

Bailar chamarritas na ilha do Pico pelo prisma do emigrante e do turista: ato de socialização ou ato de patrimonialização?*

SOPHIE COQUELIN**

A chamarrita é uma prática musical e coreográfica de raiz tradicional. Quer isto dizer que deve ser associada às camadas populares e supõe que haja transmissão entre várias gerações. Uma das suas singularidades reside no facto de haver um bailador que é também mandador e que anuncia as figuras coreográficas a executar com expressões codificadas e sem ordem pré-determinada, implicando assim uma atenção redobrada por parte dos bailadores, que não sabem o que vão executar a seguir, assim como a necessidade de aprenderem previamente o passo-base e decorarem a relação entre os mandos ditos e os movimentos a realizar. A vertente musical está ao cargo de um conjunto de cordofones — viola da terra, violino, bandolim e violão — acompanhados pontualmente por cantadores.

Na ilha do Pico é hoje possível observar uma chamarrita num baile, geralmente considerado como uma prática social de divertimento, mas também noutras situações tal como uma apresentação feita por um grupo

* Este trabalho é financiado graça a uma Bolsa de Doutoramento obtida no âmbito do concurso organizado pela Reitoria da Universidade de Lisboa.

** INET-md, pólo da Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, Portugal.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0011-1283>. E-mail: scoquelin@edu.ulisboa.pt.

folclórico num restaurante ou num museu por um “grupo de chamarritas”. A variedade das situações nas quais uma chamarrita pode ser executada prende-se em parte com a coexistência de três processos de revitalização nesta ilha, nomeadamente a folclorização (desde os anos 1940), o revivalismo (desde os anos 1990) e, mais recentemente, a patrimonialização (a partir dos anos 2010) (Coquelin 2020). Entende-se a revitalização (Boissevain 1992) como um fenómeno de reintegração das práticas culturais do passado no presente, implicando a noção de invenção da tradição de acordo com a obra epónima de Hobsbawm e Ranger (1983).

Focando-se apenas na ideia de baile durante o qual pessoas dançam ao som de músicas e convivem, encontra-se também variedade. Aqui tem a ver com a própria versatilidade da chamarrita que pode surgir logo que haja um aglomerado de pessoas. Para ilustrar isto, imagina-se uma linha contínua de eventualidades: de um lado, o baile aparenta-se como um momento de divertimento que não difere de um jogo de cartas ou de uma conversa entre amigos e familiares à volta de uma mesa. Do outro lado da linha, o baile aproxima-se de um ritual, na medida em que apenas quem domina a arte da chamarrita é que se arrisca a entrar na pista de dança. O que distingue estas duas extremidades são as convenções que limitam o acesso à pista de dança assim como as expectativas derivadas da própria performance (brincadeira *versus* seriedade).

No caso do “baile de chamarritas” propriamente dito (**fig. 1**), o mandador desafia os conhecimentos dos bailadores e tenta surpreendê-los, pois o seu prestígio passa pelas suas capacidades em liderar o grupo, puxando por uma chamarrita “vivinha” mas sem provocar enganos. Além disso, o baile de chamarritas possui uma certa teatralidade. De facto, privilegia-se um modelo rotativo em que sete a doze pares bailam duas chamarritas seguidas para depois dar lugar a outros. Nestas condições, o público, que comenta e avalia a performance, deve ser considerado como ator do baile ao mesmo nível que os tocadores, cantadores, bailadores e mandadores.



1 Baile de chamarritas na Casa do Povo das Ribeiras (Lajes de Pico), 2020. © Autora.

Como situação intermediária nesta linha contínua de eventualidades, pode-se introduzir a chamarrita que surge no meio de um baile popular, algures entre valsas e *passodobles* tocados por um conjunto musical composto por voz e instrumentos elétricos (geralmente um teclado com caixa de ritmo). Neste contexto, existem muito menos convenções. O limite da roda é o limite da sala onde se dança e é tolerado entrar na roda sem par. Em todos os casos, a sociabilidade é uma constante e o baile integra geralmente um evento onde o convívio é central, com comes e bebes.

Cruzando a questão da versatilidade do baile de chamarritas com o tema da mobilidade ilustrada por duas figuras — o emigrante e o turista, este artigo propõe refletir sobre as mudanças e as tensões que ocorrem à volta da chamarrita e, em particular, concentrar-se sobre as consequências da introdução do baile de chamarritas no domínio do património imaterial.

O modelo de análise da performance usado na pesquisa de doutoramento¹ baseia-se na ideia de que existe influência recíproca entre uma performance e o contexto no qual esta é executada (Burckhardt-Qureshi 1987), sendo que o contexto inclui tanto a ocasião na qual o baile surge, o decorrer do mesmo, bem como as pessoas que o presenciam. Neste sentido, mudar uma componente contextual implica a alteração da própria performance e vice-versa.

1 Os exemplos apresentados neste artigo provêm de um trabalho de campo realizados entre 2012 e a atualidade, enquadrado por uma bibliografia onde se cruzam Antropologia, Etnomusicologia e Estudos em dança.

Mas, primeiro, propõe situar a chamarrita numa perspetiva histórica, uma vez que investigar uma prática expressiva de raiz tradicional implica entendê-la nas suas dimensões diacrónicas e sincrónicas.

Da *contredanse* à chamarrita. A mobilidade das pessoas e das práticas culturais no século XIX.

Existe no senso comum a ideia de que as tradições açorianas foram trazidas pelos primeiros povoadores. Esta ideia divulgada pela escrita folclórica pres-supõe que o arquipélago seja uma região isolada. Porém, os Açores integraram o império colonial português, o que requer bastante mobilidade e conexões entre diferentes partes do mundo. Por outro lado, as elites açorianas, tal como as de qualquer outra região europeia, viajavam e/ou incorporavam novas práticas sociais e culturais. Alguns estudos que incidem sobre o século XIX mostram-no bem, tal como a pesquisa sobre o repertório musical tocado pelas elites (Cymbron 2009) ou o estudo sobre a vida cultural micaelense (Silva 2000).

É neste quadro de apropriação pelas elites açorianas de práticas coreográficas vindas de fora que se encontra a origem das chamarritas: a *contredanse*, um género coreográfico que se constituiu nas cortes inglesas e francesas entre meados do século XVII e início do século XVIII e que se espalhou posteriormente em todo o território sob influência ocidental (Europa e colónias), atravessando as classes sociais e difundindo-se em zonas urbanas e rurais. Este género foi definido por Guilcher (2004) como uma dança coletiva que privilegiava as figuras, as deslocações (comparativamente com danças mais antigas baseadas em passos complexos) e as relações múltiplas entre os bailadores.

Comparando os registos deste género com a chamarrita, encontram-se similaridades a nível de princípios gerais, ao nível da conceção espacial das figuras coreográficas e através da figura do mandador, também presente no *cotillon*, outro nome usado para qualificar este género.²

Procurando nos relatos de viajantes que estiveram nos Açores, a *contredanse* surge nos bailes da elite durante a primeira metade do século XIX. As citações seguintes mostram claramente como a elite se apropria gradualmente

2 Country dance, contredanse, quadrille, cotillon, contradança, quadrilha, etc. — todos estes nomes correspondem a um mesmo género coreográfico, caracterizado pela dinâmica que os mestres de dança lhe imprimiram ao longo de 200 anos, assim como pela sua difusão, apropriação e sucessiva adaptação (Voyer 1986).

dos padrões europeus de sociabilidade. Em 1802, Hebbe escreve que “dançam pouco os minuetes e as contradanças, e mesmo assim só por espírito de imitação; pelo contrário nutrem uma verdadeira paixão pelas danças inglesas, portuguesas e brasileiras” (Hebbe, in Leite 1991, 123). Já num livro publicado em 1817, Crownshield assume que “contra-danças, cotilhões e valsas fizeram o divertimento da noite ao som do piano-forte” (Crownshield, in Viana 2008, 194). Um dos irmãos Bullar vai mais longe na comparação, afirmando, em 1841, que “no que respeita ao vestuário e às danças, bem me poderia julgar num salão de baile em Inglaterra ou em França” (Bullar, in Leite 1991, 167).

A primeira menção da chamarrita enquanto dança aparece na correspondência entre membros da família Dabney em 1843: “Jessie Paterson era uma rapariga escocesa [...] que gostava muito de dançar. [...] Ouvi mais tarde falar dos belos tempos que tinham passado enquanto ela ensinava [...] o *strathspey* e outras danças escocesas e aprendia a ‘chamarrita’” (Dabney 2004, 509). Outra referência vem do francês Fouqué, de passagem pela ilha do Pico em 1872, onde presencia um baile de chamarritas durante as festas do Espírito Santo (Fouqué 2019). No entanto, é preciso esperar pelo ano 1882 para ter uma descrição pormenorizada das danças executadas pelas camadas populares no Faial e em São Miguel, pela mão da jornalista americana Alice Baker (Baker 1958; Leite 1991).

Apoiando-nos em estudos de dança que incidem noutras zonas do mundo (Daniel 2009; Khatile 2005) e em comentários de viajantes estrangeiros nos Açores (Leite 1991), falta formular como hipótese o facto de a *contredanse* ter passado das elites para as classes populares através dos empregados domésticos que presenciam os encontros mundanos.

Entre esta provável origem e hoje, existem numerosas fontes escritas que se referem à chamarrita. Estas incidem sobre o século XX e encontram-se em diversas biografias publicadas localmente e na escrita folclórica.³ Como contributo científico, é preciso citar a monografia sobre a aldeia de Pontas Negras de Oliveira (2001) e o trabalho de Bettencourt de Câmara (1980) sobre a vertente musical.

As fontes orais corroboram o que foi encontrado na produção escrita. Por exemplo, o termo “folgas” era usado para fazer referência a eventos organizados em casas particulares, durante os quais se bailavam bailes de roda e chamarritas. Fala-se também do desaparecimento progressivo destas práticas

3 No que toca ao Pico e à sua ilha vizinha Faial, pode-se citar os contributos de Andrade (1960), Dionísio (1937) e Machado (1990).

coreográficas e em particular da não transmissão dos bailes de roda para a geração que hoje tem setenta anos. De realçar que, na parte oriental da ilha, a chamarrita nunca parou de ser bailada mas a sua frequência e visibilidade passaram a ser muito reduzidas, podendo-se apontar o intervalo entre 1950 e 1970 como o período gradual de rutura, enquanto na parte ocidental da ilha terá sido anterior.

A chamarrita na ilha do Pico e a figura do emigrante norte-americano. Entre passado e presente.

A emigração de açorianos para a América do Norte começa em meados do século XIX, em particular no antigo distrito da Horta, no quadro da baleação (Costa 2012). Tem a particularidade de ser alimentada por vagas sucessivas, tendo a última fase de migração massiva ocorrido depois da erupção do vulcão dos Capelinhos, nas décadas de 1960 e 1970 (Oliveira 1997). A emigração açoriana implica um movimento de vaivém de pessoas, práticas, ideias e objetos entre os dois lados do Atlântico. Existem alguns exemplos de regressos de pessoas, ainda no século XIX, que implicaram mudanças no panorama regional, tal como a introdução da baleação costeira (Henriques 2014). Por sua vez, Leal (2017) analisou o impacto dos emigrantes no decorrer das Festas do Espírito Santo. No Pico, documentou as festas na freguesia das Ribeiras e mostrou como o modelo de festa americana foi introduzido através da figura da rainha na década de 1930. Alguns estudos procuram entender o perfil dos emigrantes que regressam aos Açores, seja de forma temporária ou definitiva (Rocha 2015), mas não se encontrou nenhum estudo que reflita sobre o impacto da emigração na preservação das práticas expressivas (música, dança, teatro, canto ao desafio, etc.) nos Açores.

Através de uma pesquisa bibliográfica e filmográfica, facilmente se encontra informação sobre grupos folclóricos açorianos/portugueses nos Estados Unidos e no Canadá, assim como registos de chamarritas inseridas em bailes que pontuam jantares organizados pela diáspora (Faria 2019). Além da importação das práticas sociais e culturais no país de acolhimento, a diáspora apoia a vinda de açorianos para partilhar elementos da cultura tradicional, tal como um grupo de chamarritas que permaneceu durante mais de duas semanas na Califórnia em 2018. Segundo um mandador deste grupo, esta partilha foi uma das melhores experiências que teve, explicando que gentes da diáspora demonstravam grande interesse em bailar e algumas pessoas emocionavam-se e até choravam quando o grupo bailava chamarritas.

Ao nível do discurso, nota-se, por parte de emigrantes, uma grande preocupação para a preservação da cultura tradicional. Tal materializa-se, por exemplo, no uso frequente de palavras como património ou folclore quando se referem à chamarrita. Durante uma entrevista realizada a um emigrante agora reformado, este contou que a sua família paterna passava as noites a bailar chamarritas. No entanto, apesar do interesse em aprender, o seu pai não facilitou. Já quando jovem adulto, emigrou para o Canadá e foi membro ativo da diáspora, tendo sido membro de direção de um clube português. Comprou um gravador de cassetes e gravou o pai e outros tocadores quando voltava ao Pico. Hoje conserva o violino do pai, na esperança de, um dia, um dos seus netos voltar a tocar nele. Tal como o pai, acabou por aprender sozinho a bailar, a mandar e a cantar as chamarritas, mas à diferença dele, foi no Canadá que tudo aconteceu.

Neste vaivém entre a América do Norte e os Açores, as práticas expressivas seguem caminhos distintos. No filme de Horta (2019) sobre o tema das migrações açorianas, um emigrante nos Estados Unidos explica que reproduz a forma como as danças de Carnaval eram executadas na ilha da Terceira quando saiu de lá há 30 anos e distingue claramente a sua prática da prática vigente naquela ilha (pois, esta foi-se alterando ao longo do tempo). Sublinha também a sua dedicação na musealização de tudo o que tem a ver com a sua terra de origem. Leal (2004) testemunha o mesmo tipo de discurso em relação à execução considerada mais fidedigna das festas do Espírito Santo nos Estados Unidos por descendentes marienses e as mesmas festas realizadas hoje na ilha de Santa Maria. Este tipo de distinção também se encontra nas chamarritas, em que se opõe um estilo antigo de mandar, representado pelos mandadores emigrantes, a um novo estilo de mandar, agora presente na ilha. Neste contexto, os mandadores locais têm consciência da dinâmica que foi implantada nas últimas décadas, tornando a performance mais “vivilha”, ou seja, mais apressada e mais desafiante para os bailadores e para os mandadores.⁴

Supõe-se que a menor evolução da prática em terra americana deriva da forma de considerar a tradição como algo fixo, pois seguindo um molde similar ao da folclorização, a tradição é vista como algo do passado em rutura com o presente (rutura espacial, neste caso), o que acaba por limitar a integração da prática no fluxo da vida social e cultural como as possíveis modificações que esta integração implicaria. Ora, a manutenção de uma prática expressiva

4 Concretamente falando, a arte de mandar evoluiu ao nível da verbalização dos mandos e da sequenciação das figuras.

no tempo não implica que esta seja reproduzida de forma idêntica, mas sim lábil. A labilidade é a propensão de algo mudar no tempo. Retirando a dimensão pejorativa à qual é muitas vezes sujeita, a labilidade acaba por fundir duas ideias que parecem antinómicas: a permanência da identidade de algo e ao mesmo tempo a sua propensão em mudar.

Partindo da ideia que na América do Norte a prática foi extraída do seu contexto original e mantida graças a um discurso tradicionalista com base identitária, a questão que se coloca é: Qual terá sido o impacto dos emigrantes na revitalização do baile de chamarritas na ilha do Pico? Mais do que se focar nos dias de hoje, interessa entender se os emigrantes tiveram algum papel no processo de revivalismo que aconteceu na parte oriental da ilha do Pico, a partir dos anos 1990.

Fala-se em revivalismo (Guilcher 1998) na medida em que houve um esforço por parte da comunidade local para dar mais vida a uma prática que estava em vias de desaparecer. Naquela altura, foram criadas condições para transmitir a prática aos mais jovens e foram organizados eventos dedicados à chamarrita. Trata-se, portanto, de um processo sem atuação de instituições públicas, ao contrário da folclorização durante o Estado Novo (Castelo-Branco & Branco 2003) e da patrimonialização hoje. Olhando pelo mundo mediterrânico e, em particular, para a Grécia, encontram-se vários estudos (Delaporte 2013; Panopoulos 2005) que evidenciaram o impacto dos emigrantes na preservação de festas locais e de práticas expressivas no último quartel do século XX.

Dito isso, formula-se a hipótese de que o impacto do emigrante se situa ao nível da prática tal como ao nível do discurso sobre a prática. Pode-se introduzir a noção de socialização pelo baile como forma de efetivar a pertença do emigrante à comunidade açoriana. E pode-se introduzir a noção de discurso “patrimonializante” que incide sobre vários elementos da vida que foi deixada para trás, em particular os momentos de convívio, incluindo festas e práticas expressivas. Pode-se ainda supor que a verbalização da saudade pelos emigrantes terá tido consequência sobre quem ficou e terá favorecido a salvaguarda da chamarrita. Um argumento a favor desta hipótese é o facto de o desejo de preservar tradições implicar necessariamente uma alteridade. Neste caso, o emigrante representa tanto o idêntico como o outro, sendo membro da comunidade transnacional açoriana (Leal 2017) e ao mesmo tempo membro integrado numa vivência norte-americana (**fig. 2**).



2 Atuação do Grupo de Chamarritas da Sociedade União Recreativa do Cais de Galego (Lajes de Pico) durante a Festa do Terreiro da Macela (São Jorge), 2019.
© Autora. No centro da fotografia, duas bandeiras coabitam, a americana e a açoriana.

A chamarrita e a figura do turista. Para uma patrimonialização do imaterial na ilha do Pico

A relação do turista com a chamarrita é evidente com a folclorização (Castelo-Branco & Branco 2003). Tanto nos Açores como noutras zonas do país, os grupos folclóricos atuam em hotéis ou restaurantes para turistas assistirem. Tal enquadra-se dentro de uma oferta variada de divertimento, num contexto de turismo de massas. Já a relação do turista com o baile de chamarritas é muito mais recente porque deriva da patrimonialização do imaterial. Este processo de revitalização desenvolveu-se a seguir à ratificação da Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (PCI), em 2008. Em Portugal, este processo deve ser associado também ao crescimento exponencial do turismo a partir da década de 2010 e às estratégias de valorização dos territórios pelos municípios, entre outros.

Davallon (2019) identifica cinco pontos para definir a patrimonialização como processo institucional: o achado, ou seja, a emergência de um interesse sobre um objeto por um grupo de pessoas; a produção de conhecimento sobre o objeto; a declaração⁵ sobre a especificidade patrimonial do objeto; o investi-

5 Entende-se por declaração a introdução do objeto num processo administrativo para a sua salvaguarda, tal como o inventário. Alguns antropólogos introduzem a

mento para tornar o objeto acessível a todos; e a transmissão de saber para as gerações seguintes.

A partir da década de 2010⁶, os bailes de chamarritas, que geralmente aconteciam em contexto rural, foram introduzidos nas vilas e incluídos em eventos abertos a outros públicos além das comunidades locais. Os responsáveis por esta nova dinâmica são as câmaras municipais (junto com outras instituições públicas) e os grupos de chamarritas, que podem ser considerados como mediadores patrimoniais, uma vez que são eles que dinamizam os bailes de chamarritas para os turistas participarem.

Um dos eventos que passou a incluir no seu programa um baile de chamarritas é a festa do concelho, que junta durante uma semana as comunidades locais, os emigrantes e os turistas. A introdução do baile de chamarritas nestas festas de verão tal como a criação de estruturas redondas próprias para a sua valorização podem ser vistas como as consequências da mudança de regime do património (**fig. 3**). Turgeon (2010) explica que “passamos de um regime patrimonial preocupado com a autenticidade, a conservação da cultura material e a contemplação estética do objeto [...], para um regime que valoriza as transformações culturais [...] e a experiência sensível da cultura” (Turgeon 2010, 390). Passa-se assim de algo que se contempla como um espetáculo folclórico ou um monumento, para algo que se experimenta com o próprio corpo. Para isso acontecer, os municípios contam com os grupos de chamarritas para fazerem a mediação entre os diferentes públicos.⁷

possibilidade de não haver declaração, qualificando esta patrimonialização de social (Davallon 2014) ou de ordinária (Isnart 2012), tal como acontece para o baile de chamarritas (Coquelin 2020).

6 Esta década corresponde também à multiplicação de iniciativas para dar maior visibilidade ao baile de chamarritas, tal como a criação do Dia da Chamarrita do Pico a 23 de Junho, a sua entrada no Guinness Book of Records, entre outras.

7 Alguns anos atrás, a Câmara Municipal de Madalena inovou e convidou os grupos folclóricos do concelho para trocarem os trajes por calças jeans e dinamizarem diariamente uma noite de chamarritas na Festa de Santa Maria Madalena.



3 Baile de chamarritas organizado no Jardim da Baleia, durante a Semana dos Baleeiros na vila das Lajes do Pico, 2018. © Autora.

O que isso implica em termos de performance? Foi explicado na introdução que a chamarrita necessita de uma aprendizagem prévia. Neste sentido, quando um turista entra na pista, a performance deve ser simplificada. Como uma das valências do mandador é saber adaptar a forma de mandar consoante quem está na roda, é fácil perceber que apenas as mais simples figuras são anunciadas em situações como esta, caso contrário gerar-se-ia bastante confusão e poderia até tornar-se complicado de bailar. Dito de outra forma, valoriza-se o baile enquanto divertimento e brincadeira. Neste caso, quem sabe está ao serviço de quem não sabe e não irá usufruir da componente desafiadora incluída no baile como ritual. Quem não aceitar esta subjugação irá certamente boicotar este tipo de baile.

Todavia, ao longo desta última década, foram observadas tensões em várias festas de concelho quando certas convenções implícitas associadas ao baile não eram cumpridas. Em 2012, o baile de chamarritas era programado em palco tal como se programava o espetáculo de um grupo folclórico. Isto gerou situações em que vários bailadores se recusaram a subir e dançaram ao lado do palco. As estruturas redondas que, entretanto, foram construídas parecem ser uma resposta camarária para resolver este problema e acolher no seio urbano este tipo de baile. Em 2019, um funcionário público declarava o fim do baile quando os pares que estavam a bailar não tinham executado a segunda chamarrita. Na mesma noite, o município esqueceu-se do lanche que habitualmente se oferece aos grupos de chamarritas como forma de agradecimento e pagamento simbólico pela sua participação.

Considera-se que estes dois exemplos sublinham a presença da objetificação (Handler 1984) na patrimonialização, uma vez que performance e contexto são vistos de forma separada. Neste caso, o envolvimento social associado à prática é desvalorizado em proveito da organização da festa. Apesar de minutos antes sublinhar a importância e o respeito pelas tradições, este funcionário desconhecia estas convenções. Para ele, o importante era cumprir os horários e garantir que o baile estava terminado à hora delineada para a atividade seguinte começar.

Além de dar visibilidade e reconhecimento, importa realçar que a introdução do baile de chamarritas nas festas de concelho implica criar um bom momento entre membros da comunidade, emigrantes e turistas. O sucesso vai variando consoante o investimento realizado pelo município para incluir a comunidade local e respeitar as convenções associadas à performance. Neste sentido, pode-se afirmar que o baile de chamarritas neste tipo de festas “abertas” é ao mesmo tempo um ato de socialização e um ato de patrimonialização.

A chamarrita e a emoção patrimonial. Proposta de encontro entre o emigrante e o turista

O último ponto a introduzir centra-se na questão da emoção patrimonial. Heinich (2013) define-a como uma reação inseparável da experiência patrimonial para os não peritos, associada a três valores distintos: a autenticidade, a presença e a beleza, dando vários exemplos para perceber quais os valores que estão ativos consoante a emoção observada. Assim, o valor de autenticidade sublinha a continuidade entre o estado atual de um objeto e a origem deste (ligado à noção de pureza). O valor de presença tem a ver com a proximidade do objeto em relação à pessoa (ligado ao registo doméstico). E o valor de beleza está ligado à questão estética. Existem também amplificadores de valores, tais como a antiguidade e a raridade, assim como regimes de qualificação. Exemplificando, um mesmo objeto poderá ser considerado como velho, obsoleto ou antigo consoante tenha, ou não, algum valor patrimonial associado e poderá gerar um leque variado de emoções.⁸

Durante o trabalho de campo, assistiu-se tanto a reações negativas como positivas quando um turista ou emigrante presenciava um baile de chamarritas.

8 Em exemplos referidos anteriormente, realçou-se a ativação do valor de autenticidade para o emigrante no que diz respeito à distinção feita entre as práticas expressivas na América e as mesmas nos Açores. Já para os bailadores locais, o valor privilegiado é o de presença.

Depois de ter bailado, uma emigrante declarou em alta voz que a chamarrita bailada era feia uma vez que cada um dos bailadores dançava à sua maneira, ao qual um mandador replicou que não se tratava de folclore. Neste exemplo, o valor de beleza é evidenciado, pois duas estéticas distintas opõem-se, sendo a corporalidade do bailador vista ora como singular e expressiva, ora como coletiva e anónima.⁹

Várias reações positivas foram encontradas nos testemunhos de turistas estrangeiros que por acaso presenciaram uma festa local. Os adjetivos usados sublinham o carácter extraordinário deste tipo de performance coletiva (amplificador de valor pela raridade) e falam também na graciosidade dos corpos em movimento e no bom ambiente que se nota nas caras sorridentes dos bailadores (valores de presença e de beleza).

Com este último exemplo, chega-se ao limite da distinção entre baile como socialização e baile como patrimonialização. Com efeito, a emoção sentida pelo turista provém da socialização visível na própria pista de dança, pois quando formam uma roda fechada ou trocam de pares, os bailadores interagem entre eles. Além disso, sonorizam a sua presença para partilhar o seu ânimo e enfeitar a performance.¹⁰

A natureza polimorfa da chamarrita torna a sua patrimonialização bastante complexa. Quando assume a forma de divertimento, permite a abertura aos outros, turistas ou emigrantes menos familiarizados com a sua prática, graças a uma simplificação da sua performance e a uma maior tolerância a desvios às normas instituídas. Quando assume a forma de ritual, por vezes as normas que enquadram o baile entram em choque com o novo contexto no qual é inserida. A pergunta aqui é como ou porque tornar acessível para todos algo não alcançável no imediato?

Torna-se também importante questionar a articulação entre tradição e modernidade, ultrapassando o debate sobre a autenticidade. A grelha de análise de Heinich (2013) demonstra como diversos pontos de vista podem cruzar-se à volta de uma prática expressiva. Mais ainda, permite ver o quanto emocional e sensível é a questão do património.

9 A nosso ver, esta última estética deriva de uma imagem polida da dança tradicional veiculada pela folclorização. Com efeito, os dançadores passaram a executar movimentos harmoniosos entre eles, como se fosse um corps de ballet, o que não acontece num baile onde cada um dança por si.

10 Para melhor entender, ou até mesmo partilhar esta emoção, aconselha-se a visualização do baile de chamarritas filmado pela LajesTV (2019) no Cais de Galego (concelho das Lajes do Pico), para o “Dia da Chamarrita do Pico”, em particular a partir do minuto 36:30.

Considerações finais

Para responder ao convite deste livro, procurou-se observar os dados da pesquisa de doutoramento em curso a partir da questão seguinte: o que a presença de um turista ou emigrante nos diz sobre uma chamarrita bailada na ilha do Pico?

A questão da mobilidade, trazendo com ela a questão da alteridade, refletiu-se sobre o impacto deste encontro, seja este literalmente incorporado na pista de dança, seja este simbolicamente vivido através do convívio em redor da pista. Tal análise permitiu identificar dois registos distintos de participação no baile: enquanto ato de socialização e enquanto ato de patrimonialização. No caso do emigrante e do turista, estes registos atuam de forma diferente, mas a noção da emoção patrimonial permite uni-los e materializar a alteridade contida nesta situação.

Seria interessante aprofundar a relação entre viajar e dançar, sobretudo quando a intenção de viajar é movida pelo desejo de dançar um certo tipo de dança, tal como acontece para os aficionados de tango que vão até Buenos Aires. Como este encontro se traduz nos corpos dos tangeiros?

Ou talvez seja uma projeção da experiência pessoal, uma vez que a primeira estadia na ilha do Pico tinha como principal objetivo assistir a um baile de chamarritas, e não subir a montanha, tal como acontece com a grande maioria dos turistas que visitam esta ilha. Naquela altura, em 2010, não foi fácil encontrá-lo, mas lá apareceu, à frente do salão da Liga dos Amigos da Manhã, durante a festa padroeira local.

Bibliografia

- ANDRADE, Júlio. 1960. *Balhos, Rodas e Cantorias*. Horta: Comissão de recolha e divulgação do folclore do distrito de Horta.
- BAKER, Alice. 1958 [1882]. “Um verão nos Açores e a Madeira de relance”. *Boletim do Instituto Histórico da ilha Terceira* 16: 142-188.
- BOISSEVAIN, Jeremy, ed. 1992. *Revitalizing European Ritual*. London: Routledge.
- BURCKHARDT-QURESHI, Regula. 1987. “Musical sound and contextual input: A performance model for music analysis.” *Ethnomusicology* 31 (1): 56-86. <https://doi.org/10.2307/852291>.
- CÂMARA, José Manuel Bettencourt da. 1980. *Música tradicional açoriana, a questão histórica*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- CAMPOS, Alexandra Canaveira. 2010. “Dançar a partir dos tratados. As danças de sociedade e a função do baile”. In *Dançar para a República*, coord. Daniel Tércio, 29-66. Lisboa: Caminho.

- CASTELO-BRANCO, Salwa el Shawan & Jorge Freitas Branco, eds. 2003. *Vozes do povo, a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.
- COQUELIN, Sophie. 2020. “Um baile da açorianidade? Patrimonialisation ordinaire du bal de chamarritas sur l'île de Pico (Açores, Portugal)”. *Norois* 256: 43-57. <https://doi.org/10.4000/norois.10174>.
- COSTA, Ricardo Madruga. 2012. *A ilha do Faial na logística da frota baleeira americana no «Século Dabney»*. Horta: Western Islands.
- CYMBRON, Luísa. 2009. “Algumas modinhas de bom gosto, e duetos italianos para meninas. A música e a educação de uma família micaelense do início do século XIX”. *Arquipélago* 13: 87-118.
- DABNEY, Roxana. 2004. *Anais da Família Dabney no Faial*. Horta: IAC — Núcleo Cultural da Horta.
- DANIEL, Yvonne. 2009. “A critical analysis of Caribbean contredanse”. *Transforming Anthropology* 17 (2): 147-154. <https://doi.org/10.1111/j.1548-7466.2009.01051.x>.
- DAVALLON, Jean. 2014. *À propos des régimes de patrimonialisation: enjeux et questions*. Comunicação no quadro do colóquio “Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva”. Lisboa: halshs-01123906.
- DAVALLON, Jean. 2019. “Le jeu des patrimonialisations”. In *Constructing Cultural and Natural Heritage: Parks, Museums and Rural Heritage*, ed. Xavier Roigé & Joan Frigolé, 39-62. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.
- DELAPORTE, Hélène. 2013. “Le retour au *vari* comme ethos de la fête (Grèce)”. *Cahiers de littérature orale* 73-74. <https://doi.org/10.4000/clo.1950>.
- DIONISIO, Manuel. 1937. *Costumes açorianos*. Horta: O Telégrafo.
- FARIA, António. 2019. “Chamarrita na 28ª Confraternização dos Picoenses, USA”. Youtube, 15:23. <https://www.youtube.com/watch?v=j-Msuv7pBe8>.
- FOUQUÉ, Ferdinand André. 2019 [1873]. *Viagens geológicas aos Açores*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano da Cultura.
- GUILCHER, Jean Michel. 2004. *La contredanse : un tournant dans l'histoire française de la danse*. Bruxelas: Centre National de la Danse.
- GUILCHER, Yves. 1998. *La danse traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*. Parthenay: FAMDT Editions.
- HANDLER, Richard. 1984. “On sociocultural discontinuity: nationalism and cultural objectification in Quebec”. *Current Anthropology* 25 (1): 55-57. <https://doi.org/10.1086/203081>.
- HEINICH, Nathalie. 2013. “Esquisse d'une typologie des émotions patrimoniales”. In *Émotions patrimoniales*, ed. Daniel Fabre, 195-210. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmslh.3596>.
- HENRIQUES, Francisco. 2014. “Industrialização e organização corporativa da baleação costeira portuguesa (1937-1958)”. Tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa.

- HOBBSAWM, Eric, & Terence Ranger. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HORTA, Arlindo. 2019. *The Way Home*. Vimeo, 01:58:44. <https://www.vimeo.com/369017936>.
- ISNART, Cyril. 2012. “Les patrimonialisations ordinaires. Essai d’images ethnographiées”. *Ethnographiques.org* 24. www.ethnographiques.org/2012/Isnart.
- KHATILE, David. 2005. “Anthropologie de la contredanse à la Martinique”. Tese de doutoramento, Universidade Paris VIII.
- LAJESTV. 2019. “Sétima edição do Dia da Chamarrita do Pico, Cais do Galego, Junho 2019”. Youtube, 01:03:50. <https://www.youtube.com/watch?v=8iYDsOz5RYU>.
- LEAL, João. 2004. “A pomba e a águia: as Festas do Espírito Santo nas comunidades açorianas nos EUA”. In *O Faial e a periferia açoriana nos séculos XV a XX. Atas do III Colóquio*, 153-174. Horta: Núcleo Cultural da Horta.
- LEAL, João. 2017. *O Culto do Divino*. Lisboa: Edições 70.
- LEITE, João. 1991. *Estrangeiros nos Açores no século XIX. Antologia*. Ponta Delgada: Euro-signo publicações.
- MACHADO, João Homem. 1990. *O Folclore da Ilha do Pico*. Maia: Núcleo Cultural da Horta.
- OLIVEIRA, Isabel Tiago de. 1997. “Emigração nas ilhas portuguesas. Emigração legal, clandestina, retorno e re-emigração”. *População e Sociedade* 3: 215-226.
- OLIVEIRA, Manuel Armando. 2001. *Pontas Negras. Memórias de uma aldeia açoriana*. Lisboa: Universidade Aberta.
- PANOPOULOS, Panayotis. 2005. “Retour au village natal”. *Ethnologie française* 35 (2): 243-253. <https://doi.org/10.3917/ethn.052.0243>.
- ROCHA, Gilberta Pavão Nunes. 2015. “Do outro lado do mar: pertenças geracionais da emigração açoriana”. In *Emigración e exilio nos Estados Unidos de América: experiencias de Galicia e Azores*, coord. Alberto Pena, Mário Mesquita & Paula Vicente, 39-67. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- SILVA, Susana Serpa. 2000. “Aspetos da vida social e cultural micalense na segunda metade do século XIX”. *Arquipélago* 4 (2): 299-357.
- TURGEON, Laurier. 2010. “Introduction. Du matériel à l’immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux”. *Ethnologie française* 40 (3): 389-399.
- VIANA, Mário. 2008. *História da ilha do Faial (das origens a 1833)*. Horta: Câmara Municipal da Horta.
- VOYER, Simonne. 1986. “La naissance du cotillon et du quadrille, contredanses françaises”. *Les Cahiers de l’ARMuQ* 8: 118-126.