, antes de retornar.

Final: duas marcações de pés alternados no lugar.

Síntese dos movimentos coreográficos:

1ª deslocamento, sentido anti-horário;

2ª dois círculos concêntricos com entrada das Sras.;

3ª Sras. marcam no lugar, Srs. deslocam pelo centro;

4ª idem à 2ª;

5ª cadenas e giros das Sras.;

6ª idem à 2ª;

7ª posições invertidas dos Srs. e Sras. (Figura 3);

8ª iidem à 2ª figura; Idem à 5ª figura com mais um giro das Sras.

Passo Básico Fundamental: valseado Saltitado em três tempos conforme o compasso.

Versos da Chamarrita da Terceira, segundo o Grupo Folclórico Modas de Nossa Terra.

Ele
A Chamarrita bailando,
"Corra" Seja onde for;} bis, todos
Pra ir seguindo cantando,



Nos braços do meu amor;} bis, todos
 Ela
 Vou bailar a Chamarrita
 Na pontinha do meu pé;} bis, todos
 Há muita moça bonita,
 Que não sabe o que isto é;} bis, todos
 Ele
 Cantemos a Chamarrita,
 Que é uma moda ligeira;}bis, todos
 Vamos bailhá-la com gosto,
 Ó meninas da Terceira;} bis, todos
 Ela
 Cantemos a Chamarrita,
 Que é uma moda apressada;}bis, todos
 A moda da Chamarrita,
 Quer ser muito bem bailhada;} bis, todos

4.1.3 Descrição Coreográfica da CHAMARRITA DA TERCEIRA⁴

Postura Cênica: braços elevados, com as mãos em Castanholas.

Ritmo: ternário.

Formação: Srs. círculo de direita e Srs. de esquerda.

Desenvolvimento:

1ª figura: deslocando-se no sentido anti-horário, Srs. e Sras. dançam num valseado puladinho estando o par frente a frente. Após o terceiro compasso, viram-se para o centro (180º), quando vão ficar frente com o par ao lado, mais três compassos.

2ª figura: Srs. (em três compassos) entram formando um pequeno círculo concêntrico (de testa), em um giro marcado, ao tempo em que as suas Sras. nos mesmos compassos, giram para a esquerda, vindo a tomar a posição da Sra. que estava na sua proximidade, sentido horário, os Srs. voltam ao círculo de fora infletindo um giro completo;

3ª figura: deslocamento dos pares no sentido anti-horário, Sras. de costas e Srs. de frente, tal como no início;

4ª figura: de imediato formam-se dois círculos concêntricos, Srs. ao centro e as Sras. por fora, deslocam-se em sentidos opostos, as Sras. estarão no sentido horário;

5ª figura: giro (180º) pelo centro vindo a evoluir no sentido oposto ao que estavam

⁴ Segundo o Grupo Folclórico e Etnográfico da Ribeirinha "Recordar e Conhecer", fundado em 12 de maio de 1994, interpretada por Azeredo (2000).



dançando, anteriormente, Sras. por fora;

6ª figura: idem à 1ª figura;

7ª figura: giro (360º) no lugar;

8ª Figura: idem à 1ª figura;

9ª figura: cadenas, Sras. evoluindo no sentido horário;

10ª figura: quebra de cadenas e retorno oposto, ao sentido de deslocamento;

11ª figura: idem à 1ª figura;

12ª figura: similar a 2ª figura, invertendo as posições dos pares, entrando as Sras. ao círculo concêntrico.

Nota: o deslocamento dos senhores é no sentido anti-horário, inverso às Sras..

13ª figura: idem à 4ª figura, em posição invertida;

14ª figura: retorno, na mesma posição, em relação ao círculo de fora pelos Srs.;

15ª figura: idem à 1ª figura;

16ª figura: idem à 12ª figura;

17ª figura: idem à 9ª figura;

18ª figura: idem à 10ª figura;

19ª figura: idem à 1ª figura.

Síntese do desenvolvimento coreográfico:

1ª círculo anti-horário;

2ª dois círculos concêntricos;

3ª idem à 1ª figura;

4ª círculo concêntrico com deslocamento ao meio;

5ª giro (180º);

6ª idem à 1ª figura;

7ª giro (360º);

8ª idem à 2ª figura;

9ª cadenas;

10ª quebra cadenas;

11ª idem à 1ª figura;

12ª similar a 2ª inversão das posições;

13ª idem à 4ª figura;



14ª retorno de posições;

15ª idem acima.

Passos Fundamentais: valseado puladinho.

Versão cantada da Chamarrita da Terceira pelo Grupo Folclórico e Etnográfico da Ribeirinha “Recordar e Conhecer”.

Fonte: Recolha na sede do Grupo 19 de Junho de 2002

Ele:

1 - Aí vem a Chamarrita,
Moda linda, alegre e bela; *Bis*
Há muita moda bonita,
Mas nenhuma como ela. *Bis*

Ela:

2 - A Chamarrita bailhando,
Corro seja onde for; *Bis*
P’ra ir seguindo cantando,
Os passos do meu amor. *Bis*

Ele:

3 - Chamarrita, Chamarrita,
Chamarrita baillhadeira; *Bis*
Não há outra mais bonita
Do que a da Ilha Terceira. *Bis*

Ela:

4 - A moda da Chamarrita
É uma moda ligeira; *Bis*
Vamos bailhá-la com gosto
Ó meninas da Terceira. *Bis*

Outra versão cantada da Chamarrita da Terceira, segundo Dias (1982):

A moda da Chamarrita
Não tem nada que aprender,
É ainda com o pé no ar
E o outro no chão a bater.

A Maria chama a Rita
E a Rita chama a Rosa;
Todos chamam e eu chamo
Chamarrita tão formosa.

Olha como fica bem,
Olha como tão bem fica:



Dois amantes no terreiro
A bailar a Chamarrita!

Essa que te chama Rita
Está muito enganada.
És Rosa e rosa linda,
Tão linda como uma fada.

Outra versão cantada da Chamarrita da Terceira, segundo Rodrigues (1982):

A moda da Chamarrita
Não tem nada que aprender:
É andar cum pé no ar,
Outro no chão a bater.

Olha como fica bem,
Olha como tão bem fica:
Um senhor e uma senhora
A dançar a Chamarrita.

**Outra versão cantada da Chamarrita da Terceira, segundo o Grupo Folclórico
Fontes da Nossa Ilha, Fontinhas-ilha Terceira:**

Salta pra cá Maria
Calça as tuas galochinas
Vem dançar com alegria
No bailinho das Fontinhas

Cantemos a Chamarrita
Que é uma moda apressada
A moda da Chamarrita
Quer ser muito bem bailada

Nas voltas da Chamarrita
Vi os teus olhos brilhar
Minha alma anda aflita
Por não te saber amar

Chamarrita pequenina
Nos teus passos traz poeira
És a mais linda menina
Que dança cá na Terceira



Aí vem a Chamarrita
Que apressada começa
É uma moda bonita
Mas faz-nos andar depressa

A Chamarrita bailhando
Corro seja onde for
P'ra ir seguindo, cantando
Os passos do meu amor

A moda da Chamarrita
É uma moda ligeira
Vamos bailhá-la com gosto,
Ó meninas da Terceira.

4.1.4 Descrição da Coreografia da CHAMARRITA DA TERCEIRA⁵

Postura: Sras. com as mãos na cintura, Srs. põem as mãos na cinta.

Comando e Dependência: sob comando, com 8 pares.

Ritmo: ternário.

Formação: na introdução da música, formam-se duas linhas frente a frente, marcando de forma alternada, um pé e outro no solo, formando imediatamente um círculo de esquerda, todos dançarinos enlaçados (braço esquerdo das Sras. sobre o ombro, pegando a mão direita dos Srs. de trás, com o braço direito à frente, levemente estendido estarão pegando a mão esquerda dos senhores da frente).

Nota: Ao começar a introdução, os Srs. estarão com ambas as mãos pegas na cinta, à frente da parte superior da calça, ao tempo em que as Sras. estarão com as mãos na cintura.

Desenvolvimento:

1ª figura: no sentido anti-horário, marcação de pés alternados à frente, estando posicionados lado a lado. A mesma deve ser realizada em meia planta de pé, no lugar em duas linhas frente a frente;

2ª figura: em avanço, no sentido anti-horário, executando a mesma marcação, estando o par enlaçado;

3ª figura: cadenas (deslocamento dos Srs. para um sentido e Sras. para outro, sempre trocando de mãos dadas, de forma alternada e simultaneamente, passarão

⁵ Dançada pelo Grupo de Baile à Antiga do Posto Santo, fundado em março de 1981, interpretada por Azeredo (2000), segundo vídeo do Cofit (1999).



pelo centro e por fora do círculo, ziguezagueando) com um braço (livre), levemente elevado por ambos os dançarinos, deslocando as Sras. no sentido horário, mantendo uma certa distância uniformizada, entre o par;

4ª figura: Sras. giram sob os braços direitos dos senhores;

5ª figura: encontro com o par, com braços cruzados à frente, tomam-se pelas mãos, seguindo senhores de frente e senhoras de costas num mesmo sentido (anti-horário) no mesmo círculo;

6ª figura: Sras. passam pelo centro do círculo, sentido horário, vindo a pegar a mão de outros Srs. que estão vindo em suas direções, executando as 4ª e 5ª figuras a seguir;

7ª figura: idem à 2ª figura;

8ª figura: em círculo de testa, todos os dançarinos executam marcação à frente, conforme já descritos os passos alternados;

9ª figura: formação de duas colunas, com Srs. e Sras. alternados em avanço;

10ª figura: formam-se imediatos dois círculos, ao chegarem na frente e cada coluna, voltar por fora no sentido contrário de deslocamento;

11ª figura: entrada das colunas, com as mãos centralizadas dos pares, tomadas as outras mãos dos Srs. na cinta. As mãos das Sras. na cintura;

12ª figura: idem à 10ª figura;

13ª figura: idem à 11ª figura;

14ª figura: idem à 10ª figura;

15ª figura: a coluna que se deslocou no sentido horário avança por fora ao encontrar a outra, que se deslocou no sentido anti-horário, vindo ambas a formarem dois semi-círculos cruzados, no sentido de avanço;

16ª figura: passam uma vez, idem à 15ª figura;

17ª figura: duas colunas, idem à 1ª figura.

Síntese do desenvolvimento coreográfico, em figuras:

1ª duas colunas;

2ª círculos;

3ª cadenas;

4ª giros;

5ª braços cruzados;

6ª sincronia da 4ª e 5ª figura;

7ª idem à 2ª figura;



- 8ª círculo de testa;
- 9ª formação de duas colunas;
- 10ª dois círculos;
- 11ª duas colunas de mãos enlaçadas;
- 12ª idem à 10ª figura;
- 13ª idem à 11ª figura;
- 14ª idem à 10ª figura;
- 15ª semicírculos cruzados;
- 16ª passagem do semicírculo;
- 17ª duas colunas.

Passos básicos: valseado simples (três tempos) marcação de pés e caminhadas ritmadas de passos alternados.

Versão cantada pelo Grupo de Baile à Antiga de Posto Santo

Ele

A moda da Chamarrita, é uma moda ligeira }bis

É a moda mais bonita, que tem na ilha Terceira}bis

Ela

Chamarrita bailhadeira, tem que viver bailhada}bis

Gosta mais da brincadeira, ao ouvir a desgarrada}bis

Obs: seguem outros versos

4.1.5 Descrição da coreografia da CHAMARRITA DO FAIAL, segundo Andrade (1960) (quadros de 13 a 18)

Postura Cênica: Srs. e Sras. com as mãos elevadas a altura acima da cabeça, estalando os dedos, num imitar de castanholas.

Comando e Dependência: dançada sem comandos, por números pares de dançarinos, sendo 4, 6 ou 8 pares.

Formação: duas linhas, intercaladas por Srs. e Sras., postados frente a frente.

Ritmo: ternário.

Desenvolvimento:

1ª figura: em duas linhas com movimentos de joelhas;

2ª figura: os pares 1 e 3 voltam-se para a direita, enquanto que os pares 2 e 4 para a esquerda;



3ª figura: pares enlaçados rodam em passos semelhantes aos de valsa;

4ª figura: círculo de testa de mãos dadas, alternando direita e esquerda, todos os pares;

5ª figura: soltam-se as mãos e os Srs. passam por traz das Sras. posicionadas à sua direita, em seguida passa pela frente da Sra. que está a sua esquerda, repetindo o movimento da direita;

6ª figura: idem ao movimento da terceira figura;

7ª figura: Sr. baila com o par da esquerda;

8ª figura: idem à quinta figura;

9ª figura: com as mãos dadas Srs. e Sras. avançam de mãos dadas, no sentido anti-horário em círculo;

10ª figura: permanecendo com as mãos dadas, invertem o sentido do movimento;

11ª figura: os pares soltam as mãos e executam um tranceamento, semelhante ao rilo do RS;

12ª figura: semelhante ao movimento inicial, Srs. e Sras. giram sobre si mesmos;

13ª figura: cadeia com as mãos direitas;

14ª figura: unem-se todos os pares ao centro do círculo;

15ª figura: Sr. roda por trás da Sra. que está a sua frente;

16ª figura: idem à terceira figura;

17ª figura: idem à décima terceira figura, com os braços erguidos;

18ª figura: assemelha-se com a quinta figura;

19ª figura: vamos à praia, quando Srs. e Sras. com os braços dados passeiam, no sentido anti-horário, em passo de marcha;

20ª figura: inverte-se o sentido do passeio, estando os Srs. se deslocando de dentro para fora do círculo;

21ª figura: passando um par adiante, as Sras. avançam;

22ª figura: dois círculos concêntricos, Sras. de mãos dadas ao centro do círculo e Srs. de mãos dadas por fora do mesmo;

23ª figura: Srs. avançam para a esquerda e as Sras. no sentido contrário;

24ª figura: inverso da vigésima terceira figura;

25ª figura: ramalhete de Flores, Srs. passam por baixo dos braços das Sras.;

26ª figura: avanço para a direita;

27ª figura: inverso da figura anterior;



28ª figura: caracol;

29ª figura: idem à quinta figura;

30ª figura: idem à terceira figura;

31ª figura: volta ao par, sob comando do marcador.

Versos da Chamarrita do Faial, segundo Rodrigues (1982)

Chamarrita, charmosa,
Ela que venha cá fora!
Venha ver o seu amor
Que lhe quer falar agora.

Chamarrita foi ao Pico
Escanhada num burrico;
O burrico tropicou,
Chamarrita lá ficou.

Outra versão cantada da Chamarrita do Faial, segundo Dias (1981)

Chama a Rita, chama a Rosa,
Venham ambas à janela
Ver uma cara formosa
De uma tão linda donzela

4.1.6 Descrição da coreografia da CHAMARRITA DO PICO, segundo Andrade (1960) (quadros de 19 a 24)

Postura Cênica: a obra referenciada informa que se assemelha com a Chamarrita do Faial, então presume-se: Srs. e Sras. com as mãos elevadas a altura acima da cabeça, estalando os dedos, num imitar de castanholas.

Comando e Dependência: dançada com ou sem comandos, exceto o final da dança quando o marcador ou músico interfere, por números pares de dançarinos, sendo 4, 6 ou 8 pares.

Formação: duas linhas, intercaladas por homens e mulheres, postados frente a frente.

Ritmo: indefinido, no histórico da dança.

Desenvolvimento:

1ª figura: movimento de joeira em linhas opostas de Srs. e Sras. alternados;

2ª figura: bater palmas, quando os Srs. rodam por trás das Sras. da direita;

3ª figura: novo bater palmas, Srs. com as Sras. da esquerda se enlaçam e formam



círculo, sentido anti-horário;

4ª figura: quebra a Chamarrita;

5ª figura: quebra o contrário;

6ª figura: foge, Srs. passam por diante das Sras. de sua direita;

7ª figura: foge e vira, início do tranceamento;

8ª figura: ao contrário da figura anterior;

9ª figura: cadeia;

10ª figura: bailha;

11ª figura: quebra, Srs. passam por diante das Sras. da esquerda;

12ª figura: quebra e rola, Srs. deslocam-se para a frente, indo bailar com as Sras. seguinte;

13ª figura: ajuste para o centro;

14ª figura: balance em dois círculos concêntricos;

15ª figura: fica para a esquerda ou direita, Srs. trocam os pares;

16ª figura: fica para as outras Sras.;

17ª figura: quebra e tranceia, Srs. passam pela frente das Sras. da esquerda;

18ª figura: quebra e torreão, Srs. se deslocam pelo centro indo até a terceira Sras., girando com ombros esquerdos aproximados;

19ª figura: cruza torreão, deslocamento dos Srs. até as terceiras Sras. da direita;

20ª figura: furta pares por dentro, Srs. passam pela frente das Sras., indo para o próximo par;

21ª figura: salta e fecha, Srs. passam por trás das Sras. da direita;

22ª figura: entra e fecha, Srs. passam pela frente das Sras. da esquerda;

23ª figura: entra e foge, vira já e tranceamento;

24ª figura: passeio de braços;

25ª figura: rola para o lado e ao anúncio do marcador ou cantador, olé ou olétri.

Nota: neste momento, poderão ser substituídas (os) pares, vindo um novo grupo assumir posições e a Chamarrita continua.

Versão cantada da Chamarrita Nova, segundo Vale (2000)

ESTRIBILHO:

Esta Chamarrita nova

(Ai) esta Chamarrita nova] BIS



Bem cantada bem bailada
Não há moda mais bonita] BIS

1 - A senhora Chamarrita
É uma santa mulher
Sai de manhã para a missa
Volta à noite quando quer

ESTRIBILHO:

Vira e volta a Chamarrita
Vira e volta a Chamarrita
Vira e volta a Chamarrita
Quem manda voltar sou eu

2 - A senhora Chamarrita
Não é linda nem é santa
Quando há dias de festa
Toda a gente balha e canta

ESTRIBILHO:

Vira e volta Chamarrita...

3 - A senhora Chamarrita
Tem um armário polido
Onde guarda a palmatória
Com que bate no marido

ESTRIBILHO:

Vira e volta....

4 - O balho da Chamarrita
Dá gana a toda a gente
Quem não se mexe, ó Rita
Nunca chega a ficar quente

5 - Se a Chamarrita não volta
Se a Chamarrita não volta
Se a Chamarrita não volta
Ai meu Deus, Ai p'elo eu



**Outras versões cantada da Chamarrita do Pico, segundo o folclorista Manuel
Goulart Serpa – Ilha do Pico**

Primeira

Rapariga tu não contes
Teus segredos a ninguém
Se contares a uma amiga
Essa amiga, outra tem

A noite pede desculpa
Por estar escura e chuvosa
Mas sempre te venho ver
Meu lindo botão de rosa

Quem deixou o seu amor
Para vir aqui bailar
É bom que quando lá chegue
Ache outro no seu lugar

Se ouvires tocar sinos
Saírem as irmandades
Não perguntes quem morreu
Morri eu de saudades

Se fores Domingo à missa
Põe-te em lugar que te veja
Não deixes cansar meus olhos
Em redor daquela igreja

Casada te veja eu
Viúva antes de um mês
Para ver se tu voltavas
Aos meus braços outra vez

Segunda

I
Para a folga em carreirada
Depois dum boa ceia
Parecem os baleeiros
Quando partem prá baleia

II



Chega pares, chega pares
 Chega pares ao terreiro
 Chegam miúdos e novos
 Chega o ramalhete inteiro
 III
 Se ouvires tocar os sinos
 Saírem as irmandades
 Não perguntes quem morreu
 Morri eu de saudades
 IV
 Se fores Domingo à missa
 Põe-te em lugar que te veja
 Não deixes cansar meus olhos
 Ao redor daquela igreja
 V
 Casada te veja eu
 Viúva antes de um mês
 Para ver se tu voltavas
 Aos meus braços outra vez
 VI
 Os homens são uns diabos
 Não há mulher que o negue
 Mas todas querem arranjar
 Um diabo que as carregue
 VII
 Raparigas são diabos
 Diabos são raparigas
 Fazem andar os rapazes
 De rasto como as formigas
 VIII
 Eu bem sei que amas outro
 E que a mim sempre me negas
 Se eu viver e tu viveres
 Hei-de ver com quem te empregas
 IX
 Hei-de fugir a meu pai
 Para aquela serra além
 Hei-de casar ao meu gosto
 Não ao gosto de ninguém.

A “Chamarrita” abre e fecha a folga. As pessoas eram brindadas com figos passados, angelica e aguardente.



4.1.7 Versão coreográfica da CHAMARRITA DAS FLORES, segundo Andrade (1960), (quadros de 25 a 30)

Postura cênica: braços levantados, com imitar de castanholas.

Comando e dependência: dançada sob comandos.

Formação: círculo alternado por Srs. e Sras.

Ritmo: o autor não apresenta especificamente, subentende-se ternário.

Desenvolvimento:

1^a figura: abre a roda;

2^a figura: adiante e foge;

3^a figura: estraladinho;

4^a figura: bailha tudo, quando os pares voltarão à posição de início do bailho;

5^a figura: cheia, todos dançarinos, vão ao centro do círculo;

6^a figura: vai rolando;

7^a figura: fica rasteirinho;

8^a figura: vai-se embora;

9^a figura: abre a roda;

10^a figura: adiante outra Sra.

11^a figura: quebra “ prás” avessas;

12^a figura: vamos à praia;

13^a figura: ao contrário;

14^a figura: Srs. ao centro e Sras. fora;

15^a figura: coroa os pares;

16^a figura: abre a roda, voltando à posição inicial.

Outra versão cantada da Chamarrita das Flores, segundo Rodrigues (1982)

Esta Chamarrita nova,
Esta nova Chamarrita,
Bem cantada, bem bailhada,
Não há coisa mais bonita.



4.1.8 Versão coreográfica da CHAMARRITA DE SÃO MIGUEL, segundo Dias (1981), (quadros de 31 a 36)

[...] São de marcação vulgar as Chamarritas das ilhas de Santa Maria, de São Miguel, e até mesmo da Terceira. As Chamarritas, nas ilhas para além da Terceira, tomam a designação de Chamarrita de “baixo”, Chamarrita do “meio” e Chamarrita de “cima”, consoante o registo grave, médio ou agudo em que é tocada a Chamarrita. (DIAS, 1981, p.161).

Postura cênica: não identificada pelo o autor.

Comando e dependência: dançada sob comandos do mandador, ou mestre com número par de pares e dependente.

Formação: dois círculos, conforme o autor, duas rodas.

Ritmo: ternário.

Desenvolvimento:

1ª figura: em dois círculos concêntricos, o interno de Sras. em sentido horário de braços dados em cadência apressada;

2ª figura: vira e volta, meia volta pelo centro bailhando no sentido contrário;

3ª figura: volta por trás do par, executada pelas Sras. concomitantemente, os Srs. dão volta pelo centro retornando a posição inicial, chegando a nova companheira.

Versão cantada, segundo Dias (1981)

A senhora Chamarrita }3 vezes
É uma santa mulher
Sai pela manhã de casa}3 vezes
Entra à noite quando quer.

Vira e volta à Chamarrita} 3 vezes
Quem manda voltar sou eu,
Você aqui esta hora
É gosto e regalo meu.

4.1.9 Versão coreográfica do PEZINHO, segundo Dias (1981) (quadros de 37 a 60)

A designação de “Pezinho” veio do continente. Porém, a melodia e a letra que o acompanhou, passou a ser usada nos Açores, somente pelas crianças em suas diversões infantis.

A letra nos diz que os pés de cada par se aproximam, tocando com a ponta no chão repetidas vezes, sob o ritmo da música.



Cantiga do Pezinho, pelas crianças

Ponha aqui, ponha aqui o seu pezinho,
Ponha aqui, ponha aqui ao pé do meu,
Ao tirar, ao tirar o seu pezinho,

Nesta altura os pés retiram, e como estavam de mãos dadas, soltam-se as mãos e abraçam-se os pares dando uma volta cantando o último verso:

“Um abraço, um abraço lhe dou eu”.

Nesta parte da coreografia, as crianças abraçavam-se ingenuamente.

Entretanto, terá sido do movimento de pés denunciado pela letra, que nasceu o bailho (para adultos) designado por “Pezinho”. Cada ilha o adaptou e lhe aplicou uma coreografia e música próprias.

Segundo Dias (1981), a Coreografia dos Pezinhos, o compasso estabelecido nos Pezinhos é o “binário 2/4”, sob o ritmo de “polca”, tendo em atenção os valores das figuras que vão corresponder a cada pé.

Nota: Descrição, da coreografia, segundo o autor.

No 1.º tempo do compasso entram duas colcheias, sendo a primeira a corresponder ao batimento do pé direito.

O 2.º tempo do compasso corresponde ao batimento do pé esquerdo, em que se faz repouso, de harmonia com o valor da semínima. No compasso seguinte, dá-se o inverso na marcação dos pés, isto é, o pé direito bate seguido do pé esquerdo e de novo o pé direito repousa, e assim sucessivamente.

Exp. - Pé esquerdo inicia e repousa: Esq.º D.tº Esqº tom, tom, tom.

Versos do PEZINHO, segundo o autor Dias

Faz favor, ponha o pezinho
Faz favor, se o quer pôr
Ao tirar do seu pezinho
Fica sendo meu amor

Faz favor, ponha o pezinho
Ramo de manjeriço
Ramo que está sempre verde
Quer d’inverno, quer de verão

Faz favor, ponha o pezinho
À moda da gente rica



Ao tirar o seu pezinho
Olhe como tão bem lhe fica

Faz favor, ponha o pezinho
Sapatos de setineta
Que nesta nossa amizade
Não haja quem se intrometa

Faz favor, ponha o pezinho
Ponha aqui ao pé do meu
Ao tirar do seu pezinho
Cada qual fica c'o seu.

Ponha aqui o seu pezinho
A bulir e a brincar
Se não quer pôr o pezinho
Ponha o chapéu, pode andar

O seu pezinho é de ouro
E mais leve que uma flor
Traz na ponta o verde louro
A dizer que é meu amor

4.1.10 Versão coreográfica do PEZINHO DA VILA da Ilha de São Miguel⁶ (quadros de 37 a 42)

Segundo Dias (1981), é de supor que a designação de “Pezinho da Vila”, refira-se à canção bailhada, primeiro em Vila Franca, Ilha de São Miguel, e dali passar a generalizar-se por toda a ilha.

Interpretação do Grupo Folclórico das Doze Ribeiras.

Nota prévia

Segundo o polígrafo ilustrativo do Curso Animadores Culturais na Área do Folclore, promovido pelo Gabinete de Emigração e Apoio às Comunidades Açorianas, a coreografia abaixo descrita é a normalmente usada pelos grupos folclóricos da ilha de São Miguel, na atualidade. É coreografia um tanto ou quanto “arranjada” pelos mesmos grupos, mas em vários aspectos radicada na tradição, embora com um movimento mais acentuado.

Desenvolvimento:

Figura 1: os pares formam a roda, voltados um para o outro – os homens para

⁶ Segundo o Polígrafo do Grupo Folclórico das Doze Ribeiras (ilha Terceira).



a direita e as mulheres para a esquerda. Inicialmente e durante as primeiras notas da introdução executada pelas violas, os homens podem ter as mãos no colete ou na camisa como se tivessem colete e as mulheres a mão na cintura. Ao 2º compasso da introdução, abrem os braços à altura do peito e começam a estalar com os dedos (dedo polegar contra o dedo médio) tendo as palmas das mãos voltadas para baixo.

Figura 2: quando o solista começa a cantar e enquanto canta toda a sua quadra, a roda gira no sentido da direita (sentido contrário ao dos ponteiros do relógio), os homens avançando, as senhoras recuando. Durante este movimento rodam o tronco ora para a direita, ora para a esquerda, o que conseguem abrindo o braço do lado correspondente. Para fazerem isto, os homens começam com o braço direito para fora ao mesmo tempo que marcam o primeiro tempo do compasso com o pé direito. As mulheres fazem o mesmo, mas para dentro da roda.

Figura 3: quando o coro começa a cantar:

Fica aqui dá-me o pezinho,
Devagar, devagarinho,
Se vai à Ribeira Grande;]BIS

E enquanto repete o mesmo, ou seja esta primeira parte da sextilha, todos pulam, primeiro voltados para seus pares, depois para o par que lhe ficava atrás.

Figura 4: quando se inicia a segunda parte da sextilha do coro, os pares dão o braço um ao outro e vão à roda (homens por dentro, mulheres por fora). Avançam no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio.

Quando repetem esta segunda parte da sextilha do coro, os homens dão três passos ao centro ao mesmo tempo que as mulheres dão três passos fora, depois, em sentido contrário, vêm ao encontro um do outro e dão os braços direitos rodando para a direita. Em seguida trocam os braços e invertem o movimento. Este movimento é semelhante ao 3º movimento da Bela Aurora de Santa Maria.

Terminando este movimento, e terminado o coro, voltam ao início para nova quadra ou então para terminar o bailho depois de um breve epílogo na viola.

Nota: A coreografia deste bailho é simples, mas a experiência tem nos ensinado que é uma das de melhor efeito em exposições dos grupos.



4.1.11 PEZINHO DA VILA (ilha de São Miguel), segundo Azeredo (2001)⁷ (quadros de 37 a 42)

Postura Cênica : braços elevados, com os dedos a repicar castanholas.

Comando e Dependência: pode ser dançada, com ou sem comando.

Ritmo: “2/4”.

Formação: círculo de esquerda para os Srs. e de direita para as Sras., ambos com braços semiflexionados à altura dos ombros, executando o estalo de castanholas, com os dedos.

Desenvolvimento: sob comando do mandador.

Figura 1: Srs. Avançam, no sentido anti-horário, com as mãos em castanholas, elevados a altura dos ombros, com o pé direito elevando-se, ao mesmo tempo em que tira o esquerdo do chão, um leve pulinho e com o joelho flexionado, ao primeiro tempo do compasso cantado, completando-o com mais três passos alternados (1 direita, 2 esquerda e 3 direita), vindo em seguida realizar o mesmo passo com a esquerda, até o oitavo compasso. Sras. recuam executando o mesmo passo dos Srs., ao tempo que giram levemente para o lado da perna que está em elevação até o oitavo compasso.

Figura 2: marcação, ao tempo de fica aqui daí o pezinho...Srs. de frente para seu par, executam uma forte marcação (1. direita, 2. esquerda, 3. ambos os pés e 4. esquerda eleva-se e gira 180º, pelo centro do círculo, vindo a realizar outra marcação com o par que estava às suas costas). Sras. invertem os pés para a marcação, que é recíproca, virando também pelo centro, para encontrar o outro par que chega de um giro concomitante.

Figura 3: passeio do par (oficial), no sentido anti-horário de braços enlaçados, Sras. enlaçam nos cotovelos dos Srs., seguindo-o com esquerda (chutadinho), ao tempo que antes realizam a elevação e mais três passos alternados (1. esquerda, 2. direita e 3. esquerda), repetem por quatro compassos, hora de esquerda e hora de direita. No quinto compasso, desta figura, o par solta os braços e os Srs. entram para o centro do círculo com os passos bem marcados e num embalo saltitante alternando os pés, executam quatro marcações, com os braços bem erguidos (1. esquerdo, 2. direito, 3. esquerdo e 4. direito) que se eleva ao encerrar a marcação, vindo em direção às suas Sras. Que estão voltando de uma pequena translação que executaram, nestes quatro compassos simultâneos com os Srs. que durante toda esta figura esteve lado a lado com ele, apenas invertendo o deslocamento. É importante frisar que ao se encontrarem no círculo completam mais um giro, sentido horário, envolvidos agora pela cintura, com os braços direitos deles e os esquerdos dos Srs. em elevação, das

⁷ Na interpretação da Fita de vídeo do I Curso de Reciclagem para Animadores Culturais na Área de Folclore Açoriano, realizado de 08 a 12 de Agosto de 1997, na UFRGS, por professores de danças do GFAR dos Açores, promovido pelo Grupo Universitário de Tradição da UFRGS-POA-RS.



Sras. na cintura, vindo novamente girar no outro sentido, completando mais uma volta.

Nota: As Sras. ao realizarem seus giros por fora, num círculo imaginário, estarão com suas mãos na cintura, com uma leve acentuação na marcação, que dá um certo vigor visual no passo.

A coreografia repete-se, podendo ainda ser adaptada uma variação, na hora da marcação, quando os dançarinos podem girar (360º), sempre projetando a direção do giro para o centro do círculo. Os giros podem ser simultâneos, ou paralelos.

Final: marcação dos pés, dois tempos um e outro, com um cumprimento dos dançarinos.

Síntese dos movimentos coreográficos:

1. deslocamento anti-horário (oito compassos);
2. marcação, podendo usar variação (oito compassos);
3. passeio com braços enlaçados (três compassos);
4. entrada dos Srs. ao centro do círculo e pequeno círculo das Sras. Sentido horário saindo do círculo de passeio e deslocamento e retorno ao seu par (2 compassos);
5. giro horário enlaçados com o par pelo braço direito (dois compassos);
6. Giro no sentido anti-horário, enlaçados com o par pelo braço esquerdo (dois compassos). Esta dança está assim descrita em compassos, visto não ser comandada na hora de sua execução.

Passos Básicos: elevação no primeiro passo, com leve flexão de joelhos e mais três passos alternados, que o mesmo que se eleva executa o segundo ao se postar no solo, ao tempo do pulinho, pois o outro sai do chão, mesmo passo para o par.

Nota: É notório que alguns dançarinos, Srs., executam um leve chute de pé no tempo um, ao invés da elevação.

4.1.12 Versão coreográfica do PEZINHO DE SÃO MIGUEL (ilha de São Miguel), segundo Andrade (1960) (quadros de 49 a 54)

Em São Miguel ainda é muito apreciado, pelo menos não se tem encontrado filho daquela ilha que não o cante.

Versão Coreográfica: releitura, segundo o autor

Formação: a mesma do bailho do Faial.

1º Movimento: movimento de joeira;

2º Movimento: a um sinal de qualquer dos componentes (homem) batem, a compasso, com a ponta do pé direito no chão, contracenando com a companheira que fica em frente e cantam, em coro:



Faz favor,

Faz favor, ponha o pezinho,

Agora com o pé esquerdo:

Ponha o pezinho,

Ponha aqui com todo o jeito.

De novo com o pé direito:

Ao tirar,

Ao tirar o seu pezinho,

Repetem com o pé esquerdo

Ó toque, toque,

Toque no meu com respeito.

3º Movimento: terminado o canto atrás mencionado, voltam-se os homens à direita e as senhoras à esquerda e fazem roda. Acabada nova estrofe, passam os homens um par adiante, isto é, vão pelo lado de fora da senhora que está à sua frente e bailham com a seguinte. Assim continuam no fim de cada cantiga, até terminarem na posição em que iniciaram a bailho.

Algumas cantigas em sextilhas usadas no Pezinho Novo e Pezinho da Vila das Ilhas de São Miguel e Santa Maria.

Toda a moça que é bonita
Que ela chora, que ela grita
Nunca haverá de nascer
É como a maçã madura
Na quinta do padre cura
Todos a querem comer

Eu fui a beira da rocha
De sapato e de galocha
Ver se o mar estava manso
Eu lá vi uma garoupa
Toda embrulhada em roupa
A dormir no seu descanso

Eu nasci à sexta-feira
De bigode e cabeleira
Que pracia um Ente-Cristo



Q'Inté o só padre cura
Que é home de sabedura
Nunca tal haverá visto

Semei no meu quintal
À moda de Portugal
Sementes numa caneca
Nasceu-me u'a rapariga
Do tamanho d'u'a formiga
A tocar nu'a rabeca

Eu sou dos que foi a Roma
De batata fazer goma
P'ra casar com dez mulheres
O Padre Santo me disse:
Não caias nessa tolice,
Casa com quantas quizeres

Quem vai por terras alheias
Perde as botas perde as meias
Perde o brilho, perde a graça
Eu sou dos que perdi tudo
Já lá vai dia d'entrudo
Que queres, amor, que te faça.

Vira cá o meu pezinho
Devagar, devagarinho
Se vai à Ribeira Grande
Tenho uma carta escrita
Para ti cara bonita
Não tenho por quem t'a mande

Põe aqui o teu pezinho
Devagar devagarinho
Entre as folhas de papel
Não há ilha mais bonita
Não há ilha mais bonita
Do que a ilha de São Miguel

Versos do Pezinho Velho (ilha de São Miguel), segundo Vale (2000)

Eu já tive quatro amores



Dois de manhã e dois à tarde] BIS
Agora só tenho um
Vivo mais a minha vontade] BIS

Sonhei ontem, sonhei hoje
Com a minha prima Teresa] BIS
De manhã ao acordar
Senti uma grande tristeza] BIS

Dei a volta à ilha toda
Para ver se alguém me queria] BIS
Amores não me faltaram
Mas, foram todos num só dia] BIS

Andas abaixo e acima
Como o vapor da carreira] BIS
Ai, andas à caça de amor
Mas não achas quem te queira] BIS

Amores quem os tiver
Leve-os consigo à Igreja] BIS
Fechados a sete chaves
Para que ninguém os veja] BIS

Outra versão do Pezinho da Vila (ilha de São Miguel), segundo Vale (2000)

Eu fui casar às capelas
Por ser manco das canelas, com uma mulher sem nariz
E esta gente das Fajãs já me deram os parabéns
Do casamento que fiz

Refrão 1

Fica aqui dá-me o pezinho {bis}
Devagar, devagarinho se vai a ribeira grande [bis}
Eu tenho uma carta escrita
Para ti cara bonita não tenho por quem a mande

Eu o sol já vi nascer
Vim de longe p'ra viver numa estufa de a
Extrai o seu licor
Que faz nascer o amor no coração dos rapazes



Refrão 1

Eu fui à água do pau
E o vinho não era mau, e o pobre parecia
Diz-me lá tia Maria
Se foi nesta freguesia que a porca furou

Refrão 2

Fica aqui, dá-me o teu pezinho
Devagar, devagarinho entre a folha de papel
Não há ilha mais bonita
Não há ilha mais bonita
De que a ilha de São Miguel

Outra versão cantada do Pezinho da Vila da Ilha de São Miguel, segundo Rodrigues (1982)

Amor, dá-me o teu pezinho,
Ó minha branca açucena,
Pra te levar, não posso,
Pra te deixar, tenho pena.

Aqui tens o meu pezinho,
Para o lado do meu peito;
Não cabe um amor tão grande
Num palácio tão estreito.

Aqui tens o meu pezinho,
Pelos caminhos de oeste;
A mágoa que me causaste,
No meu coração asseste.

Dá-me, amor, o teu pezinho,
O meu pezinho é este;
Quero lembrar-me de ti,
Já que de mim te esqueceste.

Dá-me cá o teu pezinho,
Ou aqui ou lá hei-de ir,
Atrás duma pomba branca,
Teus passos hei-de seguir.



Esta moda do pezinho
É uma moda bonita;
Todas as modas me esquecem,
Só o Pezinho me fica.

Esta moda do pezinho
Nem todos sabem cantar;
Nem todos os homens amam,
Nem todos sabem amar.

Põe aqui o teu pezinho,
Aqui neste duro chão;
Cheguei a rasgar meu peito
Pra te dar meu coração.

Põe aqui o teu pezinho,
Aqui no mesmo terreno;
No mato se apanha lenha,
Na rocha se apanha o feno.

Põe aqui o teu pezinho,
Põe aqui ao pé do meu;
Daqui a pouco não sabes
Qual dos dois pés é o teu.

Põe aqui o teu pezinho,
Põe aqui, se o quiser pôr;
Ao tirar o teu pezinho,
Ficas sendo o meu amor.

Põe aqui o teu pezinho,
Trina, não trina, trinou;
Põe aqui devagarinho,
Que o meu amor me deixou.

Põe aqui o teu pezinho,
Põe aqui, se o quer pôr;
Mas não é obrigação,
É se quer fazer favor.



Risca atrás o teu pezinho
Eu já não tenho alegria,
Desde que te foste embora,
Minha rica companhia.

Risca, dá-me o teu pezinho,
Aqui, acolá, ó linda,
Falaste-me em casamento,
Eu não me caso ainda.

Risca, dá-me o teu pezinho,
Em cima da ramalhada;
O dia em que te não vejo,
De noite não durmo nada.

Risca, dá-me o teu pezinho,
Já que hoje aqui vieste;
Hei-de arranjar um amor
Lá pros lados do Nordeste.

Risca, dá-me o teu pezinho,
Ó vida, olaré, são duas!
Nada me há-de matar
Senão as saudades tuas.

Risca, dá-me o teu pezinho,
Ribeira que já não corres,
Diz-me, amor de minha alma,
Hoje em dia por quem morres.

Risca, dá-me o teu pezinho,
Sempre baixinho, à rasteira;
Não há dinheiro que pague
Cara de moça solteira.

Se me deres o teu pezinho,
Ó vida, olaré, hei-de ir,
Em trajo de pomba branca
À tua cama dormir.



Vira agora o teu pezinho,
Ó vida, olaré, hei-de ir,
Em traje de pomba branca
À tua cama dormir.

Vira agora o teu pezinho,
Mas depois não vires mais,
Domingo, depois da missa,
Vou-te pedir aos teus pais.

Volta aqui o teu pezinho,
O teu pezinho folhudo;
Fugiram-me os meus melrinhos
Com linheirinhos e tudo.

**Outra versão cantada do Pezinho da Ilha de Santa Maria, segundo Rodrigues
(1982)**

Dá-me lá o teu pezinho,
Por cima café, canela;
Vou-te falar espanhol:
Caramba, mira lostela

Esta moda do pezinho,
Quem a havia de inventar?
Foi a filha do padeiro
Na cozinha a peneirar.

Faz favor dá-me o pezinho
Aqui neste duro chão:
Entrego minh'alma a Deus,
O corpo ao teu coração.

Não leves o pezinho...
Pelo sim ou pelo não;
Deu um pulo, foi cair
Dentro do teu coração.

O Pezinho é mui bom
Pra quem no sabe cantar;
Também tem seus requasitos,
Nem todos los sabem dar.



Põe aqui o teu pezinho,
Põe aqui ao pé do meu;
Que ao tirar do teu pezinho
Cada qual fica co seu.

Risca aqui, dá-lhe o pezinho,
Ó vida, olaré, cortiça;
Se é casada, arreda, arreda,
Se é solteira, atiça, atiça.

Toma lá o meu pezinho,
Uma direita outra torta;
Se tu gostas de me ver
Passa amanhã pela porta.

4.1.13 Versão coreográfica do PEZINHO DO FAIAL (quadros de 43 a 58)

Nota: Segundo Neves, citado por Andrade (1960), o Pezinho nasceu à beira-mar Cantava-se nos botequins e casas de orgia dos portos do continente e ilhas.

Sigamos a sua explicação: Vão de mão dada, em número ímpar e soltando todos as mãos de repente, abraçam-se aos pares dando uma volta e cantando:

Estou contente do meu par
Foi condição de Deus mo dar.

A pessoa que fica só, diz-se *viúva* para o jogo seguinte.

É que naturalmente, no lugar onde o recolheu, o Pezinho era tido como jogo e não como bailho.

O *Pezinho* que apresento foi recolhido na freguesia dos Flamencos. Revelou-mo uma velhinha, por intermédio do meu bom amigo Manuel G. de Vargas. Hoje, está, de fato, completamente esquecido entre nós, mas bailhavam-no nas salas.

Cantigas do Pezinho do Faial, segundo Andrade (1960)

Ponha aqui o seu pezinho,
Ponha aqui ao pé do meu.
Se ele é torto ou aleijado,
Essa culpa não tive eu.

Ponha aqui o seu pezinho,
Ponha aqui, toca não toca
Que a roda do seu vestido,
Não toque na minha bota



4.1.14 Versão coreográfica do PEZINHO DO PICO⁸

“Fala-nos de monda, picões e silvado. Foi trazido do continente português por marinheiros que cantavam nos botequins e em casas de orgia”.

Descrição coreográfica

Ritmo: 2/4.

Formação: círculo de esquerda para os senhores e de direita para as senhoras.

Postura Cênica: na introdução, Srs. mãos na cinta e Sras, mãos na cintura.

Desenvolvimento:

1ª figura: com deslocamento anti-horário, Srs. de frente e Sras. de costas, ambos com os pés direitos realizam uma leve elevação de pés ao segui-los, com mais três marcações alternadas de pés (esquerdo, direito e esquerdo) (diferem-se as primeiras marcações, tempo um, quando o Sr. realiza uma leve marcação de pé no solo, antes de elevá-lo, no tempo um);

2ª figura: em castanholas, com braços semiflexionados, um pouco abaixo da altura dos ombros, acompanhando o embalo natural do corpo, com os peitos dos dançarinos projetados um para o outro, seguem o deslocamento, virando-se levemente pelo centro do círculo e para fora;

3ª figura: virada de 180º pelos dançarinos, pelo centro do círculo, ficando de frente para o outro par que estava nas costas, invertendo agora a direção dos Srs. e Sras., pois neste momento ele estará de costas para o sentido de evolução, anti-horário. Esta virada do par é realizada pelos dançarinos com o tronco fletido, voltando à posição normal logo após;

4ª figura: marcação de frente a frente, após o meio giro pelo centro do círculo, ambos os dançarinos com os pés direitos (ao tempo da música, faz favor ponha o pezinho...), realizam geralmente quatorze marcações de pêndulos, ao repetir o verso os dançarinos com o outro pé (esquerdo), realizam mais em média quinze marcações;

5ª figura: pelo centro do círculo os dançarinos executam um meio giro (180º), com tronco fletido, vindo a repetir a figura de marcação com o par posicionado a seu lado;

6ª figura: repete-se a primeira;

7ª figura: repete-se a segunda.

Nota: Até a décima figura seguem-se sucessivamente a ordem coreográfica em repetição.

⁸ Segundo vídeo do I Curso de Reciclagem para Animadores Culturais na Área de Folclore Açoriano, realizado de 08 à 12 de agosto de 1997, na UFRGS, com professores do GFAR dos Açores. Promovido pelo Grupo Universitário de Tradição da UFRGS-POA-RS. Interpretado por Azeredo.



Final: marcação acentuada de um pé e outro no chão, equivalentes aos dois tempos finais da música, pés de fora e do centro.

Síntese dos movimentos coreográficos:

- 1ª. deslocamento no sentido anti-horário;
- 2ª. virada de corpo flexionado, infletindo um meio giro;
- 3ª. marcação com seu par;
- 4ª. marcação com o outro par;
- 5ª. idem à primeira;
- 6ª. idem à segunda;
- 7ª. idem à terceira;
- 8ª. idem à quarta;
- 9ª. segue a ordem coreográfica.

Passos Básicos: Srs. leve marcação e elevação de joelho, mais três passos alternados de marcha; Sras. elevação de joelho (leve), mais três passos alternados de marcha.

Final: duas marcações no solo, equivalentes aos dois tempos finais da música.

Versão musical do Pezinho do Pico, segundo Manuel Goulart Serpa (ilha do Pico)

I
Ó meu amor nada, nada
Ó nada, nada, ó meu amor nada, não] BIS
Nada tenho em meu peito
Ó em meu peito, que não te faça quinhão] BIS

CORO

Faz favor ponha o pezinho
O seu pezinho ponha aqui, se o quiser pôr] BIS
Que não é de obrigação
De obrigação é de quem faz o favor] BIS

II

Eu fui ao Pico, piquei-me
Ó sim piquei-me, piquei-me lá num picão] BIS
O picão nasce da silva
Ó sim da silva, e a silva nasce do chão] BIS



CORO

Faz favor ponha o pezinho

O seu pezinho ponha aqui na branca meia] BIS

Se a branca meia se suja

Olé se suja há mais água na ribeira] BIS

III

Eu fui ao Pico, piquei-me

Ó sim piquei-me, piquei-me lá num silvado] BIS

Nunca mais eu vou ao Pico

Ó sim ó Pico, sem o Pico ser mondado] BIS

CORO

Faz favor ponha o pezinho

O seu pezinho ponha aqui que não faz mal] BIS

Que esta moda do pezinho

Ó do pezinho foi do Pico pró Faial.

4.1.15 Versão Coreográfica do PEZINHO DOS BEZERROS⁹

Obs.: Este Pezinho não era costumeiramente dançado, sendo introduzida sua primeira versão pelo GBCRT, trazendo em sua letra um fundo de religiosidade.

Número de Pares: 7 pares.

Postura Cênica: Srs. mãos na cava do colete, Sras. mãos na cintura.

Ritmo: 2/4.

Formação: círculos concêntrico de esquerda, com par de mãos dadas (sentido anti-horário); senhores ao centro comandado pelo mandador.

Desenvolvimento:

1ª figura: no sentido anti-horário com marcação lenta, na introdução da música o par marca três passos e executa uma leve elevação de pés direitos para frente, alternando-os;

2ª figura: Srs. no lugar realizam a marcação descrita na 1ª figura, com o quarto tempo acentuado, Sras. avançam e recuam, tomadas pela mão esquerda, no círculo externo;

3ª figura: pelo centro, na letra da música, senhor gira (180º) para a esquerda, ao tempo que a senhora desloca-se ao seu redor no sentido horário com marcações mais acentuadas do quarto passo;

⁹ Dançado pelo Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense, recolhido em 2002, na cidade de Angra do Heroísmo. Interpretado por Azeredo.



4ª figura: Sras. voltadas para o sentido horário e no círculo central, invertem os passos da segunda figura, com os Srs. no mesmo sentido em avanço e recuo;

5ª figura: entram os Srs. de frente e repetem a 1ª figura;

6ª figura: idem à 1ª figura;

7ª figura: idem à 2ª figura;

8ª figura: idem à 1ª figura;

9ª figura: idem à 4ª figura;

Nota: Repetem-se conforme o mandador

10ª figura: dão as mãos tomadas em círculos concêntricos, Srs. ao centro em círculos de costas, frente a frente para as Sras., realizam marcação com os pés esquerdos, no compasso fundamental, pondo (no quarto tempo da música) o pé à frente, junto ao pé de seu par;

11ª figura: troca de pares, Sras. avançam no sentido horário, Srs. inversamente realizando um giro completo com o novo par, vindo os Srs. postar-se novamente ao centro do círculo;

12ª figura: idem à 10ª figura;

13ª figura: idem à 11ª figura;

14ª figura: final de mãos dadas, frente a frente em dois círculos.

Síntese dos movimentos coreográficos em figuras:

1ª dois círculos concêntricos, sentido anti-horário, Srs. ao centro realizam a marcação;

2ª Srs. no lugar, Sras. avançam e recuam;

3ª meio giro dos Srs. e deslocamento das Sras.;

4ª posições e passos inversos da 2ª figura;

5ª entrada no círculo central dos Srs. e repetida 1ª figura;

6ª idem à 1ª figura;

7ª idem à 2ª figura;

8ª idem à 1ª;

9ª idem à 4ª;

10ª mãos tomadas frente a frente com marcação de pés;

11ª troca de pares e giro de mãos dadas;

12ª idem à 10ª;

13ª idem à 11ª;



14^a dois círculos.

4.1.16 Versão coreográfica do PEZINHO DA TERCEIRA¹⁰

Número de Pares: 8 pares.

Postura Cênica: Srs. mãos na cinta, Sras. mãos na cintura.

Ritmo: quaternário.

Formação: círculo de direita para as Sras. e de esquerda para os Srs..

Desenvolvimento:

1^a figura: em círculo de testa, os dançarinos embalam seus corpos, com leves flexões, intercaladas a marcações leves dos pés (para cada tempo da música), estando alternando meio giro no lugar (180°), para direita e esquerda, ficando eventualmente frente a frente com os pares das laterais. Dessa forma estarão em círculo de testa, círculo de esquerda e direita, sem praticamente deslocar-se da posição inicial da coreografia.

Síntese dos movimentos Coreográficos: ver desenvolvimento.

Versão cantada do Pezinho da Ilha Terceira, segundo Cantigas do Meu Folclore, por Maria do Céu

ELE:

O Pezinho da Terceira
Traz a graça nas cantigas
Chama os moços ao terreiro
E à janela as raparigas

ELE:

Nesta moda do Pezinho
Que é uma moda engraçada
Eu gosto de andar à roda
Da tua saia rodada

Outra versão cantada do Pezinho, segundo as Cantigas do Meu Folclore, por Maria do Céu

Ó menina do bailado
Ponha aqui o seu pezinho
Devagar e com cuidado
Não lhe caia o sapatinho

¹⁰ Dançado pelo Grupo de Baile à Antiga do Posto Santo, interpretado por Azeredo, segundo vídeo do Cofit/2000.



Tira o pé da minha porta
Que meu pai já deu por ti
Aqui del-rei quem me acode
Nunca mais volto aqui

Hei-de pôr aqui o pé
Quantas vezes eu quiser
Quer teu pai queira quer não
Hás-de ser minha mulher

Saracoteia depressa
Nas voltas deste pezinho
Para chegares ao pé de mim
Que sou o teu amorzinho

4.1.17 Versão coreográfica do PEZINHO DA TERCEIRA¹¹

Número de Pares: seis pares.

Postura Cênica: Srs. mãos na cinta, presa pelo dedo polegar, estando os demais semiflexionados, juntos; Sras. mãos na cintura pélvica, quando não enlaçada com o par.

Ritmo: 2/4.

Formação: dois círculos concêntricos, estando os Srs. no externo e Sras. no interno, ambos de esquerda (sentido anti-horário), Sras. com o braço direito enlaçado no seu par.

Desenvolvimento:

1ª figura: ao comando do mandador, ainda na introdução da música, ambos os dançarinos realizam um “afastamento lateral”, com os pés direitos (deslocamento para fora do círculo) em quatro tempos, sendo: 1. direito, 2. esquerdo (juntar), 3. direito (recuo) e 4. esquerdo (novamente juntar), sofrendo uma leva flexão e elevação do joelho, ao tempo em que o esquerdo suavemente realiza um saltito concomitante à elevação do direito. Seguindo no sentido anti-horário, os pares se deslocarão, evoluindo no compasso descrito, com o pé esquerdo (em quatro compassos da música), com a marcação do desenvolvimento inicial, exceto o afastamento lateral, pois estarão em avanço neste momento;

2ª figura: ao comando do mandador, inflétrão um meio-giro “180º”, Srs. para esquerda, Sras. para direita, mudando o sentido de deslocamento, sem alterar a sequência alternada de passos (três, mais a elevação com o saltito), nesta hora a perna esquerda estará em elevação ao realizar o meio giro;

¹¹ Segundo o Grupo Folclórico Fontes da Nossa Ilha Fontinhas, autorizado pela professora Fátima Maria Mendes de Souza, interpretado por Azeredo (2000).



3ª figura: retorno em sentido horário do par, enlaçados pelo braço direito dos Srs., com o esquerdo das Sras. (estando os Srs. com ambas as mãos na cintura pélvica, de forma aparentemente discreta, em relação ao seu par), executando a mesma seqüência de passos, em quatro compassos em evolução;

4ª figura: inversamente às pernas e ao sentido anterior, os dançarinos agora repetirão a segunda figura (meio-giro de 180º), quando estarão novamente na posição inicial da dança;

5ª figura: idem à primeira figura, reduzindo apenas o deslocamento para dois compassos;

6ª figura: Srs. infletem $\frac{1}{4}$ de giro para esquerda, ficando em círculo de testa; Sras. avançam um passo perna esquerda, outro perna direita, outro esquerda cruza por trás projetando um círculo de testa, vindo a ficar lado a lado com seu par (neste momento, as Sras. estarão ao lado direito de seu par);

7ª figura: uma marcação no lugar de todos os dançarinos, com a mesma perna direita ao mesmo tempo;

8ª figura: com elevação da esquerda no primeiro tempo do compasso, Sras. avaçam formando um pequeno círculo (no passo básico). Srs. executam um recuo lateral no sentido horário, vindo a se posicionar no intervalo seguinte, quando trocará de par;

9ª figura: Sra. recua pelo mesmo percurso, com elevação de direita e de costas, vindo a ficar no lugar de origem da oitava figura;

10ª figura: Srs. e Sras. invertem os passos, mantendo a seqüência, quando a perna esquerda eleva-se para formar o pequeno círculo e à direita eleva-se para formar o grande círculo;

Nota: As Sras. que realizam cinco evoluções completas (marcando no lugar, indo ao centro, recuando de costas e deslocando-se lateralmente), no sentido horário aos compassos que alternarão com os Srs., figuras idênticas em deslocamento.

11ª figura: ao comando, ficam os pares em círculo de testa (Sras. ao lado direito dos Srs.), executam marcações correspondentes a três compassos da música);

12ª figura: Sras. entram, formando um círculo concêntrico (neste momento alternarão a postura das mãos, vindo a ficar de mãos dadas com os Srs., posicionando-se os pares frente a frente), fazem uma marcação com passos fundamentais, correspondente a um compasso da música;

13ª figura: todas as duplas de pares passarão uns pelos outros, em passa, passará, passando por baixo e entre o outro par, aquele que estiver posicionado no sentido anti-horário (a cada novo par encontrado, frente a frente, as duplas fazem uma marcação no lugar, sem mudar, como se estivesse evoluindo a marcação dos pés e



tornam a passar, ora por cima e ora por baixo).

Nota: Passa-se duas vezes pelo par incluso a primeira, na terceira vez param as mesmas duplas iniciantes na mesma posição.

14ª figura: na posição da décima primeira figura, inclusive ao lado do mesmo par que estavam posicionados os dançarinos realizam mais uma marcação;

15ª figura: idem à oitava figura;

16ª figura: idem à nona figura;

17ª figura: idem à décima figura, exceto o número de evoluções correspondentes, sendo agora duas;

18ª figura: idem à décima terceira, com apenas uma passagem pelo par;

19ª figura: chegando à posição inicial ao lado do mesmo par, a Sra. volta em recuo de costas a posição ao lado direito de seu par, vindo a formar um só círculo novamente, sempre alternando os passos fundamentais;

20ª figura: Sras. entram na roda de frente par seu par, vindo a formar novamente dois círculos concêntricos, com uma marcação de pés seguidas da última figura, sem perder a sequência de passos;

21ª figura: idem ao deslocamento da introdução, quando as Sras. retomam a posição de deslocamento;

Final: lado a lado, fazem duas marcações finais, posição de início.

Síntese dos movimentos coreográficos:

1ª. evolução de mãos dadas, no sentido anti-horário;

2ª. meio-giro de (180º);

3ª. evolução inversa à primeira;

4ª. meio-giro (180º), inverso do segundo;

5ª. idem ao 1º;

6ª. círculo de testa do par;

7ª. marcação no lugar pelo par;

8ª. pequeno círculo das Sras. e deslocamento lateral dos Srs.;

9ª. recuo de costas das Sras.;

10ª. inversão de passos do par;

11ª. idem ao 6º;

12ª. dois círculos concêntricos de mãos dadas;

13ª. passa, passará;



- 14^a. idem ao 10^o;
 15^a. idem ao 8^o;
 16^a. idem ao 9^o;
 17^a. idem ao 10^o; com duas evoluções;
 18^a idem ao 13^o;
 19^a. círculo de testa;
 20^a. idem à formação inicial;
 21^a. idem ao desenvolvimento inicial.

Passos Básicos:

1. Elevação de joelho semiflexionado e leve saltito do pé oposto ao elevado;
2. Mesmo pé (da elevação), posta-se no chão;
3. Outro pé marca levemente no solo;
4. O pé que se elevou volta ao solo, completando o 4^o tempo da música.

Versão cantada do Pezinho da Terceira, segundo o Grupo Folclórico Fontes da Nossa Ilha - Fontinhas-Terceira.

Ele
 Teu delicado pezinho
 Quando toca no caminho
 Logo toca o meu também

Depois vamos conversando
 Nossos pezinhos mudando
 Mais felizes que ninguém

Ela
 Esse pé que Deus te deu
 Deve estar ao pé do meu
 Mas durante a vida inteira

O meu pé não se acomoda
 Quer ir com o teu à roda
 De toda a ilha Terceira
 {Obs: repetir todos os versos em coro, um por um}



4.1.18 Versão coreográfica do PEZINHO DO CORVO¹²

Postura Cênica: braços soltos ao prolongamento do corpo, durante a introdução.

Ritmo: 2/4.

Formação: em círculo de testa aguardando a introdução da música.

Desenvolvimento coreográfico:

1ª figura: sob comando do mandador, desenvolve-se a coreografia, no segundo compasso da introdução, estando os Srs. em círculo de esquerda e Sras. de direita, posicionados no sentido anti-horário, deslocam-se formando uma estrela com os braços dados (direito do Sr. e esquerdo da Sra., seu par, no primeiro movimento) e marcando uma elevação de perna, tempo um (direita do Sr. e esquerda da Sra.), completam os tempos 1, 2 e 3 em passos alternados marcados ao deslocamento;

2ª figura: Sr. pelo centro do círculo passa um par, no mesmo sentido, Sra. permanece na posição de deslocamento sem alterar o ritmo ou a passada. Neste momento ambos elevam seus braços acima da cabeça, semiflexionados em posição de castanholas, estalando os dedos grande e médio, virando-se para um e outro ao ritmo descrito, pelo centro do círculo;

3ª figura: início da cadena (Srs. e Sras. trocam de mãos, passando um pelo o outro). Os Srs. seguem no sentido anti-horário, pelo centro e as Sras. invertem o sentido, por fora do círculo, vão dois pares e retornam ao completar um giro com este par que encontrou o terceiro;

4ª figura: idem à segunda figura, exceto as posições dos braços que permanecem caídos agora, sem elevação;

5ª figura: repetem-se as cadenas;

6ª figura: repete-se a segunda figura com braços erguidos.

Síntese de movimentos coreográficos:

1ª. estrela;

2ª. virando-se para um lado e outro;

3ª. passagem dos Srs.;

4ª. idem ao 2;

5ª. cadenas com braços altos;

6ª. idem ao 2;

7ª. idem ao 3;

¹² Segundo vídeo do I Curso de Reciclagem para Animadores Culturais na Área de Folclore Açoriano, realizado de 08 à 12 de agosto de 1997, na UFRGS, com os professores do GFAR dos Açores. Promovido pelo Grupo Universitário de Tradição da UFRGS-POA-RS. Interpretado por Azeredo.



8ª. idem ao 2, com braços baixos;

9ª. idem ao 5;

10ª. idem ao 2, com braços elevados.

Passos básicos:

1. elevação de perna com flexão de joelhos 90º;

2, 3 e 4. passos de marcha alternados.

Final: parados em círculo de testa como no início.

Versão cantada do Pezinho do Corvo da Ilha do Corvo, segundo fax de 30/12/2002 da Direção Regional das Comunidades Açorianas.

Faz favor ponha o pezinho

Faz favor se o quer pôr

Ao tirar o seu pezinho

Fica sendo o meu amor

Faz favor ponha o Pezinho

Ponha aqui ao pé do meu

Ao tirar o seu pezinho

Cada qual fica com o seu

Esta moda do pezinho

Quem havia de inventar

Foi a filha do padeiro

Na cozinha a peneirar

O Corvo é a nossa terra

Embora que alguém se zangue

Para a defender faço guerra

Derramo todo o meu sangue

Outra versão cantada do PEZINHO DO CORVO (Ilha do Corvo), da mesma fonte acima citada.

Viva o noivo mais a noiva

Sentados no tamburete }bis

Ai, se a noiva é uma rosa

O noivo é um ramalhete}bis

A viola quer que eu cante

As cordas que eu espaireça}bis



E o ladrão do meu amor
A força quer que eu padeça}bis

4.1.19 Versão coreográfica do PEZINHO DAS FLORES¹³

Postura Cênica: Srs. mãos na cinta e Sras. mãos na cintura.

Ritmo: 2/4.

Formação: círculo de esquerda para os Srs. e círculo de direita para as Sras..

Desenvolvimento coreográfico:

1ª figura: Sem comando do mandador, os dançarinos realizam marcação de pé esquerdo dos Srs. e direito da Sras., voltados um para o outro, realizam quatorze marcações, em forma de pêndulo com as pontas dos pés ao tempo da música, ai põe menina, põe menina o seu pezinho [...] Depois, virando-se por dentro do círculo (180°), invertem o pé e o par, vindo a marcar novamente com o outro, mais quatorze vezes;

2ª figura: execução do oito deitado, começando com o seu par, os Srs. passando de costas para sua Sra. vão até a outra Sra. da esquerda, passando de costas novamente, ele com as mãos em castanholas e ela com as mãos na cintura ao tempo da música, é a roda ao rodar, frades à roda[...];

3ª figura: formação de um pequeno círculo, entrando os Srs. com os pés esquerdos (4 tempos), e as Sras. com os pés direitos;

4ª figura: formação de um grande círculo, ao tempo que no círculo anterior o pé que realizou o quarto passo, agora realiza o primeiro voltando ao seu lugar de origem do círculo, anterior à terceira figura;

5ª figura: idem à figura quatro;

6ª figura: idem à segunda figura;

Nota: Sr. dança com as mãos soltas, quando não está em castanholas e a Sra., com as mãos na cintura.

Final: parados se olhando, como na posição inicial.

Síntese dos movimentos coreográficos:

1ª. marcação;

2ª. oito deitado;

3ª. formação do pequeno círculo;

¹³ Segundo vídeo do I Curso de Reciclagem para Animadores Culturais na Área de Folclore Açoriano, realizado de 08 à 12 de agosto de 1997, na UFRGS, com os professores do GFAR dos Açores. Promovido pelo Grupo Universitário de Tradição da UFRGS-POA-RS, interpretado por Azeredo.



4ª. formação de círculo grande e oito deitado.

Passos Básicos:

Saída do Sr.

1. esquerdo;

2. direito;

3. esquerdo;

4. esquerdo e direito num contra-pé. Na sequência do segundo compasso o Sr. inverte o pé que executa o primeiro tempo, assim como o primeiro compasso da Sra.

Versão cantada do Pezinho das Flores, segundo fax de 30/12/2002 da Direção Reg. das Comunidades

Eles

Põe menina, põe menina o seu pezinho

O seu pezinho põe aqui se o quiser pôr {bis}

Elas

E ao tirar e ao tirar o seu pezinho

O seu pezinho não pise o teu amor {bis}

Todos

E à roda e à roda frades à roda

Frades à roda e à roda desta igreja}bis

Todos

E vamos ver, vamos ver Nossa Senhora

Nossa Senhora, Nossa Senhora nos veja}bis

Elas

E à roda e à roda frades à roda

Frades à roda e à roda deste vapor}bis

Elas

E ainda está ainda está para nascer

Para nascer quem há-de ser meu amor}bis

Todos

E à roda e à roda frades à roda

Frades à roda e à roda deste convento}bis

Todos

E agora, e agora é uma moda

É uma moda frades fora freiras dentro

.....

Eles

“E à roda e à roda frades à roda

Frades à roda e à roda traz os amores}bis



Eles
E aqui está aqui está como se dança
Como se dança pezinho a moda das Flores}bis
Elas
E à roda e à roda frades à roda
Frades à roda é o pezinho mais antigo}bis
Elas
E a dança, a dança se faz agora
Se faz agora a burlança dos bezerros.

Nota: Os quatro últimos versos, foram extraídos de fita de vídeo Gentes e Gestos do Folclore Açoriano, sujeitos à alteração de interpretação. Os demais foram enviados pela Direção Regional das Comunidades Açorianas, gentilmente oferecidos por ranchos açorianos da ilha específica.

4.1.20 Versão coreográfica da CANINHA VERDE da Ilha de São Miguel, segundo Dias (1981) (quadros de 61 a 66)

Segundo Dias (1981), este bailho da “Caninha Verde” foi cantado e marcado por Manuel Vitorino das Sete Cidades em 1952 – Disse ele, que desde 1850 já seus avós a balhavam e que juntaram um segundo andamento ao bailho, à moda do preto...*Um “brasileiro” - grande bailhador - tinha a “mania” de acabar o bailho c’o aquela moda do preto que trouxe do Brasil, e era sempre no fim da “caninha verde” que gostava que se cantasse e bailhasse o “preto”.*

(O povo diz “canina” verde)

Coreografia, segundo Dias (1981):

Formação: uma fila de homens e outra de mulheres, em frente uma da outra, movimentam-se ao ritmo da música estabelecido pela Viola; de braços levantados, repenicam os dedos.

Ritmo: 4/4.

Ao quebrar da cantiga - a meio da cantiga - o cantador ou cantadeira - a caninha verde - desafia o par que lhe está na frente. Os dois, ora se aproximam, ora se afastam, num movimentar de passos graciosos.

Depois de findar a cantiga, o par volta ao seu lugar, e outro logo se desloca em reprodução do primeiro, e assim sucessivamente, até chegar ao último par.

Enquanto cada par se vai exibindo, os restantes mantêm a iniciada movimentação expressiva.

- Esta canção é de marcação rítmica quaternária - 4/4.



Versos da “Caninha Verde”, segundo Dias (1981)

O meu amor me jurava
 Que me amava eternamente
 Eu ria porque sabia
 Que o amor jura e mente
 “Caninha Verde”
 Que o amor jura e mente

Ó sol que te puseste
 A luz do dia fechaste
 “Caninha” Verde
 A luz do dia fechaste
 Ainda me não disseste
 Se o meu amor encontraste
 “Caninha Verde”
 Se o meu amor encontraste

Outra versão cantada da Caninha Verde das Sete Cidades da Ilha de São Miguel

Segundo Neves (1896), citado por Dias (1981), este bailho é de rodas, porque só neste lugar ele era desenvolvido.

Oh minha caninha verde
 Oh minha verde caninha
 Salpicadinha d’amores
 D’amores salpicadinha

Encostei-me à cana verde
 Cuidando que não quebrava
 A cana verde era oca
 Coisa que não me lembrava

Oh minha caninha verde
 Verde cana no botão
 Aqui estou à tua beira
 Prenda do meu coração

A cana verde no mar
 Anda ao redor do vapor
 Inda está para nascer
 Quem há-de ser o meu amor



Outra versão da cantiga da Caninha Verde da Ilha de São Miguel, segundo Rodrigues (1982).

A cana verde me disse
Que eu que havia de morrer;
Vai-te embora, Cana Verde,
Não me tornes a apar'cer.

A Cana Verde na costa
Deita raízes na areia;
Não faço mal a niguém,
Todo o mundo me falseia.

Cana Verde ri-qui-qui,
Cana Verde ri-có-có;
Quem canta a Caninha Verde
São netos da minha avó.

Encostei à Cana Verde,
À cama do meu quintal;
Fui falar ao meu amor
Minha mãe não deu por tal.

Eu plantei a Cana Verde
A beira do chafariz;
Bem plantada, mal plantada,
Plantei-a como quis.

Olha para a Cana Verde
Enterradinha na areia,
Quem a for desenterrar,
Tem cem anos de cadeia.

Olha para a Cana Verde
No solo enterradinha,
Se a forem desenterrar,
A culpa não será minha.

Ó linda Caninha Verde,
Quem soubera o teu fim...
Linda cara, lindos olhos,
Vira-te cá para mim.



Ó minha Caninha Verde,
Ainda à roda do vapor;
Inda está para nascer
Quem há-de ser meu amor.

Ó minha Caninha Verde,
Bem te vejo verdejar;
Bem te vejo não te logro,
Quem te pudesse lograr.

Ó minha Caninha Verde,
No quintal do meu patrão,
Quem não quer que o mundo fale
Não lhe dê ocasião.

Ó minha Caninha Verde,
Ó minha Verde Caninha,
Enterrada na areia,
Na areia enterradinha.

Ó minha Caninha Verde,
Ó minha Verde Caninha,
Se eu soubera que cá estavas,
Inda mais depressa vinha.

Ó minha Caninha Verde,
Quebradinha pelo nó,
Minhas falas são pra todos,
Meu coração pra ti só.

Ó minha Verde Caninha,
Verde cana de enganar,
Vai pra baixo, vai pra cima,
Vai pra cima, vai pro ar.

(Emocionou-me ouvir a Sra. Luiza Gonçalves Simas dos Santos de 83 anos de idade, residente em Montenegro, vivendo sua juventude no interior - onde eu também resido, desde o meu nascimento - contar que também conhecia uma dança chamada Cana-Verde e que sua mãe tocava na gaita para ela e seus dezesseis irmãos dançarem em dias festivos, com o seguinte verso que ela se lembra:



A Cana-Verde me disse
Que eu havia de morrer
Vai-te embora Cana-Verde
Eu não quero mais te ver.

Conforme Rodrigues (1982), os primeiros versos assemelham-se significativamente[...].

4.1.21 Versão Coreográfica da TIRANA da Ilha Terceira, segundo Dias (1981) (quadros de 67 a 78)

Segundo Borba, citado por Dias (1981) a “Tirana” é uma canção dançada do folclore peninsular, frequente sobretudo na Andaluzia, na Galiza e no Minho.

Sua trajetória da Galiza-Espanha, para o Minho-Portugal, segue para Terceira-Açores e dela, para as restantes ilhas do Grupo Central - Graciosa, São Jorge, Pico e Faial - e posteriormente para o Grupo Ocidental - Flores e Corvo, não consta seu repertório nas ilhas de Santa Maria e São Miguel.

Neves, citado por Dias (1981), descreve a “Tirana” como açoriana de modo Terceirense.

Andrade, citado por Dias (1981), refere-se que a “Tirana” nem é considerada como bailho, embora incluída nas canções coreográficas.

Coreografia: releitura segundo o autor Dias (1981).

“A dança é formada por pares, em duas filas frente a frente. Em seguida sai um cavalheiro da extremidade de uma fila e a dama da extremidade da fila oposta. Vão ao meio, atravessam, voltam ao meio e dando as mãos que erguem acima da cabeça. Depois de darem duas voltas, regressam ao seu lugar para seguir-se o par imediato, etc.”

A diferença que encontro nesta marcação, é que no Manjeriço os pares não dão as mãos nem as erguem acima da cabeça.

A melodia da “Tirana” de Ponte de Lima não tem parecença nenhuma com as nove Tiranas dos Açores (2 da Terceira, 2 de São Jorge, 1 da Graciosa, 1 do Pico, 1 do Faial e 2 das Flores). Mas, se mantém a designação (Tirana), é porque a canção veio, na realidade, dessas famílias minhotas que se localizaram na Terceira. E se a moda foi alterada, isso se explica no fenômeno da transformação das coisas que no rodar dos anos se vai operando, do que resultou que a canção viesse tomando a feição melódica que hoje tem, com as suas correspondentes variantes, como aliás sucedeu com outras canções que já me referi.



No que respeita à letra nota-se o mesmo sentimentalismo que motivou os poetas-cantadores a dedicarem à Liria ou Lira: O amor a fundear no íntimo dos amantes sempre com a mesma paixão de quem muito sofre e sente!...

Versos da Tirana, segundo Dias (1981)

1. Tirana, atira, Tirana,
Acaba já de atirar:
Mata-me aquele pombinho
Que está no calhau do mar

2. Tirana, atira, Tirana,
Tirana, olé, olé,
Casar com mulher sem dote
É remar contra a maré

3. Tirana, atira, Tirana,
Tirana, vem ver, vem ver,
E verás como se morre,
Sem se acabar de morrer

4. Tirana, atira Tirana,
Vem a mim tira-me a vida:
A prenda que eu mais amava
Já de mim foi suspendida

5. Foi minha desgraça ver-te
A primeira vez falar-te
Ventura foi conhecer-te
Triste destino amar-te

6. Tirana, já te disseram
Que eu, dormindo, suspirava
Quem to disse não mentiu,
Que eu alguns suspiros dava

7. Tirana, hei-de-te amar,
Corra o perigo que correr
Uma vida só que tenho;
Quero por ti padecer

8. Tirana minha Tirana
Tirana, eu vou, eu vou,



Dar vida a quem me deu
Matar a quem matou

9. Tirana que ora me matas
Ora a vida me vais dando
Se me tens alguma “aquela”
Não andes vira virando

10. Ao ver na areia as pegadas
Que tu deixaste ao passar
Tive ciúmes da onda
Que à praia as veio beijar

11. Deixar de te amar não posso
Tirana, não posso, não,
Hão-de sempre acompanhar
Os ais do meu coração

12. Já tive dias felizes
Assim agora os tivera
Hoje vivo de tristezas,
Já não sou quem dantes era

13. Tirana, cruel Tirana,
Tirana, eu vi, eu vi,
Conversando à tua porta
O meu rival junto a ti

14. Tirana! com lealdade,
Guardei-te sempre respeito;
Não te mereço a desfeita
Que fazes do meu conceito

**Outra versão das cantigas da Tirana da Ilha Terceira, segundo Rodrigues
(1982)**

Ó Tirana da Tirana,
Tirana da tirania,
Já me vai querendo bem,
Quem tanto mal me queria.

Ó Tirana, ó Tirana,
Tirana das flores brancas,



Eu não sei mostrar carinhos
A quem me mostra carrancas.

Tirana, linda Tirana,
Como sabes ser cruel,
Em troca do meu amor
Dá-me desprezo e fel.

A Tirana já morreu
Já morreu, já se enterrou;
Já lá vai pelo mar fora
Quem a Tirana matou.

A Tirana não morreu,
Mas vai morrer qualquer dia,
Deus permita que ela morra
Pra acabar com a tirania.

Outra versão da cantiga da Tirana, segundo Dias (1981)

Se te enfastia o querer-te
Se é forçoso o deixar-te,
Ensina-me a aborrecer-te,
Que eu não sei senão amar-te

Quando comecei a amar-te
Deitei sortes à ventura:
Hoje quero deixar-te,
já o meu mal não tem cura

Tirana, de que me servem
os bens que a fortuna dá?
Sem os bens também eu passo,
Mas sem ti, quem viverá?

Qualquer pessoa que chegue
A possuir-te ou gozar-te,
Será mais feliz do que eu,
Mas não é capaz de amar-te.

Tirana, ó minha Tirana
O meu amor por ti não tem fim



Ó Tirana, minha Tirana,
Por que não gostas de mim?

Tirana, minha Tirana
Tirana sempre a tirar
Eu já vi a Tirana
Tirar à beira do mar.

Tirana, minha Tirana,
Tirana das flores secas
Não posso mostrar carinhos
A quem me mostra caretas

Tirana minha Tirana,
Tirana das flores brancas
Não posso mostrar carinhos
A quem me mostra carrancas

A Tirana já morreu
já morreu, já se enterrou,
Já lá vai pelo mar fora
Quem a Tirana matou.

Outra versão da Tirana, Ilha do Pico, segundo folclorista Sr. Manuel Goulart

Serpa

Ó bela Tirana, ó bela Tirana
Atirei e não matei
Ó mal empregado tiro
Empregado tiro, empregado tiro
A minha pólvora está gasta
E o meu chumbo derretido

Para o autor, é uma das mais belas melodias do folclore picoense. Fala-nos de uma “Tirana” que foi pelo mar afora[...] Pelo mar afora, foram e vão os nossos sonhos[...] como sina[...] como destino[...] É dançando na Andaluzia, Jaliza e Minho.

Outra Versão cantada da Tirana, segundo o polígrafo das Cantigas do Meu Folclore da Ilha Terceira por Maria do Céu, interpretada pelo Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense

Ele:
Não sejas tirana



Dessa maneira
Nunca vi na minha vida
Tirana dessa maneira

Não sejas tirana
Dessa maneira
És a tirana mais linda
Que existe nesta Terceira

Ela:
Não sejas tirano
Dos meus amores
Tu tens sido para mim
Tirano dos meus amores

Não sejas tirano
Dos meus amores
O tirano mais cruel
Que existe neste Açores

Rapsódia: Composição musical formada de diversos cantos tradicionais ou populares de um país, Bueno Dicionário (1996, p. 552).

4.1.22 Versão coreográfica da TIRANA DO FAIAL da Ilha do Faial, segundo Andrade (1960) (quadros de 73 a 78)

Esta versão da Tirana, foi recolhida na região de Castelo Branco, ilha do Faial-Açores.

Postura Cênica: não consta na obra citada referência à postura cênica dos dançarinos.

Comando e Dependência: presume-se que não tenha comando, pela descrição coreográfica, no seu desenvolvimento.

Formação: em duas linhas alternados os Srs. e as Sras.

Ritmo: segundo Andrade, os movimentos são os mesmos da Chamarrita. Presume-se, então, que seja ternário o ritmo da Tirana do Faial.

Desenvolvimento coreográfico:

Figura 1: Srs. e Sras. em duas linhas, recuando e avançando sempre de frente para o seu par;



Figura 2: cantos pelos dançarinos:

Ai! Tirana,
Ai! Tirana, Ó Tirana,
Ó Tirana da saudade,
Onde tu foste nascer!

Figura 3: voltam-se os Srs., para a direita e as Sras., para a esquerda, formando um círculo no sentido anti-horário, e cantam novamente:

Oh foste nascer,
Oh foste nascer!

Figura 4: voltam-se os Srs. no sentido contrário pelo centro, encontrando-se com a outra Sra. que estava a sua retaguarda;

Onde foste nascer,
Não pode haver bem querer.

Figura 5: invertem-se os sentidos para todos os dançarinos;

Oh foste nascer,
Oh foste nascer!
Onde não há saudade
Não pode haver bem querer.

Figura 6: um oito imaginário;

Figura 7: repetem-se as figuras 3, 4 e 5, sucessivamente, até retornar ao seu par.

Outra versão cantada da Tirana do Faial, segundo Andrade (1960)

A Tirana já morreu,
Já morreu, já se enterrou;
Já lá vai pelo mar fora
Quem a Tirana matou.

Atira, linda Tirana,
Ramo de manjeriço,
E vem cair nos meus braços,
Dormir no meu coração.

Atiraste-me c'um cravo,
C'uma folha me feriste,
Viste-me correr sangue,
Tirana, não me acudiste.

Tirana, linda Tirana
Como sabes ser cruel!



Em troca do meu amor,
Deste-me o desprezo o fel.

Atira, atira, Tirana,
Tirana do mar lá fora,
Se nasci para ser tua,
Que hei-de fazer agora!

Tirana, atira, Tirana,
Tirana, olé, olé!
Casar com mulher sem dote,
É remar contra maré.

Tirana, atira, Tirana,
Acaba de atirar;
Mata-me aquele pombinho,
Que está no calhau do mar.

Tirana, atira, Tirana,
Tirana, vem ver, vem ver!...
E verás como se morre,
Se se acabar por morrer.

Tirana, atira, Tirana,
Vem a mim, tira-me a vida;
A prenda que eu mais amava,
Já de mim foi suspendida.

Outra versão cantada da Tirana, segundo as Cantigas do Meu Folclore da Ilha Terceira, por Maria Francisca Bettencourt-Maria do Céu

ELE: Não sejas Tirana
Dessa maneira
Nunca vi na minha vida
Tirana dessa maneira

Não sejas Tirana
Dessa maneira
És a Tirana mais linda
Que existe nesta Terceira



ELA: Não sejas Tirano
Dos meus amores
Tu tens sido para mim
Tirano dos meus amores

Não sejas Tirano
Dos meus amores
O Tirano mais cruel
Que existe neste Açores

4.1.23 Versão coreográfica da Dança das Fitas ou Dança dos Cadarços, segundo Andrade (1960) (quadros de 79 a 84)

Postura Cênica: não foi descrita na obra citada.

Comando e dependência: um mestre, um ou dois comandantes, dançada costumeiramente por doze integrantes Srs., sendo seis deles fantasiados de <Sras>.

Formação: duas colunas de pares, alternando as vestimentas, ou em meia-lua, alternados, com o comandante ao centro e à frente das colunas.

Ritmo: passos de marcha, presume-se que tenha o ritmo binário, conforme a definição dos passos de marcha.

Desenvolvimento:

Nota: é dançado com um mastro de 2,5m, com doze fitas multicolores.

Figura 1: inicia-se em duas colunas, e seguem, duas meia-luas, círculo de testa;

Figura 2: círculo num mesmo sentido, indefinido, avanço para o centro do círculo, para tomarem suas fitas;

Figura 3: recuo ao lugar inicial, pares frente a frente, (círculo de direita para Srs. e esquerda para <Sras> figura do tranceamento, saindo homens por fora, no primeiro momento;

Figura 4: tranceando até o apito do mestre;

Figura 5: círculo de testa pelos dançarinos, inversão de sentidos e desmanche da trança até o início da parlenda;

Figura 6: terminada a parlenda, voltam a executar a figura um da dança para finalizar.

Versos da Dança das Fitas ou dança dos Cadarços, segundo Andrade (1960)
Mestre:



Como Mestre que sou,
Capitão deste brinco,
Sou obrigado a dizer
Tudo quanto sei e sinto.

Como sou desta terra,
Mestre da contradança,
Sou o primeiro da falperra
E o primeiro da lambança.

Segundo comandante:

Quer o mandes que se faça
E de pronto, sem objeção,
Uma tremenda trapaça,
É de grande recepção.

Mestre:

Não quero mais discussão
Porque Mestre sou eu;
Quero mandar apitar
Pra saberem quem sou eu.

Segundo comandante:

Como sou deste terra
Também me quero explicar:
Por seres o primeiro comandante
Temos tempo pra dançar.

Terceiro comandante:

Temos tempo pra dançar
Não é bem assim, ó colega!
As horas estão-se a passar
E a barriga c'muma caverna.

Mestre:

Vou dar por terminada
Toda a nossa discussão:



Meus Srs. e Sras,
Prestem todos atenção.

Homem:

Dá licença, meu comandante?
Eu quero me queixar...
Temos cá uma feiticeira
Danada pra se casar.

Mulher:

Eu nunca fui feiticeira,
Nunca enfeitei ninguém;
Queria casar contigo
Porque nunca conhecestes ninguém.

Homem:

Eu também quero falar
A respeito da feiticeira:
Antes queria morrer,
Ou ir para a cadeia.

Segunda mulher:

Ir para a cadeia
É acto de covardia;
Não querem dizer bem?
Larguem a rapariga!

Segundo homem:

Larguem a rapariga,
Não é bem assim...
Afirmo que é feiticeira
Porque já enfeitiçou a mim.

Terceira mulher:

Você é mentiroso,
Mas não há nada que desviar,



Todo o que veste calças,
Não presta pra se casar.

Terceiro homem:

Não presta para casar?
Eu trato de defender:
A rapariga só é boa
Para comer e beber.

Quarta mulher:

Eu defendo a rapariga
Porque é sexo feminino,
A nossa honra é fraca,
Cai e parte-se no caminho.

Quarto homem:

Eu sou de carne humana,
De barro não queria ser;
Por falta de cuidado,
Olha o que ia acontecer!

Quinta Mulher:

Não queremos mais discussão.
É verdade, isto é real:
A Rosa vai se casar
C'o Manel Jaquim do Vale.

Quinto homem:

Manel Jaquim do Vale
É um nome bem visível;
Vou casar com a Rosa,
Nunca me tinha esquecido.

Sexta Mulher:



Rosa Malagueta,
É um nome bem desigual;
Vou casar c'ó Manel
Porque é de Portugal.

Primeiro comandante:

Oh que grande tribunal
Pra nesta ocasião resolver!
Por causa duma mulher,
O que temos de sofrer!

Mestre:

Dá licença, meu Comandante,
Que também quero falar:
Entrego-lhe a minha espada
P'ra a dança poder mandar.

Segundo Comandante:

A espada está entregue,
Já te podes retirar...
Ao toque do apito,
A dança vai começar.

4.2 Danças tradicionais do RS

4.2.1 Versão coreográfica da CHIMARRITA do RS (quadros de 01 a 36)

Para Côrtes e Lessa (1955), os colonos açorianos, na segunda metade do século XVIII, trouxeram ao Rio Grande do Sul a “Chimarrita”. Do Rio Grande do Sul (e de Santa Catarina), a dança passou ao estado de Paraná e Estado de São Paulo, bem como às províncias argentinas de Corrientes e Entre-Rios, onde são populares as variantes “Chamarrita” e “Chamamé”. A curruptela “Chimarrita” no RS a denominação mais usual dessa dança, está entre os campeiros.

Coreografia segundo Côrtes e Lessa (1955)

Postura Cênica: os homens unem suas mãos às costas, com os braços naturalmente caídos, aproximados da região lombar; as mulheres tomam das saias



com as mãos na altura da coxa, erguendo-a levemente.

Formação: duas linhas de pares uniformes, posicionados frente a frente, afastados o peão da prenda aproximadamente a 2,5 m.

Ritmo: binário.

Desenvolvimento:

1: marcação no 1º compasso, os peões marcam com o pé esquerdo, um taconeio-de-polca; as prendas fazem a mesma marcação em meia-planta, com o pé direito levado à frente;

2: no 2º compasso, o par executa um passo-de-polca lateral; os peões para a esquerda, e as prendas para a direita;

3: nos 3º e 4º compassos, repetem-se a marcação e o passo do 1º, e 2º compassos, mas desta vez em direção oposta, voltando à posição inicial;

4: repetem-se as primeiras figuras (8 compassos);

5: nos 1º, 2º e 3º compassos (canto), os dançarinos avançam simultaneamente (troca de lugares), realizando três largos passos-de-polca para a frente;

6: no 4º compasso, os dançarinos de costas realizam uma marcação-de-polca no lugar;

7: nos 5º, 6º e 7º compassos os dançarinos retrocedem, realizando três largos passos-de-polca para trás (os pares quase se tocam com os ombros ao se cruzarem);

8: no 8º compasso, os dançarinos já nos primitivos lugares, realizam uma marcação-de-polca, com mais uma repetição (16 compassos);

9: idem à primeira figura (entrecantando);

10: peões e prendas devem realizar os passos e as marcações com o mesmo pé e no mesmo sentido, conseqüentemente, as linhas se afastam em direção oposta e tornam a se encontrar (todos os dançarinos iniciam com o pé esquerdo). No 1º compasso, os dançarinos realizam uma marcação-de-polca, infletindo de $\frac{1}{4}$ de volta para a esquerda; nos 2º e 3º compassos, os dançarinos realizam dois largos passos-de-polca para a frente; nos 4º e 5º compassos, realizam uma marcação-de-polca no lugar; nos 6º e 7º compassos, os dançarinos realizam mais dois largos passos-de-polca para a frente; no 8º compasso, os dançarinos, novamente executando uma marcação-de-polca infletindo $\frac{1}{4}$ de volta, para a direita; sem interrupção dos movimentos, repetem mais uma inflexão de $\frac{1}{4}$ de volta para o mesmo lado, através de outra marcação-de-polca (9º compasso); nos compassos seguintes, os dançarinos praticamente repetem os passos anteriores, retornando aos seus lugares iniciais, sobre o mesmo caminho; no 16º compasso, os dançarinos realizam uma última marcação-de-polca, infletindo $\frac{1}{4}$ de volta para a esquerda, e desta maneira encontra-se na posição inicial com seu par;



11: semelhante à primeira figura, após a marcação (no último compasso do entrecanto), os dançarinos realizam um passo-de-polca em diagonal, de maneira que os pares se encontrem e imediatamente se tomam por ambas as mãos;

12: de mãos dadas, cada par alterna passos laterais com passos-de-polca (no 1º compasso, os dançarinos realizam uma marcação lateral lenta). Os peões para a esquerda e as prendas para a direita; no 2º compasso, os dançarinos realizam um passo-de-polca com deslocamento, no mesmo sentido anterior; nos 3º e 4º compassos, nova marcação lateral lenta e novo passo-de-polca com deslocamento, mas desta vez em sentido oposto ao anterior: peões para a direita e prendas para a esquerda. E assim se alternam as marcações laterais lentas e os passos-de-polca (até o 8º compasso do canto);

Nota: na marcação lateral, o pé que se afastou para realizá-la, deve unir-se ao outro, antes de prosseguir ao passo-de-polca;

13: a partir do 9º compasso, ao invés dos dançarinos realizarem como antes uma marcação lenta, correspondente a um compasso, realizam em dois compassos marcações rápidas, correspondentes ao mesmo compasso;

14: a dança termina ao 16º compasso, quando os pares, embora de mãos dadas, procuram aproximar-se ainda mais e para tal realizam o último passo-de-polca para a frente, de modo que os rostos e os corpos quase se toquem, em romântica atração.

Versos da CHIMARRITA DO RS, segundo Côrtes e Lessa (1955)

Chimarrita vou cantar
Qu' inda hoje não cantei (bis)
Deus lhe dê muito boa noite
Qu' inda hoje não lhe dei

Chimarrita morreu ontem,
Ontem mesmo se enterrou (bis)
Quem falar da Chimarrita
Leva o fim que ela levou (bis)

Chimarrita que eu canto
Veio de cima-da-serra (bis)
A pular de galho em galho
Até chegar na minha terra (bis).



4.2.2 Versão coreográfica do PEZINHO do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955) (quadros de 37 a 60)

A dança “Pezinho” e sua melodia tem popularidade em Portugal e nos Açores, assim como na região litorânea dos estados brasileiros de Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

O “Pezinho” foi a primeira dança regional investigada no manual de Danças Gaúchas, na vila de Palmares (município de Osório, em 15 de julho de 1950), ressuscitando para as festas regionais do Rio Grande do Sul, sendo divulgado em outros estados brasileiros como a mais bela manifestação das danças gaúchas. É tradicional o canto pelos dançarinos durante a coreografia.

Coreografia

Postura Cênica: idem à postura adotada na Chimarrita do RS.

Ritmo: 2/4.

Formação: em linhas opostas ou, como no Caranguejo, em círculo, distanciados em média de 80 cm o par.

Desenvolvimento:

1: no penúltimo compasso da introdução musical, os pares de frente a frente, tomam-se pela mão direita e ao iniciar o canto, os dançarinos levam o pé direito à frente, de maneira que as pontas dos pés quase se toquem e realizam uma marcação pendular (os calcanhares ficam postos no solo, mas a meia-planta do pé direito ergue-se levemente para executar um movimento pendular, que começa pela direita, percorrendo um arco imaginário de 45º). A perna que sustenta o corpo, entretantes, deve sofrer um tênue movimento alternado de flexão e extensão, durante este movimento de pé (flexão quando a meia-planta do pé oscila, para seu lado natural e extensão quando oscila para o lado do outro pé está pousado no solo);

2: a seguir, os dançarinos “trocam de mãos” (tomam-se pela mão esquerda), ao mesmo tempo em que o pé direito volta à posição normal e toma o peso do corpo. Agora, será o pé esquerdo a realizar as mesmas marcações já descritas;

3: repete-se o canto e, conseqüentemente, a coreografia;

4: ao terminar a primeira figura, os dançarinos devem soltar-se das mãos e na altura da música (e depois não vá dizer[...]), cada um dos pares “enfia” o braço direito e gira no sentido horário até completar uma volta ao chegar nas posições iniciais;

5: os pares soltam-se dos braços – completada a volta – e interrompem por segundos a dança, para realizarem um leve cumprimento, os homens inclinando cortesmente a cabeça e as mulheres realizando leve flexão de joelhos;

6: peões e prendas “enfiam” agora o braço esquerdo e giram no sentido anti-horário, retornando assim aos primitivos lugares, com novo cumprimento cortês



(corresponde a segunda parte do canto: “Que você já me esqueceu”);

7: o canto é repetido e, conseqüentemente, repetem-se os movimentos;

8: Ao se repetir o refrão “ai bota aqui[...]” há uma leve variante. A perna que avança é a mesma, mas agora ela permanece estendida e elevada ao ponto de tirar o calcanhar do chão e com a meia-planta, em seguida, se dirige à direita num afastamento em linha reta que exigirá uma flexão do outro joelho, conforme o descrito na primeira figura. Porém, agora se deve acentuá-la visivelmente, fazendo o corpo elevar-se e deprimir-se verticalmente;

9: corresponde integralmente à segunda figura (item 4 do desenvolvimento), ao último acorde termina a dança, com um cumprimento mais vivo e elegante entre cada par.

Versos do Pezinho do RS

I
Ai bota aqui, ai bota ali o teu pezinho,
O teu pezinho bem juntinho com o meu,
Ai bota aqui, ai bota ali o teu pezinho
O teu pezinho o teu pezinho ao pé do meu.

II
E depois não vá dizer
Que você já me esqueceu (bis)

III
Ai bota aqui, ai bota ali o teu pezinho,
O teu pezinho bem juntinho com o meu,
Ai bota aqui, ai bota ali o teu pezinho
O teu pezinho o teu pezinho ao pé do meu.

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

V
Ai bota aqui, ai bota ali o teu pezinho,
O teu pezinho bem juntinho com o meu,
Ai bota aqui, ai bota ali o teu pezinho
O teu pezinho o teu pezinho ao pé do meu.

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



4.2.3 Versão coreográfica da CANA-VERDE do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955) (quadros de 61 a 66)

A “Cana-Verde” chegou de Portugal, instalando-se em vários estados brasileiros. Desta forma foi se adaptando a cada região e produzindo variantes da dança-origem. Apresenta-se aqui a coreografia mais difundida no nordeste e litoral do RS.

Coreografia

Formação: em círculo, as prendas realizam um giro-saudação, tomadas pela mão direita dos peões; soltam-se as mãos e os pares se postam frente a frente à espera da dança. Dois círculos concêntricos formam-se com as prendas no centro.

Ritmo: binário.

Desenvolvimento: após a formação dos pares na introdução da música, no sentido horário segue:

1: passos de juntar e marcação lateral (parte cantada) “Eu plantei a cana-verde, Sete palmo de fundura-(bis)”. Os dançarinos alternam passos de juntar com uma marcação lateral. Tanto os peões quanto as prendas iniciam os passos com o pé esquerdo; com isso, movimentam-se em direção contrária; cada par se afasta e torna a se encontrar (os pés estão pousados juntos, lado a lado. Afasta-se o pé esquerdo lateralmente (para a esquerda) tomando o peso do corpo, o pé direito vem para a esquerda, tornando a se juntar com o esquerdo, e toma o peso do corpo, o pé esquerdo realiza novo afastamento lateral e volta à posição anterior, isto é, junto ao pé direito, tomando o peso do corpo.

Nota: Estes são os quatro movimentos fundamentais. No quinto tempo, o pé direito é que se afasta lateralmente (para a direita) recomeçando os quatro movimentos; e assim sucessivamente até o oitavo compasso.

2: o peão, sem interromper a marcha em que vinha, “enfia” seu braço direito no braço direito de sua prenda (tal como na 2ª parte do “Pezinho”) e com ela gira no sentido horário, até completar uma volta após 8 passos de marcha ao tempo da música (“não levou nem sete dias, E a cana ‘stava madura”).

Nota – Nesta parte da música, o peão estará dançando com seu par oficial.

3: o peão, sem interromper a marcha em que vinha, “enfia” agora seu braço esquerdo no braço esquerdo da prenda do peão à sua esquerda, e com ela gira no sentido anti-horário realizando mais 8 passos-de-marcha, ao tempo da música - Refrão: “Ai, ai, meu bem! Ai, ai, meu bem!”

Nota - Nesta parte da música, o peão nunca estará dançando com seu par oficial; estará dançando ou com a prenda à sua esquerda ou com a da direita.

Os dançarinos (que estão girando no sentido anti-horário) “trocam” de braço, isto



é, tomam-se agora pelo braço direito; e passam a girar no sentido horário, executando seis passos-de-marcha.

4: o peão, sem interromper a marcha em que vinha, “enfia” seu braço esquerdo no braço esquerdo do seu par, e com ela gira no sentido anti-horário, executando mais 8 passos-de-marcha ao tempo da música - “Não levou nem sete dias, E a cana ‘stava madura” (A música concede tempo para que os dançarinos dêem mais 2 passos, “desenfiando” o braço, e avançando para a outra prenda, conforme já fez com a prenda da esquerda).

5: o peão, sem interromper a marcha em que vinha, “enfia” seu braço direito no braço direito da prenda da direita, e com ela gira no sentido horário, realizando mais 8 passos-de-marcha. Logo a seguir, os dois dançarinos “trocam” de braço, isto é, tomam-se agora pelo braço esquerdo, e passam a girar no sentido anti-horário, realizando (seis) passos-de-marcha.

6: o peão, sem interromper a marcha em que vinha, retorna ao seu par “ enlaça” o braço esquerdo e gira no sentido horário, retornando à posição inicial após 8 passos-de-marcha. “Em alguns casos, já foi observado a repetição desta figura com troca de braços e inversão de sentido do giro realizado pelo par”. A seguir a música concede tempo para que os dançarinos deem mais quatro passos, ou executem quatro marcações de passos.

Os passos das prendas, complementam-se pelos passos dos peões.

Nota: Ao reiniciar a música, repete-se a descrição da coreografia.

Versos da Cana-Verde do RS

Eu plantei a cana-verde
Sete palmo de fundura (bis)
Não levou nem sete dia
A cana ‘stava madura

Refrão: Ai-ai! meu bem! (4 vezes)
não levou nem sete dia
e a cana ‘stava madura.

Eu plantei a cana-verde
Ninguém me ajudou plantar (bis)
Depois da cana madura
Todos queriam chupar

Refrão: Ai-ai! meu bem! (4 vezes)
depois da cana madura
Todos queriam chupar.



4.2.4 Versão coreográfica da TIRANA-DO-LENÇO do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955) (quadros de 67 a 78)

A “Tirana” foi uma das danças espanholas mais difundidas na América Latina. Com origem em Madrid em 1773, dentro em breve a nova dança chegaria ao Brasil. Já em 1790 sua presença era registrada em Cuiabá e na província de Mato Grosso. Na primeira metade do século passado, foi dançada nos salões e no ambiente rural de Amazonas, Minas, Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, onde predomina a característica de dança sapateada. Caracterizada por dança de conjunto, sob comando. “As Tiranas, foram as danças prediletas do gaúcho sul-riograndense, que também gostava de bailar a “Chimarrita”, muitas vezes valseada. Assim como hoje existem muitas valsas, existiam também diversas Tiranas: “ a Tirana grande”, dança sapateada em roda grande; diversas “Tiranas de dois”, bailadas em grupos de dois pares; a “Tirana de ombro”, havia também a “Tirana tremida”, assim denominada pelo trinado das cordas da viola, também chamada “Tirana dos Farrapos”.

Segundo Côrtes e Lessa (1955), esta dança era executada normalmente por um casal de dançarinos; ou poucos casais; nesse caso, então, as figuras se sucediam sob comando, de modo a guardar a uniformidade original.

Um dos elementos que animam a coreografia desta dança é o lenço, usado tanto pelos peões quanto pelas prendas. O pequeno lenço foi elemento largamente usado nas danças populares e brasileiras; ainda hoje, por exemplo, no litoral sul do Estado de São Paulo é muito apreciado o “Vilão do Lenço”.

Coreografia

Postura Cênica: durante o levante, os dançarinos estarão, praticamente imóveis, peões com as mãos unidas próximas da região lombar e prendas, com ambas as mãos tomando a saia na altura das coxas.

Comando e Dependência: sob comando, quando dançar mais de um par e independente (no sentido das figurações).

Ritmo: 2/4.

Formação: duas linhas, peões de um lado e prendas de outro, separados aproximadamente a 6 m, postam-se a prenda e o peão, respectivamente, nas extremidades A e B de uma linha imaginária.

Desenvolvimento:

Esta dança, está subdividida em seis partes que se repetem em todas as figuras: sapateios, sapateios, passos de marcha, passos de marcha, sapateio continuado, passos de marcha em curva;

1: no 1º compasso e até o 1º tempo do 2º compasso – o peão, realiza um sapateio-interrompido; a prenda, ao mesmo tempo, um sarandeio-interrompido. Há



depois, uma breve pausa, na coreografia, correspondente – na música – ao 2º tempo do 2º compasso;

2: no 3º compasso e até o 1º tempo do 4º compasso, – novo sapateio-interrompido, novo sarandeio. Nova pausa, depois, correspondente – na música – ao 2º tempo do 4º compasso;

3: no 5º compasso e até o 1º tempo do compasso seguinte – tanto o peão quanto a prenda realizam três passos-de-marcha (cada passo corresponde a um tempo) iniciados pelo pé esquerdo. Durante este movimento, deve a prenda soltar as suas mãos da saia e tal qual o peão, erguê-las, com os braços semiestendidos à altura dos ombros. Ambos, “estalam” os dedos em som de castanholas. Nova pausa;

4: no 7º compasso e até o 1º tempo do compasso seguinte – mais três passos de marcha, iniciados pelo pé direito. A mesma postura e o mesmo castanholar já explicados. Nova pausa;

5: nos 9º, 10º, 11º compassos e até o 1º tempo do 12º compasso, o peão realiza um sapateio continuado, ao passo que a prenda sarandeia (treze passos duplos de marcha, iniciados pelo pé direito), agitando a saia com ambas as mãos, enquanto seu par sapateia. Passa-se imediatamente, sem pausa, à parte seguinte;

6: nos 4 últimos tempos da música (2º tempo do 12º compasso, o 13º compasso, e o 1º tempo do 14º compasso), ambos os dançarinos realizam 4 passos de marcha (iniciando pelo pé esquerdo), para a frente e em curva para a esquerda, realizando uma volta até a posição inicial.

Primeira figura - CUMPRIMENTO

A finalidade desta figura é fazer com que, além de se cumprimentarem com donaire e elegância, os dançarinos adotem novas posições; isto é, o peão vai ocupar a posição A', e a prenda a posição B';

Em consonância com o texto musical da “Tirana-do-Lenço”, e segundo a sucessão de partes já descritas e devidamente aprendidas, observamos, então, os seguintes movimentos:

1. – o peão avança até a posição B' (sapateio interrompido), e a prenda avança até a posição A' (sarandeio correspondente). Durante a pausa (2º tempo do 2º compasso), trocam-se cumprimentos respeitosos (a prenda flexiona levemente os joelhos e o peão inclina levemente a cabeça);

2. – novo avanço, até as posições B'' e A'' (sapateio interrompido e sarandeio correspondente). Durante a pausa, novo cumprimento respeitoso;

3. – recuo dos dançarinos até as posições B e A (três passos de marcha). Continua o caráter cerimonioso;

4. – avanço dos dançarinos até as posições B'' e A'' (passos de marcha);



5. – frente a frente, e sem se afastarem praticamente do mesmo lugar, os dançarinos se saúdam da seguinte forma: o homem executa o sapateio continuado e a mulher sarandeia. Ambos, entretantes, guardam um ar comedido e respeitoso;

6. – com passos em curva, o peão vem ocupar a posição A', e a prenda vai ocupar a posição B'. fig 3). Nas novas posições, e postados face a face, o par realiza um novo cumprimento, já então mais alegre e cheio de promessas.

Segunda figura - APROXIMAÇÃO E FUGA

1. – o peão, postado na posição A', avança até a posição A''. A prenda, postada em B', avança até B'';

2. – frente a frente, e sem se afastarem do lugar, o par sapateia e sarandeia (cada um em sua atribuição), com altivez, como se em desafio;

3 e 4. – o peão persegue a prenda, e esta lhe foge. Ambos percorrem um círculo no sentido anti-horário. Nos primeiros três passos de marcha (e mais um passo de juntar naturalmente necessário) percorrem meia-volta, trocando de posição; nos três seguintes (e mais um passo de juntar complementar) completam a volta. (Fig. 4). A prenda deve interpretar a fuga durante a perseguição de seu peão;

5. – o peão recua, de costas desde a posição A'' até a posição A, num sapateio continuado bastante vivo. A prenda recua até a posição B, sarandeando vivamente;

6. – nas posições A e B, o par realiza um giro pela esquerda, de volta-inteira, mediante quatro passos-de-marcha, ao fim dos quais estão postados face a face.

No intervalo entre a 2ª e 3ª figuras, o peão toma o lenço (de bolso) que traz preso ao cinto. Durante a figura seguinte, ele agitará o lenço, com a mão direita (a maneira de tomar o lenço, e entre os dedos indicador e médio, firmando a ponta com o polegar).

Terceira figura - ATRAÇÃO DO LENÇO, PELO HOMEM

1. – tal como na primeira figura, observa-se o avanço. O peão sapateia até a posição A', agitando o lenço elegantemente; a prenda sarandeia até a posição B';

2. – novo avanço, de modo que os dançarinos venham a se colocar quase juntos, face a face;

3. – ao encontrar-se com seu par, a prenda toma-lhe a extremidade livre do lenço. Através dos 6 passos de marcha, o peão recua (de costas) até a posição A, trazendo sua prenda “presa” ao lenço. Neste momento ela efetua os passos de marcha para a frente;

4. – No 1º compasso e até o 1º tempo do 2º compasso, inclusive (três tempos portanto) – o peão, realiza um sapateio interrompido; a prenda, realiza um sarandeio interrompido. Há depois uma breve pausa na coreografia, correspondente, na música, ao 2º tempo do 2º compasso;



5. – face a face, e “presos” pelas extremidades do lenço eles dançam vivamente, sem porém se afastarem praticamente no mesmo lugar. Ele sapateia e ela sarandeia;

6. – “arrependida”, a prenda se desprende do lenço e foge, mediante os passos em curva, até a posição A', onde se posta face a face com seu par. Este, enquanto isto, surpreendido e desolado pela fuga dela, limita-se a marcar os quatros passos num mesmo lugar e sem realizar a curva.

No intervalo entre a 3ª e 4ª figuras, o peão guarda seu lenço, enquanto a prenda toma seu próprio lenço (tamanho “de bolso”), com o qual acenará para seu companheiro, procurando atraí-lo, com a mão livre.

Quarta figura – ATRAÇÃO DO LENÇO, PELA MULHER

1. – sem praticamente afastar-se da posição A', a prenda, ao sarandear agita seu lenço para seu par, procurando atraí-lo. Mas este permanece impassível e imóvel;

2. – ante a inesperada reação do peão, a prenda resolve ir buscá-lo, avançando até a posição A. O peão, porém, continua impassível;

3 e 4. – E a prenda traz seu companheiro, “preso” ao lenço, até o centro da linha imaginária AB;

5. – tal como nos movimentos 3 e 4 da segunda figura, o peão persegue a prenda, no sentido anti-horário, e esta lhe foge. (Fig. 5). Agora, porém, de modo diverso da segunda figura, eles estão presos pelo lenço, e sapateiam e sarandeam ao invés de simplesmente realizarem passos de marcha;

6. – mediante quatro passos de marcha em curva, o peão vai ocupar a posição B', e a prenda a posição A'. (Fig. 5);

No intervalo entre a 4ª e 5ª figuras, o peão toma novamente de seu lenço. (A prenda conserva nas mãos, também, o seu lenço).

Quinta figura - ENCONTRO

1. – agitando vivamente seus lenços, o par vem-se encontrar ao centro imaginário da linha AB.

E os compassos seguintes, ao contrário do que se verificou nas figuras anteriores, são todos empregados num gracioso sarandeio, pela prenda, e em passos livres (floreios, sapateios, etc.) pelo peão. Ambos, porém, estão soltos, não se tomando nem pela mão nem pelo lenço, a não ser no último compasso, quando encerram a dança aproximando-se para um encontro final, vivo e romântico.

Verso da Tirana-do-Lenço do RS, segundo Côrtes e Lessa (1955)

Ponte-nove caiu nesta casa
Tanta gente e ninguém viu,
Morreu o infeliz passarinho



Dentro de sua gaiola, ai!
Meu nome não vale nada
Adeus, meu bem, vou-me embora!

4.2.5 Versão coreográfica do PAU-DE-FITA do RS, segundo Côtres e Lessa (1955) (quadros de 79 a 84)

O “Pau-de-Fita” recebe a propriedade, de “dança universal”.

Tentar precisar a origem desta “dança das fitas” é volúvel tentativa, por ser provinda de todos os povos. Alguns exemplos de registros dela, nos seguintes países: Peru, Venezuela, Argentina, Espanha, França e Inglaterra.

Enfatizam os autores, aqui citados, que esta dança já era popular na América antes da descoberta, por outro lado, a dança-de-trançar anima, já há séculos, as festas populares de nações europeias.

O folclorista argentino Vega, citado por Côtres e Lessa (1955) atribui à “dança das fitas” uma supervivência das solenidades de culto às árvores, disseminada entre os povos primitivos, simbolizando a fertilidade. Mais tarde, foi seguindo a coordenação dos movimentos que deram origem à trança e, de dança religiosa, transformou-se gradativamente em dança profana.

No Brasil, a “dança das fitas” serviu-se como complemento das festas religiosas, dos Reis Magos ou das folias do Divino Espírito Santo quando gozou da popularidade entre as danças dramáticas e folguedos de habilidade. No litoral do Rio Grande do Sul, essa dança é difundida nas festas de Reis, encerrando certo conteúdo dramático. Sendo até hoje o “Pau-de-Fita” dançado, com certa raridade, no litoral norte e no planalto do nordeste, como parte integrante das festas de Reis, que culminam a 6 de janeiro, apresentada por “ternos” em festas populares de fundo católico. Chama-se “terno” a um grupo de cantores ou dançarinos populares que ensaiam suas cantigas ou danças para festas especiais.

Segundo Côtres e Lessa (1955), nas noites que antecedem ao Dia dos Reis, os ternos passam de casa em casa lembrando as cantigas de Reis e o nascimento de Jesus e, ao mesmo tempo, fazendo convites e angariando contribuições para a grande festa dos Reis. Cantadas as tradicionais cantigas referente à data, um trovador pede ao dono da casa que dê licença para dançarem o Pau-de-Fita em seu terreiro, por jovens, de ambos os sexos, em alguns lugares. Noutros, só por homens ou crianças, dispostos em 6,8 ou 12 pares.

Ó Senhora Dona Mestra (coro: “Não fróxa, gaúcho!”)
Mulher do Mestre Leão (idem)
Tome conta do terreiro (idem)



Reúna seu batalhão (idem)
Mande armar o pau-de-fita (idem)
E dê início à tradição! (idem)

Coreografia

Postura Cênica: idem à postura adotada na dança da Cana-Verde, exceto a ocupação da mão ao tomar a fita (os peões tomam com a mão direita as fitas escuras e as prendas com a mão esquerda, as fitas de cores claras).

Comando e Dependência: dançar sob comando do mestre.

Ritmo: ternário

Formação: cada par coloca-se face a face formando um círculo em torno do mastro. Todos os pares devem agir em função do par guia, quando grita o Mestre, “Marcação de Terol! Agora e se foi!”, novo comando “Preparar a trama!” A essa voz, os pares se movimentam para adotar a colocação inicial da primeira figura.

Nota: Um mastro de mais ou menos 3 m de altura e 4 cm de diâmetro é levado ao terreiro, com fitas, de mais ou menos 4 m de comprimento e 2 cm de largura. Estas fitas se distribuem em dois grupos de cores bastante opostas no que respeita a tonalidade; o mais usual é empregar-se um grupo de fitas brancas e outro de fitas vermelhas ou azuis. Formam-se 6 ou 8 pares de dançarinos. Os dançarinos tomam das fitas e realizam determinadas evoluções em torno do mastro, num círculo de mais ou menos 5m de circunferência, de maneira que as fitas sejam trançadas.

Em algumas regiões do Rio Grande do Sul foram populares somente as evoluções que constam como 1ª e 2ª figuras neste trabalho. A 3ª figura, porém, ainda hoje é dançada, por oito pares, no litoral norte do Estado, onde é conhecida popularmente pelo nome de ‘Rede de Pescador’. (CÔRTEZ; LESSA, 1955, p. 97).

O “Pau-de-Fita” é dançado com a melodia “MEU CABELO”, acentuando-se bastante o 1º tempo de cada compasso, é rancheira; dando-se igual intensidade aos 3 tempos, é terol.

Primeira figura – TRAMA

À voz de “Preparar a trama!” todos os peões, exceto o Mestre, avançam no sentido horário, passando por baixo das fitas tomadas pelas prendas, e se colocam à retaguarda do Mestre; conservam, entre si, a distância normal que separa cada dançarino de seu par. O mesmo ocorre com as prendas; isto é, vem se postar em coluna atrás da Senhora Dona Mestra. Devido a este movimento conjunto, a roda adotou nova formação: peões de um lado e prendas de outro. É evidente que o Mestre deve ficar face a face com seu par. A ordem “Siga a dança, os peões por baixo das fitas” representa um aviso para que os dançarinos não se esqueçam do movimento



seguinte – a “Trama” – que deve ser iniciada pelo avanço dos peões sob a fitas de suas prendas, e vice-versa, pelo avanço das prendas segurando suas fitas sobre as fitas de seus pares. Para facilitar o movimento, as prendas erguem bastante o braço direito; os peões, encurvando-se, baixam suas fitas até a altura dos joelhos. À voz de “Agora e se foi”, têm início as evoluções: os peões avançam no sentido horário e as prendas no sentido contrário. Cada vez que o par guia torna a se encontrar, entretanto, haverá uma mudança de posições, no mesmo sentido, isto é: os peões passarão a avançar por fora, e as prendas avançarão sob as fitas de seus pares; e assim alternadamente, até que se tenha executado, em torno do mastro, mais ou menos uns 70 cm de trama. Então grita o marcante: “Ao chegar a seu par, marcação, meia-volta e destramar!”.

Quando novamente se defrontam o Mestre e seu par, todos os dançarinos mudam de mão e de face, isto é, os peões seguram suas fitas com a mão esquerda e postam-se de maneira que o próximo avanço seja no sentido anti-horário; as prendas, segurando as fitas com a mão direita, realizam meia-volta para que possam seguir, sob a fita de seus companheiros, no sentido horário. Os dançarinos ficam “marcando” a dança sobre o mesmo lugar por uns instantes, até que o Mestre, verificando que todos estão preparados, dá o aviso de destramar: “Agora e se foi!” Os dançarinos repetem as evoluções já descritas, dirigidos, agora, pelo peão e pela prenda que antes estavam colocados em último lugar nas respectivas colunas, até livrar as fitas da trama.

Nota: Em todas as figuras, os peões, para “tramarem” ou “trançarem”, avançam por dentro do círculo e por baixo das fitas de seus pares, no sentido horário; e para “destrançarem” ou “destramarem”, avançam por fora da roda e por cima das fitas, no sentido contrário. Tudo ao inverso, portanto. Fica subentendido o movimento das prendas.

Segunda figura – TRANÇA

Grita o Mestre: “Marcação de Rancheira! Agora e se foi!”, para que os pares modifiquem os passos de terol em passos de rancheira (três passos de marcha, com ênfase no primeiro). Novamente ouve-se a voz do guia: “Preparar a Trança!” Os pares realizam um movimento em conjunto para se postarem na posição inicial de face a face, cada peão diante de seu par, “Siga a dança, os peões por baixo das fitas! Agora e se foi!”. Esta figura se realiza da mesma forma que o avanço do rilo singelo; é, mais propriamente, a figura da “cadena - corrente” ou “cadeia” realizada com fitas e sem que os pares se deem as mãos. Num verdadeiro ziguezaguear, os dançarinos alternam suas posições, ora por cima das fitas e por fora do círculo, logo depois por baixo das fitas e por dentro do círculo. Quando se tiver trançado um tecido de uns 45 centímetros, ouve-se novamente o Mestre: “Ao cruzar pelo seu par, marcação, meia-volta e destrançar!” Tal como se explicou para a figura anterior, os dançarinos trocam a mão com que seguram as fitas e trocam a face de avanço, mas isto ocorre somente depois de cada dançarino ter cruzado pelo seu par. “Agora e se foi!”, trocam o modo de avançar.



Terceira figura – REDE DE PESCADOR

Esta figura é denominada, no litoral-norte do Estado, “Rede de Pescador” e só pode ser realizada por oito pares. As fitas não são trançadas em torno do mastro, mas se armam no ar, formando uma rede, com losângulos cada vez mais abertos.

O Mestre dá ordem para que os pares retornem à marcação de terol. E em seguida grita: “Preparar a rede de pescador!” Nesta figura os pares se limitam a realizar a figura do 8 no mesmo lugar. Ele interfere novamente: “Siga a dança, pela direita, formando a rede de pescador! Agora e se foi!”

Sob o comando, todos realizam ao mesmo tempo o seguinte movimento: cada dançarino, avançando pela direita, troca de lugar com seu par e, em seguida, retorna ao lugar inicial, sempre pela direita; e sem interromper o avanço, realiza mais uma volta, desta vez pela esquerda e não mais com seu par, mas com a pessoa que vem a seu encontro e que participa do par seguinte. Assim, o peão realiza uma volta com seu par e outra volta com a prenda do outro par e retorna sempre ao lugar inicial. O movimento das prendas será facilmente percebido, por ser complementar.

Quando a rede estiver formada, comanda o Mestre “Parar a dança! Agora e se foi!” para que todos fiquem imóveis. Durante algum tempo os dançarinos continuam segurando suas fitas, mas não tardam a soltá-las, para agradecerem a atenção da assistência. A música, entretantes, termina com forte acorde, simultaneamente à formação da rede (CÔRTEZ; LESSA, 1955).

Versos do Pau-de-Fita do Rio Grande do Sul, segundo Côrtes e Lessa (1955)

Cantiga do Pau-de-Fita “MEU CABELO” ritmo Terol

Não sei que tem meu cabelo
Com a goma não combina:
Quanto mais eu passo o pente
Mais meu cabelo se empina (bis)

Não sei que tem meu cabelo
Não combina com a banha
Quanto mais eu passo o pente
Mais meu cabelo se assanha (bis)

Refrão:
Muitas vezes me dá uma raiva
De fazer certas asneiras
De rasgar a bandeirinha
Da Maria brasileira (bis).



PAU DE FITAS VERSÃO INÉDITA

Esta publicação inédita foi oferecida e autorizada gentilmente pela escritora Lilian Argentina Marques (manifesto mais uma vez meu reconhecimento à confiança e prestígio desta escritora a mim dedicados). É dela o mérito da descrição coreográfica, letra, música e as ilustrações dos trajes pertinentes a esta dança, após um trabalho de pesquisa realizado na cidade de Tramandaí-RS em 1966. Seus informantes foram: Pedro Barbosa (gaiteiro) e Eneas Rodrigues (mestre cantor).

Esta dança teve origem na dança ritualística do Renascimento da árvore. Foi trazida para o Brasil pelos portugueses e espalhou-se pelo país tomando novos coloridos.

A versão registrada em 1966 em Tramandaí-RS veio de Laguna (Santa Catarina) trazida por gente dos Açores que posteriormente se transferiu para o continente de São Pedro (RS) e lá se fixou naquela praia do litoral nordeste do hoje estado do Rio Grande do Sul.

Esta dança era desempenhada exclusivamente por homens, sendo seis deles fantasiados de mulher, usando máscaras para não serem reconhecidos.

O grupo apresenta-se nas casas, pela época natalina, acompanhados por músicos e cantores.

INSTRUMENTOS

Constava do instrumental: Gaita de botões, viola, violão, tambor (indispensável).

Comandados pelo mestre cantador, os contra-mestres executavam a cantoria em duas vozes.

As “chamadas” ou vozes de comando para a realização da dança eram feitas primeiro pelo mestre e repetidas pelos contra-mestres.

INDUMENTÁRIA

Homens: Fatiota branca, camisa branca, com fitas da cor do vestido de seu par. Estas fitas também servem para enfeitar a lateral da calça e das mangas do casaco e punhos. Na cabeça usam casquete, também da cor do vestido do par.

O mestre guião usa faixa vermelha, casquete e enfeites vermelhos no casaco e nas calças.

“Mulheres” - Vestido até o tornozelo (de uma só cor), com dois babados na saia, mangas compridas, gola alta. No vestido, enfeite de fitas ou debrum de outra cor. Usam “máscaras” (cabeleiras de pelego).

A dona mestra usa coroa de papelão dourado, faixa vermelha, enfeites vermelhos (debrum ou fitas) sobre o vestido branco.



IMPLEMENTO

Mastro com 12 fitas (duas cores), uma mais forte, utilizada pelos homens e a outra pelas “mulheres”.

BRINCANTES

Doze homens que usam máscaras, sendo seis deles vestidos de mulheres para não ser reconhecidos.

Comando: é feito pelo mestre cantador e dois contra-mestres.

Ritmo: 2/4 em passos de polca.

Formação: coluna de pares (seis homens e seis “mulheres”), tendo à frente o mestre guião e a dona mestra.

Desenvolvimento:

1ª figura: formação de semi-círculo ou meia-lua, contornando o pau de fita;

2ª figura: todos voltam-se para o centro e avançam tomando cada um uma fita (“mulher” está à esquerda do par). Retornam de costas para o centro do círculo posicionando-se frente a frente (homens círculo de direita e “mulheres” de esquerda para o centro). As fitas são tomadas com a mão direita pelos homens e com a esquerda pelas “mulheres”;

3ª figura: ao comando de trançar as fitas, homens saem no sentido horário e as “mulheres” ao contrário;

4ª figura: ao comando de destrançar os pares fazem meia-volta e andam em sentido inverso.

VERSOS

I

Senhora dona mestra
Junto com o pai João
Me traga o pau de fita
Aqui pro meio do salão

II

A senhora dona mestra
E o senhor mestre guião
É favor entra pra dentro
Prá manda seu batalhão

III

A senhora dona mestra
Por ser moça bonita



Vamos ver se não erramo
 No trança o pau de fita
 IV
 A senhora dona mestra
 Por ser moça donzela
 Vamos ver se não erramo
 No trança a fita amarela
 V
 Senhora dona mestra
 É favor de escuitá
 Vamos ver se não erramo
 No trança e destrança

4.2.5 Versão coreográfica da CHIMARRITA-BALÃO DO RS, segundo Côrtes e Lessa (1955)

A “Chimarrita-Balão” é conhecida somente no litoral-norte e planalto-do-nordeste do Rio Grande do Sul. “Balão” foi uma dança bastante vulgarizada em Portugal no século passado e teve, no Brasil, variantes com o “Balão-Faceiro”. Não encontramos, a não ser na denominação, a mínima semelhança entre a “Chimarrita-Balão” e a tradicional “Chimarrita”.

Coreografia

A “Chimarrita-Balão” é dança de pares independentes, que engloba duas gerações coreográficas extremamente distintas: de pares enlaçados (geração que se vulgarizou entre os latinos somente a partir do século passado) e, ao mesmo tempo, dança sapateada (tal geração atingiu o auge da popularidade, entre os latinos, no século XVII).

POSIÇÃO INICIAL

O solista realiza a introdução da música, sem se fazer acompanhar de canto. É o sinal para que os pares se formem, procurando a disposição de um círculo. O par se enlaça, nesta dança, com os corpos um tanto afastados um do outro, peão e prenda se tomam por ambos os braços, de maneira que a mão do peão dê apoio ao cotovelo da prenda, e a mão desta se apoie na junta do braço de seu companheiro. (Fig. 1) Esta posição é para ambos os braços.

PRIMEIRA FIGURA – 2 primeiros versos da estrofe, com repetição – Saltos-de-Polca

Terminada a introdução musical, começa o canto. Os pares, realizam oito saltos-de-polca, girando pela esquerda. Estes passos correspondem aos oito primeiros



compassos. (Fig. 2) Cada par avança seguindo a linha do círculo imaginário.

SEGUNDA FIGURA - 2 últimos versos da estrofe, com repetição – Bate-pé em Giro

Nesta figura, que corresponde aos oito últimos compassos, cada par, face a face, toma-se pela mão direita, erguendo-a acima da altura dos ombros – a prenda sarandeia e o peão realiza um bate-pé em giro, completando duas voltas: do 9º ao 12º compasso, gira pela esquerda até voltar à posição de face a face com seu par; do 12º ao último compasso, gira pela direita, voltando ao face a face inicial. Ao fim da cada volta, entrementes, e sempre tomado pela mão direita de sua companheira, o homem deve ajoelhar-se. Precisamente ao 1º tempo do 12º compasso, ajoelha-se sobre o joelho direito; e, no último compasso (16º), realiza uma tesoura, isto é, ajoelha-se sobre um joelho (1º tempo) e imediatamente, sobre o outro (2º tempo, correspondendo à pausa na melodia e acompanhamento), fazendo erguer-se o que antes estivera apoiado no chão.

Repetem-se duas vezes a 1ª e 2ª figuras, sempre acompanhadas de canto.

A “Chimarrita-Balão” é uma dança de duração relativamente curta, e isso ocorre porque se deseja evitar o cansaço dos dançarinos. A verdade é que o ato de ajoelhar-se sem interromper o bate-pé exige, do dançarino, não só destreza, como principalmente acentuado poder de contração muscular, visto que tal ato é realizado com vivacidade, dando margem a forte ruído dos calçados.

NOTA: À segunda figura da “Chimarrita-Balão” é mais apropriada a música o bate-pé (binário) em postura brasileira. Há um bate-pé continuado para a 1ª volta (adaptando-se a última batida ao ato de ajoelhar-se), e novo bate-pé continuado para a 2ª volta (adaptando-se a última batida ao ato de ajoelhar-se; e segue-se o outro movimento, que completa a “tesoura”).

Versos da Chimarrita-Balão do Rio Grande do Sul

A Chimarrita-Balão, ai!

Não é pra todos dançar. (bis)

É pra quem tem o pé leve, ai meu bem!

Pra quem sabe sapatear. (bis)

Atirei na saracura, ai!

Matei o saracurão. (bis)

E a saracura voou, ai meu bem!

Foi parar no lagoão. (bis).



5 PARTITURAS

Chamarrita do Meio ou de Baixo Ilha do Faial, Andrade (1960)

mu-lhe-res quan - do-se jun - tam a fa - lar na vi - d'a-
lheia mu-lhe-res quan - do - se juntam a fa-lar na vi - d'a-
lhei - a co-me-çam na lu-a no - va a - ca - bam na lu - a
cheia co-me-çam na lu-a no - va a-ca-bam na lu-a cheia

Chamarrita Nova Ilha do Faial, Andrade (1960)

Se-nho-ra San - ta Ca - tri - na mo-ra em Cas - te - lo
Bran - co se - nho - ra San - ta Ca - tri - na mo - ra em Cas - te - lo
Branco mais a - ba - xo na Fe - teira Di-vi-no es - pi - to Santo mais a-
bai - xo na Fe - tei - ra Di - vi - no es - pi - to Santo



Chamarrita de Cima
Ilha do Faial, Andrade (1960)

A vi - o - la bem to - ca - da é o rou - bo das can - ti - gas a vi -
o - la bem to - cada é o rou - bo das can - ti - gas as - sim os ra - pa - zes novos o rou -
bo das ra - pa - riga as - sim os ra - pa - zes no - vos o rou - bo das ra - pa - ri - gas

The musical score for 'Chamarrita de Cima' is written in 6/8 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The lyrics 'A vi - o - la bem to - ca - da é o rou - bo das can - ti - gas a vi -' are aligned under the first staff. The second staff continues the melody with lyrics 'o - la bem to - cada é o rou - bo das can - ti - gas as - sim os ra - pa - zes novos o rou -'. The third staff concludes the piece with lyrics 'bo das ra - pa - riga as - sim os ra - pa - zes no - vos o rou - bo das ra - pa - ri - gas'.

Chamarrita do Caracol
Ilha do Faial, Andrade (1960)

A vi - da do ea - ra - ed é u - ma vi - da - rras - ta - da a vi -
da do ea - ra - ed é u - ma vi - da - rras - ta - da an - da com a casàs cos - tas
on - de quer faz a mo - ra - da an - da com a ca - ràs costas on - de quer faz a mo - ra - da

The musical score for 'Chamarrita do Caracol' is written in 6/8 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The lyrics 'A vi - da do ea - ra - ed é u - ma vi - da - rras - ta - da a vi -' are aligned under the first staff. The second staff continues the melody with lyrics 'da do ea - ra - ed é u - ma vi - da - rras - ta - da an - da com a casàs cos - tas'. The third staff concludes the piece with lyrics 'on - de quer faz a mo - ra - da an - da com a ca - ràs costas on - de quer faz a mo - ra - da'.



Chamarrita Nova
Ilha do Pico, Dias (1981)

Es - ta cha - mar - ri - ta no - va es - ta no - va cha - mar - ri - ta es - ta

cha - mar - ri - ta no - va es - ta no - va cha - mar - ri - ta bem can - ta - dae bem ba - lha - da bem can -

ta - dae bem ba - lha - da bem can - ta - dae bem ba - lha - da ra - paz não há mo - da mais bo -

ni - ta quem u - ma mãe não a - do - ra vi - ve já na se - pul - tu - ra quem

u - ma mãe não a - doo - ra vi - ve já na se - pul - tu - ra ó bom fi - lho sem - pre cho - ra sem a -

mor não há ven - tu - ra o bom fi - lho - sem - pre cho - ra não há a - mor sem ven - tu - ra

Chamarrita do Meio
Ilha das Flores, Dias (1981)

1a. vez

A se - nho - ra Cha - mar - ri - ta é u - ma san - ta mu - lher

2a. vez

lher sai de ma - nhã pa - ra mis - sa vol - tà noi - te quan - do

quer sai de ma - nhã pa - ra mis - sa vol - tà noi - te quan - do quer

Chamarrita
Ilha de São Miguel, Dias (1981)

A se - nho - ra cha ma - ri - ta A se - nho - ra cha - mar - ri - ta é u - ma
San - ta mu - lher sai pe - la ma - nhã de ca - sa
sai pe - la ma - nhã de ca - sa en - tra noi - te quan - do quer vi - rae vol -
ta cha - mar - ri ta quem man - da vol - tar sou eu
vo - cê a - qui es - ta ho - ra é gos - toe re - gá - lo meu



Pezinho da Vila
Ilha de São Miguel, Transcrição Saimon e Matheus (2002)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of six staves of music. The first staff begins with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a measure rest (marked '5') and continues with eighth and sixteenth notes. The third staff starts with a measure rest (marked '9') and continues with eighth and sixteenth notes. The fourth staff starts with a measure rest (marked '13') and continues with eighth and sixteenth notes. The fifth staff starts with a measure rest (marked '17') and continues with eighth and sixteenth notes. The sixth staff starts with a measure rest (marked '21') and continues with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.



Pezinho
Ilha do Pico, Transcrição Saimon e Matheus (2002)

6

12

18

24



Pezinho
Ilha do Pico, Andrade (1960)

Musical score for 'Pezinho' in G major, 2/4 time. The score consists of three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Faz fa-vor faz fa-vor po - nhao pe - zi - nho po - nhao pe - zi-nho po-nha - qui com to-do jeito ao ti-rar ao ti-rar o seu pe-zi - nho ó to - que to - que to - que to-que no meu com res-peí - to'.

Faz fa-vor faz fa-vor po - nhao pe - zi - nho po - nhao pe -
zi-nho po-nha - qui com to-do jeito ao ti-rar ao ti-rar o seu pe-
zi - nho ó to - que to - que to - que to-que no meu com res-peí - to

Caninha Verde
Ilha de São Miguel, Dias (1981)

Musical score for 'Caninha Verde' in C major, common time. The score consists of three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Ó mi-nha ca-ni-nha ver-de ó mi-nha ver-de ca - ni-nha ca-ni-nha ver-de ó mi-nha ver-de ca - ni - nha sal - pi - ca-di - nha d'a - mor de a-mor sal-pi-ca di - nha ó i ó ai, e d'a-mor sal-pi - ca di-nha'.

Ó mi-nha ca-ni-nha ver-de ó mi-nha ver-de ca - ni-nha ca-ni-nha
ver-de ó mi-nha ver-de ca - ni - nha sal - pi - ca-di - nha d'a - mor de a-mor sal-pi-ca
di - nha ó i ó ai, e d'a-mor sal-pi - ca di-nha



Tirana
Ilha do Faial, Andrade (1960)

o ai Ti - ra - na o ai Ti - ra - na ó Ti-
ra - na sa-u-da-de on - de tu fos - te nas-cer
ó fos - te nas-cer Ó fos - te nas-cer on-de
não há sa-u-da - de não po - de ha - ver bem que-rer

The musical score for 'Tirana' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure rest followed by the lyrics 'o ai Ti - ra - na'. The second staff starts with a measure rest followed by 'ra - na sa-u-da-de on - de tu fos - te nas-cer'. The third staff starts with a measure rest followed by 'ó fos - te nas-cer Ó fos - te nas-cer on-de'. The fourth staff starts with a measure rest followed by 'não há sa-u-da - de não po - de ha - ver bem que-rer'. The score ends with a double bar line.

Dança das Fitas ou dos Cadarços
Açores, Andrade (1960)

The musical score for 'Dança das Fitas ou dos Cadarços' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff starts with a measure rest followed by a series of quarter notes. The second staff starts with a measure rest followed by a series of quarter notes. The third staff starts with a measure rest followed by a series of quarter notes. The score ends with a double bar line.



Chimarrita - RS
J. C. Paixão Côrtes e L. C. Barbosa Lessa


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

Chimarrita Balão - RS
J. C. Paixão Côrtes e L. C. Barbosa Lessa


A chi-mar-ri-ta ba - lão ai não é pra to-dos dan - çar a
chi-mar - ri - ta ba - lão ai não é prá to-dos dan - çar é prá
quem tem o pé le-veai meu bem prá quem sa - be sa - pa - tear é prá
quem tem o pé le - veai meu bem prá quem sa - be sa - pa - tear



Pezinho - RS
J. C. Paixão Côrtes e L. C. Barbosa Lessa

Ai bo - ta qui ai bo - ta li o teu pe zi - nho o teu pe

zi - nho bem jun - ti - nho com o meu ai bo - ta qui ai bo - ta li o teu pe -

zi - nho o teu pe - zi - nho bem jun - ti - nho com o meu

não vá di - zer que vo - cê já mees - que ceu

mas e de pois não vá di - zer que vo - cê

já mees - que ceu



Cana-Verde - RS
J. C. Paixão Côrtes e L. C. Barbosa Lessa

Eu plan - tei a ca - na ver - de se - te pal - mo de fun dura eu plan -

6
tei a ca - na verde se - te pal - mo de fun - dura não le - vou nem se - te dia ea ca - na's

12
ta - va ma - du - ra ai ai meu bem ai ai meu bem

18
ai ai meu bem ai ai meu bem não le - vou nem se - te dia ea ca - na's

24
ta - va ma - du - ra ai ai meu bem ai ai meu bem

30
ai ai meu bem ai ai meu bem não le - vou nem se - te dia ea ca - na's

36
ta ----- va ma ----- du ----- ra



Tirana-do-Lenço - RS
J. C. Paixão Côrtes e L. C. Barbosa Lessa

Three staves of musical notation for the piece 'Tirana-do-Lenço'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns.

Pau-de-Fita - RS
J. C. Paixão Côrtes e L. C. Barbosa Lessa

Musical notation for the piece 'Pau-de-Fita' with lyrics. The notation is in a treble clef, one flat key signature, and 3/4 time. The lyrics are written below the notes.

Mui-tas vez me dá u - ma rai-va de fa - zer cer-tas as
nei-ras de ras - gar a ban-dei - ri-nha da ma - ri-nha bra - si - leira não
sei que tem meu ca - be-lo com a go-ma não com - bi-na quan - to mais eu pas - so
pen - te mais meu ca - be - lo seem - pi - na



Pau de Fitas - RS
Lilian Argentina, Transcrição Saimon e Matheus (2002)

Musical score for 'Pau de Fitas - RS' in 2/4 time, transcribed by Saimon and Matheus (2002). The score consists of six staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and an eighth note B4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff features a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth staff has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth staff contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The sixth staff concludes the piece with a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The score includes measure numbers 6, 12, 18, 24, and 30 at the beginning of their respective staves.



CONCLUSÃO

Após o estudo realizado pode-se concluir que existe influência açoriana nas danças tradicionais do RS. Porém não se encontrou nenhuma coreografia de Danças Etnográficas Açorianas idêntica em letra, música ou coreograficamente com as danças tradicionais do RS.

Os fatores que demandam são absolutamente claros, no sentido de que é humanamente impossível transmitirmos uma cultura idêntica à sua identidade original. Precisamente os açorianos que aportaram no RS mesclaram-se com outras culturas regionais e entre eles mesmos, vindos de ilhas diferentes, pois o estudo na área da dança no RS, inicia em meados de 1949, praticamente duzentos anos após a chegada da etnia açoriana povoadora, em meados de 1752. As obras editadas na área da dança no RS mostraram que a pesquisa foi limitada em termos regionais. Como exemplo pode-se citar a dança do Pezinho Açoriano em suas versões e peculiaridades nos Açores, comparado a uma só versão do Pezinho no RS, na região de Osório e válida para todo o estado do RS.

É preciso saber discernir o destino que o “gaúcho- brasileiro” enfocou em relação à dança, partindo de um movimento tipicamente urbano destinado a padronizar as coreografias das danças tradicionais do RS, submetidas a julgamento e premiação, em forma de “estímulo” às tradições. Através de um festival estadual vinculado aos princípios do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), que seleciona anualmente alguns grupos pela pontuação, perdendo-se com isto a valorização regional de um estado miscigenado culturalmente, contendo riquezas que provavelmente se perderão na generalidade. O verdadeiro espírito da dança, inspirado nos rituais, expressão de sentimentos e comunicação, legada pela sua antropologia, no RS, é enfatizado pelo espetáculo uniforme, dissolvendo-se o seu caráter de dinamismo pela busca de pontos, na maioria das vezes, instruídos por “coreógrafos” que não reúnem os pré-requisitos formais, imprescindíveis para o desenvolvimento regional e artístico, e a relevância didático-pedagógica que propicia a interferência educacional, correlacionada à fisiologia do “ser humano”, quando o corpo é o instrumento da comunicação e, por conseguinte, a sua formação postural ao reverenciar uma época antecedente, que merece dignidade por quem a representa.

Houve um tempo no RS, em meados de 1956, em que a “dança-tradicional-estilizada”, foi tão rica e predominante, que inspirou a criação de um movimento, para reciclar o conteúdo do Manual de Danças Gaúcho. Este movimento foi tão intenso que interferiu na dinâmica e na peculiaridade da dança tradicional do RS em termos regionais. Erroneamente, ainda se utilizam expressões de “Grupos Folclóricos” do RS, referindo-se aos grupos ensaiados para fins de espetáculos ou concursos. Sendo o



folclore espontâneo, transmitido de geração para geração, naturalmente a atuação uniformizada dos grupos de danças ensaiados e preparados, na maioria das vezes para concursos, não se caracterizam com o sentido da expressão folclórica utilizada.

No que diz respeito às Danças Etnográficas Açorianas, está incorporado o verdadeiro espírito da arte de dançar e cultivar a própria essência de suas origens. Os bailhos ou balhos, as modas, os ranchos, nomenclaturas atribuídas às danças açorianas, são espontâneas e podemos encontrá-las, no Ciclo do Milho, nos Cortejos Etnográficos, nas Missas, por exemplo. Geralmente vê-se nos Açores os grupos de danças atuando, cantando e depois a dançar, a família reunida com amigos, independente da faixa etária, a transmitir um sentimentalismo que comunica e contagia o público, que logo se integra e assim nascem e perduram as tradições de cada freguesia. Os trajes típicos são fidedignos aos originais de época e cada um deles tem sua própria história, assim como os instrumentos etnográficos. Oportunamente conclui-se que a tradição açoriana cumpre-se não pelos concursos ou prêmios, mas pela razão sentimental, espiritual e natural do povo açoriano; o histórico e o espetacular, estão interligados, e compartilhados pela expressividade e assim convertem-se ao tempo, com um fundo perceptível histórico-cultural, mesclado pela criatividade e harmonização dos grupos.

Acredita-se que esta obra possa contribuir para novos estudos específicos da dança tanto do RS, quanto dos Açores, pois em sua complexidade podemos abranger um acervo dimensional, no contexto proposto e decerto será extensivo o aprofundamento, ficando a certeza de que só o estímulo a novas pesquisas regionais poderá resgatar o caráter e a herança “artístico-cultural” das civilizações.

O estudo da dança açoriana e tradicional do RS, tem neste acervo bibliográfico o propósito de contribuir para um novo passo, enfatizando a natureza da dança. E neste sentido procura repensar o sentido desta arte comunicativa, através do corpo, da alma, em todas as suas especificidades: a emoção, o culto aos antepassados, o dinamismo e a criatividade dos dançarinos e coreógrafos; sobretudo a saúde física, psíquica e social.



REGISTROS DE MOMENTOS AÇORIANOS



Herança-Rancho de Luso-Descendentes
(2002) Montenegro-RS Brasil



Grupo folclórico das Doze Ribeiras
em Montenegro (1997)



Herança-Rancho de Luso-Descendentes
(2002) Montenegro-RS Brasil



Grupo de Baile da Canção
Regional Terceirense - Açores



Animadores culturais e Grupo Folclórico das
Doze Ribeiras (1995) Terceira-Açores



Grupo etnográfico da Calheta
São Jorge - Açores



Herança-Rancho de Luso-Descendentes
(2002) Montenegro-RS Brasil



Grupo folclórico da Ilha do Pico - (Dir. Manuel
e Esméria Serpa) 2002 - Pico - Açores)





Herança-Rancho de Luso-Descendentes
(2000) Montenegro-RS Brasil



Grupo de Baile da Canção
Regional Terceirense - Açores (2002)



Grupo de Baile da Canção
Regional Terceirense - Açores (2002)



Grupo de Baile à Antiga do Posto Santos -
Açores



Grupo de Baile da Canção
Regional Terceirense - Açores (2002)



Grupo Folclórico da Casa do Povo
Salão Faial - Açores



Grupo Folclórico e Etnográfico da Ribeirinha
"Recordar e Conhecer" - Açores



REFERÊNCIAS

- AFONSO, João. **O traje nos Açores**. Terceira-Açores: Secretaria Regional dos Assuntos Sociais, 1987.
- ANDRADE, Júlio. **Bailhos, rodas e cantorias**. Faial-Açores: Câmara Municipal da Horta, 1960.
- BARSA, Enciclopédia. São Paulo: Enciclopédia Britannica Editores LTDA, 1980.
- CÔRTEZ, João. **Danças tradicionais rio-grandenses**. Passo Fundo: Padre Berthier, 1994.
- CÔRTEZ, João; LESSA Luís. **Manual de danças gaúchas**. 5. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1955.
- CUNHA, Regina. **Da tecelagem ao traje aspectos da vida Jorgense**. Angra do Heroísmo: BLU edições, 2000.
- DIAS, Francisco. **Cantigas do povo dos Açores**. Terceira: Instituto Açoriano de Cultura, 1981.
- DIAS, Maria. **Ilha Terceira: estudo de linguagem e etnografia**. Secretaria Regional de Educação e Cultura e Direção Regional dos Assuntos Culturais, 1982.
- FAGUNDES, Antônio. **Curso de tradicionalismo gaúcho**. Porto Alegre: Martins Livreiro-Editor, 1997.
- FAGUNDES, Antônio. **Indumentária gaúcha**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.
- FERREIRA, Ciro. **35 C.T.G.: o pioneiro do movimento tradicionalista gaúcho - MTG**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1988.
- FORTES, Borges. **Os casais Açorianos**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1978.
- FLORES, Moacir. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. Nova Dimensão, 1990.
- GAYA, Adroaldo. **As ciências do desporto: introdução ao Estudo da Epistemologia e Metodologia da Investigação Científica, Referências ao Desporto**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- KAUTZMANN, Maria. **Montenegro ontem & hoje**. Porto Alegre: Pallotti, 1982.
- LAYTANO, Dante. **Arquipélago dos Açores**. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1987.
- LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. **Danças e andanças: da Tradição Gaúcha**. Porto Alegre: Garatuja, 1975.
- MARCONI, Marina; LAKATOS, Eva. **Técnicas de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1999.
- MARQUES *et al.* **Aspectos do folclore do RS**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1998.
- MENDES, Miriam. **A dança**. São Paulo: Átila, 1985.
- MENEZES, Avelino. **Estudos de história dos Açores**. Ponta Delgada-Açores: Jornal de Cultura Artes Gráficas e Publicações Ltda, 1995.
- NANNI, Dionísia. **Dança educação: princípios, métodos e técnicas**. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.



RIBEIRAS, Doze. **Polígrafo ilustrativo de danças**. Terceira: Folclórico Açores Portugal, 1995.

RICHARDSON, Roberto Jarry *et al.* **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo Atlas, 1985.

RODRIGUES, Armando. **Cancioneiro geral dos Açores**. Porto: Maiadouro, 1982.

TRIVIÑOS, Augusto. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1987.

VALE, Susana (susanavale@hotmail.com) **Danças Açorianas**. 25 de outubro de 2000. file:///D:/Temp/Pezinho Velho.jpg:12. Para Flávio Azeredo (m16612@mx.unisc.br)

ZATTERA, Véra. **Gaúcho vestuário tradicional e costumes**. Porto Alegre: Pallotti, 1995.

ZATTERA, Véra. **Conesul adereços indígenas e vestuário tradicional**. Porto Alegre: Pallotti, 2000.

ANGRA DO HEROÍSMO-TERCEIRA. Polígrafo interpretado pelo Grupo Folclórico das Doze Ribeiras, responsável professor João de Brito do Carmo Menezes. Açores, 1996.

ANGRA DO HEROÍSMO-TERCEIRA. Vídeos gestos e gente do folclore açoriano, gabinete de emigração e apoio às comunidades açorianas. Açores, 1995.

ILHA DO PICO. Polígrafo ilustrativo do professor Manuel Goulart Serpa, do gabinete de emigração e apoio às comunidades açorianas. Açores, 1995.





Natural de Montenegro-RS, Brasil, fez os primeiros estudos na escola municipal Bello Faustino dos Santos.

Em 1989 fundou o Herança-Rancho de Luso-descendentes e Folclore Internacional, do qual é diretor, coreógrafo e dançarino. Em 1991 foi peão farroupilha da 15ª Região Tradicionalista do RS, quando iniciou as pesquisas na área de danças açorianas, no Instituto Cultural Português do RS, buscando nos Açores a fundamentação de seus trabalhos. É graduado em Educação Física e Saúde pela Universidade de Santa Cruz do Sul, onde integrou o corpo de danças.

Mestre em Performance Artística-Dança, pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa!

Professor da Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC.



A arte de dançar envolve, para além do corpo e da alma, a originalidade étnica do dançarino.

Neste acervo, publica-se o resultado da pesquisa de campo realizada nos estudos bibliográficos de obras portuguesas e "sul-rio-grandenses", enfatizando a dança tradicional do Rio Grande do Sul - Brasil e a dança original açoriana de Portugal, sob os componentes coreográficos (incluindo versões inéditas); capítulos referentes ao folclore, descrição coreográfica, letras, partituras e trajes típicos. É feita também análise criteriosa das similitudes e discrepâncias das danças de mesma terminologia (nos Açores e no RS), identificando as suas influências.

Aprovada por comissões especializadas na área, esta obra é prefaciada pela Comissão Gaúcha de Folclore do RS.

