

SILVIO JULIO

DUAS VELHAS DANÇAS GAÚCHAS

**Separata do
Anuário do Museu Imperial - 1948**

**1951
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
MUSEU IMPERIAL - PETRÓPOLIS**

DUAS VELHAS DANÇAS GAÚCHAS

Duas velhas danças gaúchas

A chimarrita

É inegável e visível o grande papel do povo açoriano no folclore sul-rio-grandense. Motivos e fatos históricos justificam esta influência.

Parte da região que hoje forma o derradeiro estado meridional do Brasil recebeu, pelos meados do século XVIII, colonos ilhéus, que deixaram descendência e muitas tradições. Isto está demonstradíssimo e ninguém o contesta.

O discutível é que tais elementos, quase que sem colaboração de outros, tenham dado caráter, temperamento, índole, nomes, cantos, bailes, lendas, tudo à vida dos habitantes do Rio Grande do Sul. A seu lado existem origens e fatores de enorme riqueza e sumo valor.

Diante das hipérbolos dos fantasistas que falsificam, deturpam, obscurecem os fenômenos sociais do pampa, João Pinto da Silva (*A Província de São Pedro*, Porto Alegre, 1930, p. 55) se viu forçado a sentenciar:

“Penso que se tem exagerado o alcance da vinda dos açorianos. Não só estes não foram numerosos, como também a sua área de atividade ou disseminação foi relativamente pequena, adstrita, além disso, a uma nesga de território por assim dizer isolada da zona onde, com mais intensidade, se forjava, no entrechoque de exércitos e de interesses, o caráter rio-grandense”.

Verdadeiro, equilibrado, justo.

Das numerosas provas da ação dos povoadores, uma das principais foi a dança da *chimarrita*. Importada do arquipélago atlântico-luso, bailou-se por decênios, sofreu contaminações, modificou-se bastante e extinguiu-se.

Quando vivíamos na fronteira gaúcha e constantemente a percorríamos (quatro anos: 1916-1919) já a *chimarrita* falecera. Cre-

mos que morrera no século XIX, porque os velhos amigos a quem indagávamos de coisas antigas sempre revelaram não a ter visto e a conheceram apenas pelas referências de gente ainda mais antiga.

O curioso é que, em alguns lugares longínquos de Uruguaiana, Itaqui, São Borja, Santiago do Boqueirão, São Vicente, ouvíamos versos de galpão com alusões à *chimarrita*. Nada, todavia, passava destas trovas cantadas ao som da cordeona. Não se dançava ali o famoso e esquecido bailado açoriano.

Vejamos o que disse Renato Almeida (*História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, 1942, p. 176) sobre a *chimarrita*:

“Entre as danças do *fandango* gaúcho, uma das mais famosas é a *chimarrita*, de procedência açoriana, onde é chamada *chamarrita*. Alberto Bessa a classifica de *dança ordinária*. Aliás, todas as danças gaúchas têm origem açorita e nos vieram com os casais ilhéus que se transportaram para colonizar o Rio Grande do Sul e Santa Catarina em 1747”.

Começou direitinho: a *chimarrita* dos sul-rio-grandenses provém da *chimarrita* açórica, que se encontra também na Madeira. De repente, estourou em tremendo absurdo: *todas* as danças gaúchas têm origem açorita e nos vieram com os casais ilhéus que se transportaram para colonizar o Rio Grande do Sul e Santa Catarina em 1747.

Alguns bailados do pampa foram, de fato, importados do arquipélago dos Açores. Todos, não. Nem ao menos a maioria deles.

Alguns, sim, aportaram às plagas sul-rio-grandenses graças aos colonos que, em 1747, chegaram às planícies meridionais do Brasil. Todos, não. Relativamente, poucos deles.

Poderia Renato Almeida incluir, entre as danças de fonte açoriana, o *anu*, o *quero-mana*, o *pericón*, a *meia-canha*, a *tirana*, a *habanera*? Jamais.

Muita coisa entrou no Rio Grande do Sul bastante depois de 1747, quando já não se introduziam ali emigrantes provenientes do arquipélago dos Açores. Outras músicas bailáveis existiam na América espanhola antes de 1747 e passaram para o Brasil, incontestavelmente, em data posterior.

Carlos Vega (*Panorama de la Música Popular Argentina*, Buenos Aires, 1944, p. 264) informou:

“Divulgou-se também pela zona oriental, desde 1880 ou antes, um segundo nome de dança: *chamarra* ou *chamarrita*; e sua va-

riante *chimarra*, *chimarrita*. Esta denominação aplica-se igualmente a qualquer das espécies que agrupa o nome de polca. Mas gravei, ademais, sob a mesma etiqueta, algo que não tem nada que ver com isso: uma dança com canto muito semelhante a qualquer das espécies ocidentais. Dizia o texto:

*La Chimarrita me dijo
que la lleve para el bajo;
le dije a la Chimarrita:
“Que te lleve quien te traje”.*

Chamarrita, pois, parece nome ou apelido de mulher; de tais versos o tomaria a música. Enfim, sob o rótulo de *Chamarrita* nada se define concretamente”.

Claro. Claríssimo. Carlos Vega, para definir concretamente os passos da evolução desta música, deste baile e destes versos, teria de estudar o Rio Grande do Sul em seu folclore, o Brasil, a Madeira e os Açores. Historicamente, as feições mélicas, coreográficas e estróficas da *chimarrita* gaúcha, que é filha da *chamarrita* açórica, não se acham na Europa nem na América, porém nas nove ilhas atlânticas do famoso arquipélago luso e na Madeira.

Não é espanhola nem argentina a *chimarrita*, de sorte que Carlos Vega se viu embaraçado em dúvidas ao enfrentá-la. Seus três problemas (o da música, o da dança, o da letra) somente os decifraria o erudito escritor, se os acompanhasse dos Açores à Madeira, ao Rio Grande do Sul, a outros pontos do Brasil, etc.

Vicente Rossi (*Cosas de Negros*, Córdoba, 1926, p. 143) incluiu a *simarrita* nos repertórios amerigeno-africanos do Rio da Prata, no século XIX, ao lado de *malambos*, *palitos*, *sambas*, *gatos*, *cielitos*. Pena é que nos não haja dado a época exata nem a documentação de tudo que presumia saber sobre aquela *simarrita* platinizada.

Há variantes musicais, coreográficas e estróficas dos aspectos que apontamos na *chimarrita*. Evolucionaram e contaminaram-se de muitos eles três, pelo que ninguém deve pensar que as cantigas, os ritmos e compassos, as figuras do baile, tudo aparece igual nos Açores, na Madeira, no Rio Grande do Sul e em algumas regiões brasileiras onde, desde o século XVIII, a tal dança era interpretada.

Alceu Maynard Araújo informa (*O Fandango em Cananéia*, comunicação feita à C. N. F. L., a 19 de julho de 1948) que nesta região de São Paulo se usa a *chamarrita* ou *chimarrita*, e acrescenta: “É uma dança muito parecida ao nosso *samba urbano*”.

Não explica se é antigo ou moderno em Cananéia o tal baile. Parece-nos que este pode haver provindo dos Açores através do Rio Grande do Sul, já depois do século XVIII, principalmente no caso de chamar-se *chimarrita*; porém não é absurdo que tenha entrado em São Paulo sem estações intermédias, importado do arquipélago luso, sobre tudo predominando o nome *chamarrita*.

O entrelaçamento dos enigmas atrapalha as resoluções. No folclore, o nome de uma canção bailada adianta pouco ou até nos arrasta a confusões e erros. Por mero acaso, às vezes, uma composição tem idêntico batismo ao de outra que corre num país longínquo, quando o tipo técnico de ambas difere inteiramente. Pensar, portanto, que durante centúrias, no meio de cem danças, a *chamarrita* açorita e madeirense, mais tarde adaptada ao Rio Grande do Sul e a certas populações do Brasil, continuou invariável, é disparate.

Aos críticos musicais, competentes na análise da tessitura dos acordes e sua classificação, cabe decidir sobre as internas modificações e os influxos externos dos compassos e ritmos da *chamarrita* dos Açores e da Madeira. Neste caso, quiçá se lhes deparem composições coreográficas de nomes múltiplos, mas iguais em sua estruturação melódica, enquanto outras, com o mesmo nome, acusem transcendentais, essenciais divergências.

Psiquicamente, temperamentalmente, também a *chamarrita* dos Açores não se ajusta ao caráter da *chamarrita* da Madeira. O ar desta é arrastado, sonolento, grave; o daquela, não.

Carlos Santos (*Trovas e Bailados da Ilha: Estudo do Folclore Musical da Madeira*. Funchal, 1942, p. 54) assevera:

“Talvez devido à sua enervante monotonia, tanto no canto como na dança, a *chama – Rita* é hoje apenas uma recordação. Há sessenta anos atrás, diz a gente velha, ainda se ouvia aqui e ali. Mas já era rara.

Da análise que lhe fizemos nada brotou de positivo. A melodia lembra certos cantos do norte de Portugal – talvez algum fragmento que por cá ficasse. Todavia, apreciada em conjunto – acompanhamento e dança – semelha-se à nossa *mourisca*, sobretudo à sua modalidade mais antiga”.

Gervásio Lima (*Festas do Espírito Santo*, Angra do Heroísmo, 1932, p. 67) cita os dados que, em 1832, reuniu Antônio Moniz Corte-Real a respeito dos bailes terceirenses e escreve:

“Nesta moda da *chama-Rita*, enquanto bailam, num rodopio vivo, homem e mulher, os outros bailarinos, sentados em roda, como espectadores, vão cantando:

O amor, quando se encontra,
causa susto, mas dá gosto;
palpita o coração,
sobem as chamas ao rosto.

Chama-Rita foi às Flores
só por ver os seus amores.

Eu achava que era tempo
da senhora conversar;
chegue-se o cécio à cécia,
toca, toca a segredar.

Chama-Rita, agora, agora,
dá-me a mão, vamos embora.

Chega-te bem para ele,
vai-lhe dizer ao ouvido
um segredo pequenino
que de ninguém seja sabido.

Chama-Rita, chama Rosas,
a senhora é bem formosa.

Se quer brincar co’o seu bem,
pela mão se vai buscar;
se quer brincar com outro,
tem boca, pode falar.

Chama-Rita foi e veio
pelo caminho do meio.

Estas modas são todas alegres, porém umas mais ou menos velozes e variadas de figuras e passagens, segundo a toada”.

Por causa da imensa diferenciação musical da *chamarrita* açórica e madeirense, inclinamo-nos a, histórica e tecnicamente, crer

que a *chimarrita* gaúcha proveio dos Açores, em sua alacridade saracoteada, e não da Madeira. Pelo menos, consideramos indício acatável tal vivacidade mélico-coreográfica.

O resto não é conosco. É com os críticos musicais, que podem confrontar as composições em seu tecnicismo.

No continente europeu, pelo menos ao sul de Portugal, há uma dança cantada, com indícios de não menos antiga do que a rifa dos Açores e Madeira, que lhe é aproximada em muitas características, porém sob a designação de *chibarrita*. Isto se averigua *Livro de Alportel*, Lisboa, 1929, página 302, pelo monografista Estanco Louro:

Chibarrita...
Chibarrita do Faiel...
Quem me dera a chibarrita!
Chibarrita... chibarrita...

É conveniente lembrar que, de longínqua data, existiu em Portugal a dança chamada *chiba*, de cujo radical podem derivar-se muitos vocábulos, inclusive, através de *chibarro*, esse de *chibarrita*.

Haverá contatos da *chimarrita* com essa *chibarrita*? Na música? Na dança? Talvez sim, talvez não. Tudo está por averiguar.

Possivelmente as variações da música de tal bailado estejam adaptadas à região meridional do velho país ibérico, sem que seu nome tenha sofrido mais modificações do que elas. É o que se passa com os versos da cantiga dançada, que são alportenses, subordinados às coisas locais.

Existirá, sobre o termo *chibarrita*, influência fortuita de *chivo*, *chibo*, *chivarro*, *chibarro*? Ou é diminutivo do nome da arcaica e famosa *chiba*, dança portuguesa tão estudada?

Não conhecemos nada que possa indicar relações dessa palavra *chibarrita* com a palavra *chimarrita* do Rio Grande do Sul apesar de que, na música e na dança, quiçá as haja.

Se a presença de *chibo* contaminou *chamarrita* e deu *chibarrita*, a *chimarrita* do Rio Grande do Sul, contudo, se formou da cruz *chamarrita* + *chimarrão*.

Simples hipótese, nada mais.

A *chibarrita* pode ser mesmo derivada da voz *chiba*, através de *chibarro*.

A introdução da *chamarrita* no Brasil e, especialmente, no Rio Grande do Sul, concerne à pesquisa dos historiadores. Não há dúvida que já na XVIII centúria a dança fora trazida para cá pelos colonos açorianos, pois eles chegaram, um tanto numerosos, às plagas meridionais de nosso território, onde não encontraram outros povos com que se cruzassem. Este insularismo étnico-cultural permitiu-lhes, durante algum tempo, fixar entre a sociedade gaúcha, ainda em formação, seus hábitos, costumes, trajos, alimentos etc.

Fiquemos na questão do nome da *chamarrita*. Diversas músicas bailáveis, às vezes bem contrárias, o utilizaram: solenes e pesadas, umas; bolidas e ligeiras, outras. Este é assunto insofismável e esgotado. Por que tanta variedade mélica e coreográfica sob a mesma denominação?

Além disto, os versos da *chamarrita*, segundo o compasso e o ritmo do canto e da dança, oferecem estrofação e métrica bastante mutáveis. É natural e inevitável consequência da música que acompanha o baile, visto como a letra, no caso, nasce depois daqueles fatores determinantes.

A hipótese menos ponderável ou mais tola, das que tentam explicar o nome composto *chimarrita*, com esta forma assim deturpada no Rio Grande do Sul, é a do adivinhador que a decompôs em *chima* + *Rita*: *china*, mulher mestiça, rapariga morena, que pertence às classes populares; *Rita*, substantivo próprio, que indigitava uma pessoa real e determinada.

Se o autor de semelhante moxinifada houvesse consultado obras açorianas e madeirenses, logo aprenderia que o nome autêntico e antigo do baile não era *chimarrita*, porém *chamarrita*.

Houve quem neste vocábulo, sob esta roupa, visse a locução vocativa *chama*, verbo, e *Rita*, substantivo próprio. Vai melhorando a coisa, embora ainda muito longe da verdade. Aparente, empiricamente, esta idéia satisfaz à maioria que não passa de tão superficial conjectura.

Para demonstrá-la, os que a sustentam pegam de certas letras da *chamarrita*, onde o cantor se dirige a uma imaginária criatura:

Nos Açores:

Chama Rita, chama Rita,
chama Rita, uma mulher,
sai de manhã para fora,
entra à noite quando quer,

No Rio Grande do Sul:

A Chimarrita é uma velha
que mora no faxinal,
comendo a triste canjica
e grão de feijão sem sal.

Não lhes ocorreu nunca que a transfiguração da dança em imaginado vulto feminino, ora moça disposta, ora senil mentirosa, foi obra do tempo e do surgimento da idéia, aliás espontânea em português, de estar a palavra formada de *chama* + *Rita*.

A prova é que na Madeira já circulam trovas concernentes a um homem:

A mulher do Chamarrita
é uma santa mulher:
dá os ossos ao marido,
a carne a quem ela quer

Nada das duas sugestões etimológicas se confirma. Basta salientar que existe uma interminável lista de trovas cantadas nas danças da *chamarrita*, umas diferentes das outras como tipos mélicos, cujos títulos mantêm a primeira parte do termo e não a segunda.

Queremos lembrar que há várias chamarras, bailes acompanhados de letras, provavelmente irmãos: a *chama Rita*, a *chama do Ladrão*, a *chama da Rita Comprida*, a *chama das vacas lavradas*. Baseamo-nos, para afirmá-lo, no ilustre beletista Raul Brandão, *As Ilhas Desconhecidas*, 4ª edição, pp. 60 e 85.

Que significa, então, a pluralidade de chamarras nos Açores de ontem e de hoje? Significa que é um gênero, uma família de danças, não uma só, e que o verbo chamar, nos vocábulos da feição de *chamarrita*, não é verbo chamar, mas coisa diferente.

Acasos parecidos abundam em todos os idiomas. Termos idênticos na morfologia, afastam-se na semântica e na etimologia, como *chácara* = *fazendola* e *chácara* = *canção*, *capoeira* = *terreno limpo na mata* e *capoeira* = *reunião de galináceos num cesto*, *campeiro* = *sujeito que toca a campã* e *campeiro* = *indivíduo hábil nos trabalhos campestres*.

Acontece que, por degradações, analogias, corruptelas, contaminações léxicas, certas dicções acabam idênticas na forma, apesar de que etimologicamente não sejam parentas. *Chama de chamarrita*

não é do verbo *chamar*, porque se gerou de má pronúncia de uma palavra francesa.

Sabemos que as multidões que ouvem e não lêem os termos estrangeiros e os eruditos costumam aproximá-los, foneticamente, dos parecidos que há na língua que usam.

Pingue, latinismo, adjetivo culto em castelhano e português, se transformou, entre gaúchos platinos e brasileiros, no substantivo *pingo*, equivalente a cavalo gordo, bem tratado, luzidio.

Cervantes registrou *Marinero de Tarpeya* por *Mira Nero de Tarpeya*, do famoso romance do século XV, já mencionado em *La Celestina* de Fernando de Rojas, e *Tigre de Ocaña* por *Tigre de Hircania*.

Hugo Carvalho Ramos, em *Tropas e Boiadas*, cita uma quadrinha goiana que se refere ao *lundu do marruá*. Ora, *marruá* é touro bravo e alçado, que nunca inspiraria um lundu, canto sensual e meloso, melancólico e erótico. É que a trova veio de Portugal para o Brasil e refere-se a um músico francês que foi popularíssimo em Lisboa: trata-se do *lundu do Monroy*.

Indicadas as premissas, averigüemos como, da repetida marcação das quadrinhas e das contradanças, desde começos do século XVIII ou talvez antes, promanou *chama*, conversão fonética de um vocábulo francês.

Qualquer pessoa sabe que até hoje, no interior dos países europeus e americanos, as contradanças e as quadrinhas, todas misturadas, truncadas, fragmentadas, deturpadas, são prediletas da gente rústica, que lhes dá novos locais, inúmeros, surpreendentes e engraçados nomes. Nas terras portuguesas e brasileiras, incluindo Açores e Madeira, Angola e Moçambique, em regra as vozes de mando daqueles bailes se gritam num francês dos diabos, quando não nos mais macarrônicos correspondentes, que aos tradutores de orelha parecem acomodados.

Carlos Santos (*Trovas e Bailados da Ilha: Estudo do Folclore da Madeira*, Funchal, 1942, p. 48) proficientemente disserta a respeito de uma dança chamada *A la moda*, que não foi popular de verdade e viveu entre a burguesia do século XIX.

“A designação de *A la moda* (esclarece o musicólogo) está a indicar introdução nova nas coisas existentes. Não conseguimos saber donde partiu a lembrança. No nosso entender ela é simplesmente a antiga quadrilha, como se vê não somente pelas marcações,

mas pelos termos com que as designam, na maior parte engraçadíssimas corruptelas da denominação francesa. Alguém a teria apreciado nalgum salão, decoraria quanto pôde e trouxe para a rua. E é curioso que certas marcas como: *Dames au milieu, promenade, à vos places, tour de main* etc. são traduzidas em português para ser compreendidas e porque são figuras simples, de pouca propensão a confusões. As mais complicadas como: *grand chaîne de main droite*, não tendo tradução bastante compreensível, tiveram de ficar conhecidas por um nome novo que só as designasse”.

Grand rond: roda grande pá direita, à vos places: a seus lugares, *en avant:* dentro, fora, eis algumas das ordens do baile *A la moda*, que destaca Carlos Santos para mostrar o estilo madeirense dos tradutores libérrimos que interpretaram aqueles mandos franceses. É só? Não. O mais importante vem depois:

En avant quatre fantasiou-se em Ana vem cá.

En arrière abortou Ana arriária.

Agora, passemos ao que nos parece decisivo:

Chaîne anglaise e *chaîne de dames* sofreram versões para o português que apenas se justificam pela ignorância do ouvido, pela falta de qualquer noção da pronúncia e da semântica do termo galicano.

Ao brado *chaîne anglaise* os dançarinos do povo da Madeira aplicavam uma tradução puramente auricular e analógica. O mesmo faziam com *chaîne de dames*.

Chaîne anglaise virava *chama a inglesa* e *chaîne de dames* virava *chamedame*.

Levanta-se aqui uma pontinha do véu que oculta o radical de *chamarrita*. Convertido o vocábulo *chaîne* num confuso *chama*, que não era verbo nem substantivo, pouco a pouco e às vezes adquiriu função semiológica de chamar. Nuns casos o bailado dá esta impressão: *chama Rita, chama a inglesa*. Noutros, não: *chama da Rita Comprida, chama do ladrão, chama das vacas lavradas*.

O *chamedame* é caso intermédio.

De acordo com a viagem, a *chamarrita* admitiria ou não a preposição entre a sua primeira parte e a segunda. De acordo com a evolução livre de seu sentido, quase que não. Se *chama* pertencesse ao verbo *chamar*, apenas teríamos *chama Rita, chama a inglesa*,

chama Rita Comprida, chama o ladrão, chama as vacas lavradas. Como *chama*, em seus começos, etimologicamente, não era do verbo *chamar*, foram possíveis as *chamas*: a *chama da Rita Comprida*, a *chama do ladrão*, a *chama das vacas lavradas*.

É que no início os dançarinos ainda se lembravam do que significava *chama* em sua tradução solta: *chaîne*. Pronunciavam *chama*, porém pensaram em *chaîne*, que ouviram mal, por ignorarem a língua francesa.

Depois, à proporção que tudo variava e se contaminava de outras formas, natural, espontânea usualmente, aquela *chama*, nem sempre, às vezes se transformou, pelo sentido, em verbo *chamar*.

Feito este compreensível e quiçá inevitável baralhamento, o resto se torna fácil de explicar. A música da *chamarrita* interiormente se modificou, a sabor das circunstâncias instrumentais e interpretações. Seguindo-a, as letras se centuplicaram e também tomaram tipos novos de estrofação e métrica. Afinal, os contatos externos com outras cantigas e danças acabaram por transformá-la e fazer dela alguma coisa inédita, irreconhecível, descontornada, até seu desaparecimento.

Nos Açores e na Madeira a primitiva *chamarrita* manteve este nome, nada mais. Chegaram a divorciar-se tanto, que não se pareciam. Dir-se-iam músicas diversas sob a mesma designação.

No Rio Grande do Sul, o modelo açoriano (vivo, rápido, alegre) predominou. O que não se conservou foi o título. A *chamarrita* converteu-se em *chimarrita*.

O termo *chimarrão*, muito mais velho e conhecido, influiu sobre *chamarrita*, impondo a variante sul-rio-grandense *chimarrita*.

A tematologia poética desta dança, depois de sua adaptação ao espírito gaúcho, igualmente a afastou das coisas que a caracterizaram nos Açores. O homem do pampa, num meio verdejante e plano, em seus campos férteis e colossais, não sofreu as estreitezas e abalos sísmicos que sufocaram o ilhéu. É natural que substituísse as matérias e a linguagem dos antepassados marítimos pela vida das cochilhas, tão ampla e livre.

Sente-se o açoriano um povo oceânico, que está num arquipélago longínquo. As próprias ondas, pela colocação das nove ilhas, separam-nas mais do que as unem a outras terras. O conservantismo brota ali de tudo e, capitalmente, de tais circunstâncias topográficas e físicas.

Já o gaúcho pouquíssimo sabe do mar, que lhe não determina o essencial dos trabalhos. Pastoril e agrícola, cavaleiro antes de qualquer coisa, não ficou apertado entre picos vulcânicos e praias. Não pode preocupar-se com barcos e baleias, pois a baleia do campeiro seria o chucro, o corcovante bagual; e o potreiro, onde labuta seu barco.

Simões Lopes Neto (*Cancioneiro Guasca*, Pelotas, 1917, p. 24) colecionou trovas de chimarrita, todas em forma de quartetos;

Vou cantar a chimarrita
que hoje ainda não cantei;
Deus lhes dê as boas noites,
que hoje ainda não lhes dei.

Vou cantar a chimarrita,
que uma moça me pediu;
não quero que a moça diga
“Ingrato! Não me serviu...”

A chimarrita que eu canto
veio de cima da Serra,
rolando de galho em galho,
até chegar nesta terra.

Chimarrita é mulher pobre,
já não tem nada de seu;
só tem uma saia velha
que sua sogra lhe deu.

Chimarrita no seu tempo
já muito potro domou:
agora quer um sotreta,
nem um rodilhudo achou...

Chimarrita é altaneira,
não quebra nunca o corincho:
diz que tem trinta cavalos
e não tem nem um capincho.

Chimarrita diz que tem
dois cavalinhos lazões;
mentira da chimarrita,
não tem nada, nem xergões.

Chimarrita diz que tem
quatro cavalos ouveiros:
mentira da chimarrita...
Só se são quatro fueiros!

Chimarrita diz que tem
sete cavalos tostados:
mentira da chimarrita;
nem perdidos, nem achados.

Chimarrita diz que tem
dois zainos e um tordilho:
mentira da chimarrita;
nem um cupim pro lombilho.

Chimarrita diz que tem
três cavalos tobianos:
mentira, tudo mentira;
nem garras, pingos, nem panos.

Tironeada da sorte,
a chimarrita rodou;
logo veio a crua morte
e as garras lhe botou.

Chimarrita morreu ontem,
ontem mesmo se enterrou:
quem chorar a chimarrita,
leva o fim que ela levou.

Coitada da chimarrita!
Vou rezar, por ser cristão:
a pobre da chimarrita,
viveu como um chimarrão.

Chimarrita morreu ontem,
ontem mesmo se enterrou:
na cova da chimarrita
fui eu quem terra botou.

Chimarrita morreu ontem
e inda hoje tenho pena:
do corpo da chimarrita
vai nascer uma açucena.

Chimarrita morreu ontem,
mas pra sempre há de durar;
as penas da chimarrita
fazem a gente pensar...

Aragana e caboteira,
a chimarrita mentiu:
não censure a dor alheia
quem nunca dores sentiu.

Quem sabe se a chimarrita
na alma criou cabelos!...
Quem vê uma bagualada,
vê mais vultos do que pelos.

Quanta maldade se disse
da chimarrita... coitada!
A pedra grande faz sombra
e a sombra não pesa nada

Chimarrita generosa,
oh, chimarrita, perdoa!
Que quem te chamava má
não era melhor pessoa.

Aqui paro na saída,
do fim desta narração:
a moça, se está contente,
me dê o seu galardão.

Eu disse o que a bisavó
da minha avó me ensinou;
se alguém sabe mais que eu,
já não está aqui quem falou.

A esta enfiada de trovas contraditórias e desordenadas, que não devem ser primitivas, nem de origem açórica, porém feitas de

acordo com a vida campestre do gaúcho, Simões Lopes Neto acrescentou algumas que ouviu no Rio Grande do Sul:

Chimarrita morreu ontem
inda hoje tenho dó;
na cova da chimarrita
nasceu um pé de cidró.

Chimarrita, mulher velha,
quem te trouxe lá do Rio?
Foi um velho marinheiro,
na proa de seu navio.

A chimarrita, no campo,
co'os bichos todos falou;
na morte da chimarrita
o bicharedo chorou.

O trevo de quatro folhas
da chimarrita é feitura:
com ele se quebra a sina
que o mal sobre nós apura.

Cumprе salientar que no Rio Grande do Sul, pelo menos depois de sua adaptação à mentalidade gaúcha, a dança da *chimarrita* se acompanhava de canto em quadrinhas, sujeito à música. Tem-se a impressão de que esta não exigia, em seguida a cada trova, o refrão.

Não é o que, em regra, averiguamos nos Açores e na Madeira.

Lá no arquipélago luso-atlântico, dita cada trova, quase sempre o cantador lhe acrescenta dois versos de estribilho. Resulta, desta operação mélica, uma sextilha. A palavra *chimarrita* aparece neste apêndice comumente, obrigatoriamente, forçosamente, mas por exceção nas quadras, que são do populário erótico ou um tanto satírico.

Os madeirenses, a compasso monótono, não abandonam, sempre obrigados pelo imperativo da música, a conjugação de seis ver-

sos. Se não chegou a idéia para enchê-los, lancem mão às vezes de algum *bis*.

Sextilhas espontâneas e corridas:

Chamarrita assim, assim,
chamarrita, assim ou não:
pego no meu coração.
laceado com uma corda,
para que tu não te esqueças
do bailinho desta moda.

Chamarrita, chama, chama,
já dormi na tua cama:
dá-me o teu coração
laceado com uma fita,
para que eu nunca me esqueça
do baile da chamarrita.

Sextilhas por bisação:

Chamarrita, assim, assim,
compadece-te de mim (bis)
Deita-te na minha cama,
dorme o sono que quiseres,
vira-te da outra banda.

Chamarrita do Paúl,
vai de branco e vem de azul (bis)
que não gosto de encarnado,
só gosto de vestir verde,
que é esperança do namorado.

Oh, Rita, quando bailares,
tu não digas a ninguém... (bis)
Topa teu pé com o meu,
que quer tope, quer não tope,
cada um fica com o seu.

Entretanto, na Madeira as variedades estróficas revelam desdobramentos musicais e coreográficos maiores, como na combinação de duas quadras que formam uma oitava caracterizada:

Chamarrita, chama, chama,
deita-te na minha cama;
dorme o sono que quiseres;
vira-te da outra banda (bis)
Dorme o sono que quiseres...
Verás o jeito que eu tenho
para agasalhar mulheres.

Aqui tens meu coração
fechadinho com três chaves;
abre-o e volta de dentro.
Tu sozinha bem o sabes...
Aqui tens meu coração
e a chave de o abrir:
não tenho mais que te dar,
não tens mais que me pedir.

A pobreza de documentação sobre o Rio Grande do Sul no século XVIII e primeira metade do XIX, principalmente quanto ao povo gaúcho, seus costumes, credices, anexins, dificulta qualquer conclusão positiva a respeito das transformações musicais da *chimarrita*. Possuíssemos, escritas, suas cantigas, suas melodias, suas notações instrumentais, seus ritmos, seus compassos, tudo, que agora não marcharíamos através de enigmas indecifráveis.

Relativamente ao nome da extinta e famosa dança, todavia, pensamos que conseguimos rasgar clareira ampla no estudo de seu étimo. O fundamental é não esquecer que há muitas *chamas* e que estas *chamas*, como vocábulo, são provenientes das *chaînes* francesas.

Chama não é do verbo *chamar*. É o substantivo *chaîne*, foneticamente adaptado às bocas dos ilhéus lusos. Portanto, galicismo pela origem.

A tirana entre os gaúchos

Não faltam, sobram os dados sobre tipos coreográficos e melódicos do canto popular na Espanha de todos os tempos.

Livros de costumes tradicionais e histórias técnicas da música folclórica abundam em claras informações a respeito de passos e figuras de dança, como relativas às simples harmonias que as acompanham. É tão assustadora a riqueza destes elementos, que ninguém ainda conseguiu contar as mil características, os cruzamentos diversos, as íntimas transformações do ritmo dos bailes e as fantasias de interpretação, que os singularizam.

Nenhum país supera o tesouro musical de que dispõe o povo espanhol, nem o vence em originalidade.

O pior é que se multiplicam e se misturam, mais do que o som, do que a letra e do que a coreografia, os nomes ocasionais que vão sendo aplicados a estas manifestações espontâneas do instinto artístico da gente iletrada.

O caso da tirana serve de exemplo.

Musicalmente, se nos restringimos a coisas que impressionam o espírito por meio de ouvido, parece velha e usada esta dança que às vezes se canta. Faz séculos que a sua toada se executa e toma aspectos vários em seus traços menos fundamentais. O núcleo, porém, não se modificou tanto, que não o descobramos através de *seguidillas*, *fandangos*, *tonadas*, ou cem exemplares próximos. Nova, na tirana, foi a aplicação momentânea que lhe deram os espanhóis, quando entrava em declínio a 18^a centúria. Usaram-na, em data conhecida e recente, nas letras e figuras de baile que lhe proporcionou a denominação por que é hoje indigitada mundialmente.

Queremos salientar que a música, objetivamente considerada, existia numa série de semelhante contorno, entre muitas outras que se lhe acercavam pela fisionomia: compasso ternário e movimento vagaroso. No século XVIII, em sua derradeira fase, o povo adaptou-a a necessidades psicossociais da época, para torná-la usual e mesmo simbólica.

Arcaica maneira de composição e antigos recursos rítmicos descobrem-se na estrutura da tirana, desde que só a encaremos pelo lado da técnica musical. Sua divulgação intensa e as utilizações no extravasamento de urgências da alma popular verificaram-se, pre-

cisamente, durante os últimos trinta anos da XVIII^a centúria. O que fora melodia desdobrada e modesta antes, então se converteu em moda e adquiriu rasgos especiais do tempo, que não se particulariza, na Espanha, por muita gravidade.

O batismo da conhecida música também derivou, depois de 1773, dos fatos e pessoas reais, a que aludem os documentos da época. Os nomes dos arranjos melódicos nunca permanecem, geram-se de caprichos inesperados e são menos fixos do que quaisquer dos elementos de uma concepção.

A denominação de tirana para aquilo que anteriormente passara por diversas designações permaneceu, no século XVIII, de pessoas e fatos históricos que se comprovam.

Rafael Mitjana atribui à origem da feição musical da tirana fortes indícios arábicos, ligando-a, em idêntico terreno da apreciação, ao *polo*, ao *ole*, ao *mediopolo*, à *serrana*, à *tornada*. Esta observação concerne apenas ao nascimento do compasso, do ritmo, do entramento das notas que formam a parte quase material da melodia, não a seus pormenores evolutivos e intenções estéticas, que se desenvolvem depois.

Acrescentemos que as maneiras de dançar e as palavras do canto que orientaram, sucessiva e posteriormente, a música já delineada, nada tem com esse problema genealógico dos fatores melódicos da tirana.

Uma coisa é a música, outra a dança e, diferente de ambas, a letra, que às vezes se foram formando por separado, para depois se unirem em proporções variáveis e circunstâncias singulares.

Distingamos, portanto, as três questões básicas:

- a) a *música da tirana*;
- b) a *dança da tirana*;
- c) a *letra da tirana*.

Introdutivamente e lateralmente, liquidemos de uma vez o ponto do nome desta música, que às vezes se dança e às vezes se canta, quando não se toca, se dança e se canta ao mesmo tempo. É, de fato, secundário o assunto, mas elucida muita coisa e serve de alicerce a ponderações de índole mais séria.

A palavra tirana, aplicada à música que se dançou e cantou constante e vivissimamente no terço final da XVIII^a centúria, entre

os espanhóis, possui data determinável e se originou de circunstância reconhecível.

Eduardo López Chavarri explica que a atriz dramática Maria Rosario Fernández era casada com um cômico, a quem a gente chamava *El-Tirano*, por ter papéis de feroz catadura em tragédias do palco. A uma copla fácil, que ela popularizou, e à respectiva melodia, igualmente singela, deu-se a denominação de tirana, pois todo o mundo conhecia por esta alcunha a artista Maria Rosario Fernández, oriunda de Sevilha e que se estabeleceu em Madri desde 1773.

Aí está, limitada e límpida, a resolução do problema do nome que, dessa época em diante, coube ao famoso baile cantado da tirana. Não há margem para conjecturas, divagações ou sofismas.

Cumpra não confundir Maria Rosario Fernández, *La Tirana*, que representava tragédias, com sua contemporânea Maria Antonia Fernández, *La Caramba*, ambas notáveis, mas esta apenas como intérprete das canções de gosto popular.

Parece que ser antiga a música da posteriormente chamada tirana e novo este nome, que se grudou por 1773 àquela e à sua coreográfica interpretação em virtude da letra que cantara Maria Rosario Fernández, é lugar comum da história artística. A eminente folclorista dominicana Flérida de Nolasco o confirma:

“O fandango, que nasceu na Espanha, sendo seguidilha, a seguidilha, de que tanto gostava Sancho Panza, a que fazia saltarem as almas e desassossegarem os corpos, tem diversos desdobramentos com sua numerosa descendência: *malagueñas*, *rondellas*, *murcianas*, *boleros* e até a *tirana*, que em época recente deixou de ser dança para ser apenas canção. Vale a pena fazer um incidental a propósito da tirana, tipo de nome arbitrário e caprichoso. *La Tirana* foi apodo da tonadilheira Maria Rosaria Fernández, a quem se chamou assim porque seu marido, profissional do palco como ela, fazia freqüentemente papéis de tirano. É bom exemplo do modo pelo qual adquirem as danças, por motivos imprevistos e ocasionais, e também inconsistentes, os seus nomes”.

José Subirá afirma, caracterizando o tema em suas principais manifestações:

“A tirana, especialmente, alcançou grande voga durante o decênio 1780-1790. Constava de uma copla de quatro versos octassilá-

bicos, com um peculiar estribilho, que pelo comum acentuava a intenção maliciosa, picaresca ou satírica da mesma copla. Costumava-se dançá-la também, para reforçar o interesse do canto. Fazendo-a extensiva, de um modo imaginativo, a diversos países, os libretistas introduziram em suas tonadilhas certas tiranas com letra inglesa e igualmente com pretense caráter mouro”.

Eis o modelo da letra de uma das espécies de tirana:

Los cortejos de hoy en día
son como los perros de agua;
los enseñan a que busquen
y al fin los hacen que traigan.

Ay, tirana, tirana mía,
no me martirices más!
porque tu gracia y aseo
son cosquillas del deseo
que no me dejan parar...

Ay, tirana de mi vida,
ten de mi inquietud piedad,
pues que tantas tiranías
no es posible tolerar!
Ay, tirana, tirana, tirana!

Tiraní, tirana;
ay tirani, tirani, tirani!
Ay, ay!

Não desdenharam os teatrólogos espanhóis daqueles tempos introduzir tiranas em suas peças popularescas. O maior de todos, que viveu de 1731 a 1794, – maior no gênero menor dos sainetes, soube sintetizar as essências da vida quotidiana e vulgar das classes pobres e realçá-las com graça e acerto. Esse autor, Ramón de la Cruz, numa de suas obrinhas (*La Petra y la Juana ó El buen casero*) duas vezes aproveitou aquela cantiga bailada do século XVIII.

Primeira:

Dijo una niña a su madre,
porque la mandó coser:
“Menos coser, madre mía,
de todos labores sé”

Cuántas niñas hay en este mundo
que presumen de urdas labores,
y con esta escarmientan al bobo
que se casa con ellas sin dote!

(A dúo)

Esta si que es tira-tirana;
ojo alerta cuidado señores,
que aunque tengan las caras de plata,
muchas tienen las manos de cobre.

Segunda:

Al amanecer, por seda
envio a su mujer un sastre
y no la halló del calor
hasta las tres de la tarde.
Qué dotar era ver a la sastra
por la lonjas, la plaza, y las calles
con la muestra buscando una onza,
sin hallar quien le diera un adarme.

(A dúo)

Esta sí que es tira-tirana,
esto si que son duros afanes;
buscar uno lo que le hace falta
y no hallarlo por bien que lo pague.

Mesmo extraviada a música com que isto se cantava, vê-se pela metrificação desses versos, que a técnica, a melodia que arrastava era bem mais rica do que a simplificada que houve no Rio Grande do Sul.

Percebe-se que a palavra, na tirana, é mero seguimento da música e dos requebros significativos da dança. A letra, neste baile cantado, nunca encerra conceitos, embora humildes, jamais traduz qualquer pensamento, mesmo vulgar. Não passa de um jogo sacolejado de frases desconexas ou termos sincopados, que ajudam a completar os trejeitos coreográficos, que por sua vez continuam as sugestões acanalhadas, reboladas do ritmo.

Prova-se a relativa mocidade do nome tirana aplicado a tipo de música, caracterizado com tal designação no agonizar do

século XVIII, por muitos trechos e referências deste período histórico e até por uns versitos de Laserna:

Mató a la seguidilla
la aria italiana;
y esta ha sido despojo
da la tirana.

Mais adiante, ainda José Subirá sustenta:

“Há tiranas como orquestra e as há somente com guitarra. Umam eram cantadas, e outras tinham aditamento coreográfico, para recreio dos olhos. Seus acompanhamentos apresentavam a harmonia em forma de acordes, já unidos, já arpejados”.

Não é possível, desta maneira, duvidar da popularidade da tirana no cabo da XVIII^a centúria, entre os filhos do país hispânico. Uma velha música transformada, que serviu à divulgação de certo baile com letra que se cantava, afinal sofreu modificações e se espalhou por todas as nações ocidentais, e chegou à América.

De que caminhos se aproveitou para esta viagem? Em que porto do Novo Mundo desembarcou primeiro? Que fatores locais lhe favoreceram a adaptação à mentalidade de certos povos do nosso continente?

Na América, o começo do século XIX é a fase definitiva do progresso da música que, mais tarde, seria indigitada como representativa do espírito mundonovista. Os espanhóis sempre trouxeram, antes de que outros europeus, a nossas plagas, seus instrumentos, suas melodias, seus cantos, suas danças. Foi depois de 1800, todavia, que os tipos sociais deste continente apresentaram seus desejos em forma cabal, nacionalizada, exigindo para eles o direito de vida livre. Isto criou ambiente propício à expansão popular das artes mais espontâneas, sobretudo a que Chopin sublimou.

No México, ao norte, e no Peru, ao sul, houve palpável interesse pela música, desde a XVI^a centúria. O maior possível, em regiões onde o homem começava a elevar-se, descobrindo-se e achando, para a sua vitória, estradas inéditas.

Conforme a importância da colônia, as autoridades espanholas nelas situaram tipografias, universidades, colégios, seminários, academias. Em todas existiam germes de autonomia moral e promessas de realizações artísticas.

A música, teoricamente cultivada e transmitida ao povo em aulas, cedo foi adaptada à mentalidade mexicana, nos primeiros anos do século XVI, aparecendo igualmente em Santo Domingo, Cuba, Peru e outras colônias hispânicas. Muito antes de implantar-se nas terras que, na América, couberam a portugueses, ingleses, franceses e holandeses, já estava consagrada no ensino que ministravam os castelhanos a seus descendentes do Novo Mundo.

Mais tarde, a gente do Rio da Prata estréia uma vida menos rude. O gaúcho errante, que era chamado gaudério na XVIII^a centúria e se reputava aventureiro, malandro, brigador, desde muito tempo fabricava como podia, – má imitação das espanholas, – as ásperas e grosseiras guitarras que tocava, acompanhando os seus cantos. Concolorcorvo apontou-o em 1773, quando a tirana não aportara às terras americanas e o seu nome se achava muito dentro da casca, visto que Maria Rosario Fernandez só chegara a Madri exatamente nesse mesmo ano.

As trovas toscas que os gaudérios cantavam no pampa tinham a companhia de uma coisa parecida com música de guitarra e ofereciam, em sua pobreza de ritmos e idéias, a surpresa do selvático ao civilizado que as ouvisse.

O instrumento impõe ao compositor restrições ou ampliações da fantasia, da ficção, do estro. Com o que manejaram os primitivos gaúchos, não seria de esperar senão algum compasso imperfeito, mais sugerente do que cabal e propositado.

A imperícia do tocador e a incapacidade do material por si fabricado empobreceram o tesouro musical que os espanhóis legaram à América. Deu-se, pelo imperativo da falta de recursos, uma regressão, pois o alto grau de aperfeiçoamento técnico da arte européia aqui decaiu, barbarizando-se.

Nesta atmosfera intelectual, a tirana encontrou-se comprimida. Truncaram-na os pampeanos, simplificaram-na, para que ela coubesse nas cordas de suas agrestes guitarras. A opulência das notas bem combinadas, que na Espanha caracterizava aquele tipo melódico e fazia com que ele dominasse orelhas e almas, não se manteve entre os inquietos e ignorantes gaudérios do Rio da Prata, cujo único instrumento impedia qualquer veleidade maior de técnica.

Somente pelo início do século XIX é que a tirana se generaliza na América e triunfa em várias regiões. De 1773 a 1800 ela não chegou a implantar-se de todo no continente colombiano.

Não conseguimos data precisa e comprovada do alvorecer de seu império entre nós, brasileiros, porém nunca se nos deparou qualquer referência a ela antes de 1790. Se existe, ninguém até agora a publicou com provas.

Baseamo-nos em Renato Almeida, que diz ter a tirana sido dançada na cidade de Cuiabá, durante as festas de homenagem ao ouvidor Diogo Ordonhes. Após a representação de uma peça de Voltaire, bailou-se ali aquela moda coreográfica, em 1790.

Nesta época, a tirana se achava conhecida em diversos pontos da América espanhola, embora não generalizada a toda ela.

No Uruguai e na Argentina os melhores historiógrafos e psicodemologistas descrevem a tirana, – música, dança, canto, – sempre pouco antes do princípio do século XIX. Argentinos e uruguaios sabem que ela teve origem espanhola, em 1773, e que, ao expandir-se no pampa; perdeu muitas de suas sensualidades rítmicas e riquezas melódicas, em virtude do rudimentar que era o instrumento tangido pelos semi-selvagens gaúchos. Nunca houve outra opinião.

Ricardo Rojas cita a tirana entre o *escondido*, a *firmeza* e o *pranto*, como dança que se amoldou à vida platina, adquirindo-lhe tendências e caracterizações.

O insigne folclorista Juan Alfonso Carrizo colheu, em sua pátria, no ano de 1934, o seguinte estribilho da canção bailada a que nos referimos:

Ay, tirana, tirana, tirana!
Ay, tirana, tirana, tan cruel!
Ay, qué mal me has correspondido!
Ay, qué mal has pagado a tu fiel!

Acrescenta a isto uma nota explicativa o incansável psicodemologista argentino:

“Estes versos foram-me citados por urna mulher do povo, em casa da senhora Ana M. Corrêa de Oliveira, em Santo Inácio (Graneros), em 1934. A tal mulher cantou várias cópias conhecidas, destinadas para pintarem a ingratidão do ser amado, e alternava as coplas, cantando esta quadra. O tom era sentimental. Disse-me a referida pessoa que essa música e os versos pertenciam ao antigo baile chamado a tirana.

O senhor Aurélio Capmany, em seu estudo *O Baile e a Dança*, traz esta notícia de *A tirana*:

Considera-se leve modificação da *Seguidilha*, e tão parecida com ela, que é muito difícil distingui-las.

Estébanez Calderón (*O Solitário*) a supõe descendente legítima da *Sarabanda*.

Felipe Pedrell, em seu *Cancioneiro Musical*, escreve:

“As composições que levam o nome de tirana foram, no princípio, sons de baile com canto. Mais tarde o baile caiu em desuso, conservando-se só como canção, que se denominava segundo alguma palavra do estribilho, por exemplo: *Tirana do Caramba*, *Tirana do Contrabandista* etc.

O compasso da tirana é em 3/8, de movimento moderado”.

Convém acentuar que a Juan Alfonso Carrizo se lhe deparou a tirana no interior da Argentina, lá em Tucumán, não dançada, mas apenas cantada. É o que se deu em toda parte, quer na Espanha, quer na América.

A tirana não se cantou e se dançou somente no Rio da Prata. Todo o Novo Mundo a conheceu e a modificou, nuns lugares de certa maneira, noutros de modo diverso.

Em Cuba conviveu ao lado do *bolero*, do *polo*, da *seguidilha*. Supõe Eduardo Sánchez de Fuentes que, pelo ano de 1830, entrou ali a tirana. Errou. Alejo Carpentier prova que em 1792 já estava ela divulgada na ilha.

Eugênio Pereira Salas mostra que, nos fins do século XVIII, a tirana era dançada no Chile, e que as companhias teatrais de *tonadillas* foram as suas introdutoras nesse país andino.

O mesmo se passou, então, em diversas colônias hispano-americanas.

Tendo nessa época invadido muitas regiões da América inteira, nada mais natural que, na primeira metade do século XIX, também se tornasse familiar, popularíssima aos brasileiros. Destes, os que então estavam menos afastados dos países vizinhos eram os do Rio Grande do Sul.

Quase não havia gente nos territórios de nossas fronteiras com a Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia e Paraguai, porém os habitantes do Rio Grande do Sul, do Uruguai e da Argentina viviam

uma vida em comum, que criava idênticos costumes, iguais sentimentos, parecidas necessidades psíquicas. Os hábitos, as comidas, as roupas, as aspirações dos gaúchos argentinos, uruguaios e brasileiros diferiam pouquíssimo e secundariamente.

A presença, em 1790, da tirana entre os habitantes de Cuiabá é devida, naturalmente, aos da Argentina e Uruguai, que a transmitiram, através da sociedade paraguaia, àqueles brasileiros mato-grossenses, tão afastados dos centros litorâneos de nossa cultura: Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo.

Por esse motivo, a tirana espanhola, que desembarcara depois de 1773 em Buenos Aires e Montevideú, foi tomando conta dos povos circunjacentes e passou, afinal, para o Rio Grande do Sul, quiçá antes de 1800.

Entende Cezimbra Jaques que sua enorme popularidade, na parte meridional do Brasil, deve contar-se de 1822 a 1835, quando ninguém a ignorava, quando todos a cantavam e dançavam, misturando-a com outros cantos e danças, que depois a transformaram de maneira profunda. Ignoramos em que ele se baseia para fazer esta conjectura, pois não nos apresenta nenhum documento da asseveração.

Erro imperdoável de Cezimbra Jaques é o de considerar a tirana uma criação local, nascida de causas pampeanas.

Onde estudou o publicista sul-rio-grandense, que não averiguou haver o nome dessa dança aparecido em Madri, logo depois de 1773, que é o ano da chegada da atriz Maria Rosario Fernández, *La Tirana*, aos teatros da capital espanhola?

Como investigou o caso, que não soube que as cantigas que faziam parte da mencionada música entraram no Rio da Prata muito antes de 1822?

Quanto ao nome tirana, qualquer pesquisa decente parte de 1773 e de Madri, berço dessa nova designação de velho tipo musical, que tivera diversos batismos, através de algumas centenas de anos. O resto é delírio e perda de tempo.

Salvo aquele injustificável despautério, no mais Cezimbra Jaques é precioso em suas notícias de costumes sul-rio-grandenses.

É dele o que se segue:

“As tiranas, em primeiro lugar, e em seguida o anu, foram as danças prediletas do gaúcho sul-rio-grandense”.

É pena que Cezimbra Jaques não tenha raciocinado e feito paralelos entre os bailes e cantos de seus pagos e os das nações vizinhas, onde descobriria a fonte da maior porção do folclore gaúcho-brasileiro. Até a variedade de tipos musicais da tirana – que está descrita por sua pena – é causada pelo mesmo fenômeno já desenvolvido na Espanha, desde o século XVIII.

Vejamos os ensinamentos de Cezimbra Jaques:

“Existiam diversas tiranas: a tirana grande, dança sapateada em roda grande; diversas tiranas de dois, bailados em grupos de dois pares; a tirana de ombro, assim chamada devido à aproximação seguidamente do ombro de um dos cavalheiros com a dama do outro, e vice-versa; e fora destas, havia também a tirana tremida, assim denominada pelo trinado das cordas da viola”.

Os nomes de uma dança são relativamente de pouca importância, visto que às vezes alguns indivíduos os trocam sem motivo, por simples mania. É provável que diversos dos que Cezimbra Jaques enumera tenham origem sul-rio-grandense e se hajam formado de acordo com a vontade de sujeitos metidos a salientes.

Não se inventa um padrão melódico com fáceis mudanças de denominações. Uma coisa é o batismo caprichoso das composições e outra a concepção de uma espécie de música.

No Rio Grande do Sul a tirana espanhola, que estivera a simplificar-se entre os argentinos e uruguaios, terminou por ser canção, e perdeu estribilho característico. Ficou somente com as quadrinhas. Recitemo-lhe as mais populares:

Eu amei uma tirana
e ela não me quis bem;
agora vou desprezá-la,
vou ser tirano também

Tirana, feliz tirana,
tirana da tirania,
já não morre por amores
quem por amores morria.

Tirana, feliz tirana,
tirana de um dolorido;
uma tirana de gosto
deixa um gaúcho perdido.

Minha tirana de gosto,
rosto mimoso e bem feito,
quem teu fandango não baila
não é gaúcho direito.

Tirana, feliz tirana,
tirana, vamos embora.
juntinhos, de braços dado,
artes do romper da aurora.

Tirana, tira, tirana
tirana, que eu vi, bem vi!
Meu amor em braços de outro!
Não sei como não morri!

A tirana é mulher velha,
já não é mais rapariga;
por isto ela já não quer
que lhe metam em cantiga.

A tirana é mulher velha,
velha de má condição.
Quando ela fica brava,
bate com a bunda no chão.

A tirana é mulher linda
quando dança a sapateada;
eu acho-a ainda mais linda
quando dança a umbigada.

Tirana, feliz tirana,
tirana do Ariru;
a mulher matou o marido.
julgando que era tatu.

Todos gostam da tirana,
mas é só para dançar,
porque de uma tirania
Ninguém deve de gostar.

Tirana, feliz tirana,
tirana, que bom fandango!
De tudo vou-me esquecendo,
só de ti vou-me lembrando.

Tirana, bela tirana,
tirana do arvoredos;
se teu pai te degredar,
comigo seja o degredo.

Bastariam as considerações que encadeamos até aqui, para que o problema da genealogia da tirana se liquidasse, esclarecido de uma vez por todas. Entretanto, ainda nos resta uma cauda, que pelaremos rápida e facilmente.

Roque Calage confirma tudo o que se acha em Cezimbra Jaques, ordenando exemplos interessantes. Engana-se, quando pensa que a tirana nos veio dos Açores.

Aliás, nada fundamenta, sobre isto, o saudoso contista. Afirma, porém não prova. Deixa a coisa solta no ar.

Mostra esta sua frágil opinião que lhe faltou conhecimento do folclore da península ibérica. Se o estudasse, verificaria que, da Espanha, a tirana foi para Portugal, e de Portugal, muito tempo após, para os Açores.

Naturalmente caíram nas mãos de Roque Calage escritos que falam da tirana entre os ilhéus deste arquipélago atlântico-luso. Ninguém o contesta. Contudo, ao dançar-se e cantar-se no Açores o baile espanhol que estudamos, já se ele ia dilatando pelas campanhas do Rio da Prata.

Gervásio Lima, pintando cenas das festas do Espírito Santo nas ilhas açorianas, cita a tirana por este modo:

“Logo se entra na tirana que, como um nevoeiro no meio de um dia sereno, vem ofuscar a alegria começada. Então, a voz toma um tom lastimoso e irado, como o da amante mal correspondida em seus amores e a quem um inferno de ciúmes fez crer que a outrem são prodigalizados os carinhos: e enquanto se canta o:

Ó tira, tira, tirana,
tirana das flores brancas...
Ó das flores brancas... (bis)
Eu não sei mostrar carinhos
a quem me mostra carrancas.
Olé, carrancas... Ó, sim, carrancas...

O pé bate no chão, em sinal de quem, cheio de desesperação e furor, lança em rosto ingratidões e cruezas”.

Hoje não se dança a tirana entre os açorianos. As referências de Gervásio Lima reportam-se a 1832 e se baseiam num velho artigo de Antônio Muniz Corte-Real, que assistiu à sua execução, há mais de um século.

No Portugal europeu, em Viana do Castelo, achou Rodney Gallop uma forma de tirana ainda viva, que se canta com quadrinhas setissilábicas:

Eu já vi a Tiraninha
a beber por assobio;
olha a raça da Tirana,
que até no beber tem brio!

Eu já vi a Tiraninha
a beber numa cabaça;
olha a raça da tirana,
que até no beber tem graça!

Eu hei de te amar, Tirana.
eu hei de te amar, eu hei...
Eu hei de te amar, Tirana,
duma maneira que eu sei.

Gosto muito da Tirana,
por ser a tirada brejeira:
faz andar as raparigas
como o trigo na joeira.

As trovas que se ajustaram à música da tirana, desde 1773 até hoje, variaram imensamente, sofreram grandes mudanças; e arranjos. Mil delas nasceram no Rio Grande do Sul, Portugal, Açores, Madeira, Chile, Peru, Cuba, México, Argentina, Uruguai e outros lugares. Não é difícil demonstrá-lo. Adaptações de novas letras ao antigo canto, apenas.

O impossível de provar é ter a tirana, música bem espanhola, nascido em Portugal e vindo dos Açores para o Brasil. Na época da importação, que se debate, já os ilhéus lusos deste arquipélago não entravam em massa e sozinhos no Rio Grande do Sul e demais legiões de nossa pátria.

Ora, quando a tirana penetrava em Portugal e nos Açores, paralelamente se ia instalando entre mexicanos, cubanos, dominicanos, peruanos, chilenos, argentinos e uruguaios. Além disto, diminuída

bastante foi a vinda de colonos de tão longínqua procedência para o Rio Grande do Sul, ao passo que as relações dos nossos gaúchos com os habitantes das duas repúblicas platinas aumentaram.

Salvo no século XVIII, antes de haver sido implantado o baile chamado tirana, que grupos de açoritas aportaram, numerosos, ao Rio Grande do Sul? Ninguém ousará atribuir a tais ilhéus influência contínua sobre o povo gaúcho, após o início da XIX^a centúria.

Eis as pegadas da marcha da tirana, desde o seu nascimento na Espanha até o seu triunfo no Rio Grande do Sul.

Que não se repita a fantástica hipótese de Cezimbra Jaques sobre a origem desta dança, nem o engano de Roque Calage, aliás menos reprovável ou talvez um tanto concebível em face de alguns fatos mal interpretados da história do povo farroupilha.

Sílvio Júlio

Departamento de Imprensa Nacional
Rio de Janeiro - Brasil - 1951