

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

**A DANÇA DE SÃO GONÇALO:
RE-LEITURA COREOLÓGICA E HISTÓRIA**

VALÉRIA RACHID OTÁVIO

Campinas-2004

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Artes sob a orientação da Profa.
Dra. Marília Vieira Soares do DACO.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Ot 1d	<p>Otávio, Valéria Rachid</p> <p>Dança de São Gonçalo: re-interpretação coreológica e história / Valéria Rachid Otávio. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.</p> <p>Orientadora: Marília Vieira Soares</p> <p>Dissertação (mestrado)- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Danças folclóricas. 2. Coreografia. 3. Dança – História. I. Soares, Marília Vieira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

Campinas, 17 de Fevereiro de 2004.

BANCA EXAMINADORA:

1. _____

2. _____

3. _____ -

*Aos meus pais Jorge e Rosemary,
que me proporcionaram o contato com a devoção popular e a arte.*

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente à Marília Vieira Soares, por ter me aceitado como sua orientanda e pela paciência que teve comigo durante o decorrer do trabalho.

À Marianna Monteiro, por ter me auxiliado com sua erudição e dicas de leitura, além de ter aceitado participar como membro da comissão julgadora desta dissertação.

À Eusébio Lobo por ter me aceitado como sua aluna da disciplina Composição Coreográfica, por suas dicas de leitura e pela participação como membro da comissão julgadora desta dissertação.

À Isabel Marques, por ter me acolhido em 2002 como aluna (outra vez!) no Caleidos Arte e Ensino e de ter permitido a utilização do material sobre Coreologia, por ela elaborado.

À Alba Pedreira Vieira e Maristela Moura por terem me acolhido na Universidade Federal de Viçosa, onde tive a oportunidade de realizar este trabalho. Agradeço à vocês pela força, pela disponibilidade em ouvir minhas inquietações e também pelas dicas de leitura.

Às alunas do curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa: Sem vocês a parte prática seria impossível!

À minha irmã Carla Regina por ter me auxiliado moral e financeiramente durante o trajeto desta pesquisa.

Ao meu querido companheiro Júlio por ter compartilhado seu conhecimento em Antropologia e pelas várias dicas de leitura.

Aos mestres da devoção popular Alceu dos Santos e João Carlos Firmino (Tio Jango), por seus depoimentos e boa vontade em sanar minhas perguntas sobre a Dança de São Gonçalo.

Aos queridos mestres das Danças Populares Brasileiras: Inacyra Falcão dos Santos e Tião Carvalho.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO-----	p.19.
-----------------	-------

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

A DANÇA NA IDADE MÉDIA-----	p. 31.
-----------------------------	--------

1.1 O CULTO À SÃO GONÇALO DO AMARANTE EM PORTUGAL-	p. 35.
--	--------

1.2 A DANÇA NA ÉPOCA DO RENASCIMENTO.(SÉCS. XV-XVI)---	p. 41.
--	--------

1.3 A DANÇA EM PORTUGAL (SÉCS XVII-XVIII)-----	p. 44.
--	--------

1.4 FUNDAMENTOS PARA A COMPREENSÃO DA DANÇA NA FESTA PÚBLICA COLONIAL-----	p.47
---	------

CAPÍTULO II

A CONTRA-REFORMA NA EUROPA-----	p.55
---------------------------------	------

2.1 O BARROCO COMO CULTURA DE MASSA-----	p.58
--	------

2.2 A PRESENÇA POPULAR NA FESTA COLONIAL-----	p.62
---	------

2.3 O CULTO À SÃO GONÇALO GARCIA-----	p.64
---------------------------------------	------

2.4 O CULTO À SÃO GONÇALO DO AMARANTE-----	p.67
--	------

2.5 OS PADRES NA AMÉRICA PORTUGUESA E SUA FORMAÇÃO CLERICAL-----	p.70
---	------

2.6 O PAPEL DO LAICATO NO CATOLICISMO COLONIAL-----	p.73
---	------

2.7 RELAÇÕES ENTRE OS DE CIMA E OS DE BAIXO -----	p.76
---	------

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

A DANÇA DE SÃO GONÇALO: SEUS AGENTES E SUA FUNÇÃO---	p.81
--	------

CAPÍTULO II	
DANÇAS BRASILEIRAS E SUA RE-RELEITURA-----	p.95
2.1 RUDOLF LABAN E A TEORIA DO MOVIMENTO-----	p.96
2.2 DANÇAS BRASILEIRAS: FORMALIDADE E HIERARQUIA-----	p.100
2.3 A DANÇA DE SÃO GONÇALO DO BAIRRO DE CAPELINHA (IPUÃ- S.P.)-----	p.103
2.4 ASPECTOS COREOLÓGICOS DA DANÇA DE SÃO GONÇALO DO BAIRRO DE CAPELINHA (IPUÃ- S.P.)-----	p.107
2.5 A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA DO TRABALHO “TODOS OS CORPOS DO SÃO GONÇALO”-----	p.112
CONCLUSÃO-----	p.115
BIBLIOGRAFIA-----	p.123
 ANEXOS	
ANEXO 1 IMAGEM DE SÃO GONÇALO DO AMARANTE (PORTUGAL)-----	p.131
ANEXO 2 IMAGEM DE SÃO GONÇALO GARCIA-----	p.133
ANEXO 3 DESENHO INSPIRADO NA DESCRIÇÃO DO VIAJANTE GENTIL DE LA BARBINAIS SOBRE A FESTA REALIZADA EM LOUVOR À SÃO GONÇALO DO AMARANTE, EM 1717, EM SALVADOR (BA).-----	p.135
ANEXO 4 IMAGEM DE SÃO GONÇALO DE VIOLA (BRASIL- SÉCS. XIX E XX).-----	p.137
ANEXO 5 MÚSICOS-CAPELÃES DA DANÇA DE SÃO GONÇALO VÃO ATÉ O ALTAR ONDE SE ENCONTRA A IMAGEM DO SANTO (MATO GROSSO).-----	p.139
ANEXO 6 CASAL DE DEVOTOS DANÇARINOS REALIZAM O PERCURSO ATÉ O ALTAR ONDE SE ENCONTRA A IMAGEM DE SÃO GONÇALO (MATO GROSSO).-----	p.141

ANEXO 7 O USO DO ESPAÇO NA DANÇA DE SÃO GONÇALO DE MOGI DAS CRUZES (S.P)-----	p.143
ANEXO 8 A DANÇA DE SÃO GONÇALO EM MINAS GERAIS-----	p.145
ANEXO 9 O USO DO ESPAÇO NA DANÇA DE SÃO GONÇALO DA CIDADE DE SANTA BRÍGIDA (BA)-----	p.147
ANEXO 10 O USO DO ESPAÇO NA DANÇA DE SÃO GONÇALO DA COMUNIDADE DE MUSSUCA (SE).-----	p.153
ANEXO 11 ENTREVISTA COM ALCEU DOS SANTOS E JOÃO CARLOS FIRMINO (TIO JANGO).-----	p.155
ANEXO 12 O USO DO ESPAÇO NA DANÇA DE SÃO GONÇALO DA COMUNIDADE DE CAPELINHA (S.P.).-----	p.173
ANEXO 13 ESTRELA-SÍNTESE DO PENSAMENTO COREOLÓGICO DE VALERIE PRESTON-DUNLOP-----	p.181
ANEXO 14 AS PARTES DO CORPO SEGUNDO A COREOLOGIA---	p.183
ANEXO 15 AS UNIDADES DE AÇÃO SEGUNDO A COREOLOGIA--	p.185
ANEXO 16 AS OITO AÇÕES BÁSICAS DE ESFORÇO-----	p.187

RESUMO

Este trabalho possui dois objetivos. O primeiro é a re-interpretação dos movimentos presentes em uma manifestação do catolicismo popular: A Dança de São Gonçalo, utilizando os estudos sobre coreologia desenvolvidos por Valerie Preston-Dunlop. O segundo é esclarecer as origens do culto deste santo português no Brasil, a partir da historiografia de dança- de tradição européia e da especificidade do catolicismo no contexto colonial.

ABSTRACT

This work has two objectives: The first is the re-interpretation of the movements in one manifestation of popular catholicism: The São Gonçalo Dance, using studies about the choreology developed by Valerie Preston Dunlop. The second is to elucidate the origins of this portuguese saint cult in Brasil, in the historiography of Dance- european tradition- and of the especificity of the catholicism in the colonial context.

Introdução

Minha linha de pesquisa é em Técnica e Prática Interpretativa em Dança, mais especificamente, em danças populares brasileiras. O presente trabalho debruça-se sobre uma de nossas mais antigas manifestações populares: A Dança de São Gonçalo. O primeiro passo dessa pesquisa deu-se com o levantamento bibliográfico sobre esta manifestação de nosso catolicismo popular.

Deparei-me com importantes e significativos estudos na área de Sociologia, feitos por Maria Isaura Pereira de Queiroz (*Sociologia e Folclore: A Dança de São Gonçalo em um Povoado Bahiano*); Antropologia, feitos por Carlos Rodrigues Brandão (*Deuses do Povo e Sacerdotes de Viola*), além dos vários estudiosos do Folclore como Câmara Cascudo, Alceu Maynard Araújo e Beatriz Góis Dantas.

O contato cada vez maior com o material analisado revelou dados insuficientes e obscuros em relação às origens da Dança de São Gonçalo no Brasil. Ao deparar-me, também, com a falta de informações sobre esta manifestação, nos próprios livros de história da dança, percebi que uma análise mais histórica poderia estar se delineando. Optei por lançar-me na aventura¹ de descobrir as possíveis origens desta manifestação no Brasil e buscar sanar esta lacuna. Este objetivo levou-me para o período colonial brasileiro (séc. XVI-XVIII), devido à existência de dois relatos nesta época, sobre a realização de festas em louvor à dois santos católicos, distintos, de nome Gonçalo: São Gonçalo do Amarante em Salvador e São Gonçalo Garcia no Recife.²

¹ Uso a expressão ‘lançar-me na aventura’, pois não sou historiadora de formação. Meu contato com a História da Dança fundamenta-se no cumprimento da disciplina História da Dança I, e em História das Artes Plásticas nas disciplinas História da Arte I, II e III.

² O primeiro relato é de uma festa para São Gonçalo do Amarante em Salvador em 1717, o segundo trata-se de uma festa para São Gonçalo Garcia em Recife, em 1745.

Na primeira parte do trabalho estudo as origens da Dança de São Gonçalo a partir da historiografia de dança -de tradição européia. O que originou tal interesse foi o levantamento bibliográfico sobre esta manifestação, que apontava para a imigração portuguesa como a responsável pela origem desta manifestação no Brasil .

Estudar a origem da Dança de São Gonçalo sob este ponto, necessitava de um ponto de vista crítico sobre a ação colonizadora de Portugal, ou seja, como se deu a implantação de suas instituições –eclesiásticas e leigas. Não quero com isso desconsiderar as contribuições das tradições de povos africanos e ameríndios, mas sim considerá-las dentro desta perspectiva dominadora da metrópole portuguesa sobre os povos que aqui viviam no período colonial:

*O folclore brasileiro, ao contrário, é folclore de país de imigração, e o contributo das diversas culturas deve ser avaliado em meio às iniciativas de um Estado teológico-político que evitava perder o controle político e ideológico sobre a sociedade colonial. A questão das três raças formadoras sob o tacho de um Estado cada vez mais centralizador deve ser enfrentada no plano das determinações históricas concretas, de suas instituições educacionais, religiosas e sociais.*³

O relato sobre a festa de São Gonçalo Garcia em Recife, em 1745, revela que o culto à este santo está inserido em um contexto festivo, onde teologia e política misturam-se. Este tipo de festa foi comum na Europa, principalmente a partir do século XV, devido à centralização do poder monárquico. Estas manifestações festivas, onde dança, canto e música são utilizadas como afirmação das posições sociais dentro da Monarquia, foram comuns até o final do século XVIII, quando neste momento, o Antigo Regime começa a

³ MONTEIRO, Marianna. *Espectáculo e Devoção: Burlesco e Teologia Política nas Danças Populares Brasileiras*. Tese de Doutorado. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002, p.43.

decair estimulando a dança a ser concebida sob novos prismas e isenta de conteúdos teológico-políticos. Neste sentido, foi imprescindível analisar as o trabalho do compositor de dança Jean Georges Noverre.

Em Portugal, o relato sobre festas de cunho teológico-político, remetem ao século XIV, quando ocorre a precoce centralização do poder monárquico, o que leva esta nação a lançar-se, pioneiramente, na expansão de seu território, através do Oceano Atlântico. Em Portugal, tais danças ocorrem, principalmente, fora das Igrejas, através do balés ambulatórios.

Mas antigos hábitos de se dançar dentro dos templos persistem, atesta este fato as várias proibições eclesiásticas. O relato sobre a festa para São Gonçalo do Amarante, realizada em Salvador, em 1717, dentro da Igreja de São Gonçalo parece remeter à este tipo de tradição medieval. Neste período, a Igreja na Europa, busca eliminar antigos rituais pagãos, sincronizando importantes datas do calendário católico, com o hábito de se comemorar, com festa, deuses e deusas da Antiguidade.

O culto à este santo nos remete à vila de Amarante, em Portugal, onde ocorrem duas festas à seu louvor. A história contada tanto por portugueses quanto por brasileiros, sobre a história de São Gonçalo do Amarante é no mínimo curiosa. É dito que este santo foi um padre que promovia festas para que as prostitutas dançassem e cansadas não trabalhassem no dia de domingo (dia santo dentro do calendário católico). É dito também que ele usava pregos nos sapatos, sendo seu ato mais um sacrifício do que uma diversão. Estes relatos me remeteram também à Idade Média, quando a convivência entre padres jovens e prostitutas era tolerada, e até esperada, pela sociedade da época.

Estas considerações sobre a presença da dança nas comemorações do calendário católico durante a Idade Média, tanto dentro quanto fora da Igreja (balés ambulatórios) e a

especificidade do culto à São Gonçalo do Amarante em Portugal, encontram-se, no Capítulo I da Primeira Parte.

Além destas considerações foi importante compreender a especificidade da inserção da religião católica na América Portuguesa. A Igreja que chega, oficialmente, ao Brasil na figura dos jesuítas, em 1.549 com a esquadra de Tomé de Souza, pertence à Contra-Reforma, cujos principais objetivos eram colocar em prática os decretos do Concílio de Trento.

Com o advento do Concílio de Trento (1545-1563), a Igreja busca ‘uniformizar’ a religião católica –evitada de reminiscências pagãs e leigas- através de uma reforma tanto moral quanto dogmática, afetando tanto as massas populares quanto o próprio clero . Embora os jesuítas sejam os principais representantes desta nova Igreja, as reformas tridentinas⁴ serão sentidas mais na América Portuguesa a partir do século XVII.

Estas reformas caracterizam uma mudança em relação ao tradicional catolicismo praticado na Europa, daí o catolicismo que segue as reformas de Trento ser denominado por alguns estudiosos do assunto como sendo um ‘catolicismo renovado’. Já as práticas religiosas que não se preocupam em seguir as reformas tridentinas serem denominadas de ‘catolicismo tradicional’.

Além de tridentina, esta Igreja que chega através dos jesuítas está submetida ao poder estatal português, que através de um pacto com o poder monárquico, adquiriu o direito de colonizar as terras ‘descobertas’ e catequizar os povos conquistados. O nome deste pacto ficou sendo reconhecido como Padroado, o que possibilitou à Igreja expandir a evangelização das massas populares em novas terras, ampliando seu poder, severamente abalado na Europa com a Reforma Protestante. O Padroado permitia que o rei atuasse com

ingerência nos assuntos eclesiásticos, o que fez com que as ações da Igreja católica na América Portuguesa recebessem influência laica.

O fortalecimento cada vez maior do Estado Moderno português expressava-se não apenas na metrópole, mas também na colônia, através de cerimônias de cunho teológico-político, cada vez mais organizadas e teatralizadas. Estas cerimônias não só tornavam o ritual religioso mais atrativo e compreensível para as massas populares, como também serviam de propaganda política da monarquia portuguesa. No Brasil colônia tais práticas foram comuns, principalmente, a partir do século XVIII.

O catolicismo na América Portuguesa é apontado por alguns autores, como sendo de caráter exterior, sem verdadeira vivência e entendimento dos dogmas católicos. Práticas católicas em que os costumes locais foram mais preponderantes que os dogmas eclesiásticos existiram durante o período colonial, devido à vários fatores: A má formação dogmática e moral do clero, apontada pelos jesuítas desde de sua chegada, o pouco número de padres em relação ao tamanho do território da colônia, e o forte patriarcalismo que subordinava capelães ao senhor de engenho.

No segundo capítulo realizo um estudo sobre as transformações vividas pela Igreja na Europa após o Concílio de Trento e como ela se instaurou no contexto da colônia, buscando compreender a especificidade do catolicismo que chega até nós –repleto de festas e devoções populares- onde a dança ocupa um papel importante.

As práticas festivas na América Portuguesa vem sendo estudadas por várias disciplinas a partir de fontes documentais, sendo as principais para este estudo os relatos de viajantes, as Relações de Festas, as imagens iconográficas⁵, e as cartas dos jesuítas. Com o

⁴ O termo ‘reformas tridentinas’ refere-se às reformas religiosas propostas pelo Concílio de Trento.

⁵ A nova história questiona a questão da documentação escrita como única fonte plausível, passando a buscar outras evidências para elucidar fatos e acontecimentos como fontes orais e visuais, por exemplo. Assim, além

levantamento das mais diversas fontes, bem como sua análise cuidadosa, busquei assim, uma visão menos parcial possível.

Acredito que as danças populares são uma incrível fonte de conhecimento e possuidoras de conteúdos de dança, passíveis de inúmeras interpretações. Desenvolver a sensibilidade para perceber tais conteúdos e atuar com liberdade e intuição sobre eles, foi o primeiro e grande passo para reconhecer nesta dança, realizada como pagamento de promessa para São Gonçalo, seus aspectos coreológicos. Isto levou-me à uma perspectiva desta tradição, totalmente diferente daquela desenvolvida por antropólogos, folcloristas e sociólogos, que são habitualmente, os estudiosos deste tipo de manifestação. Descobri uma perspectiva menos segura e familiar, mas repleta de possibilidades...Uma perspectiva da Dança.

Meu interesse pela Dança de São Gonçalo se deu devido ao fato de me identificar com o catolicismo popular, e de acreditar na possibilidade de relacioná-lo, com a arte erudita. A relação entre o popular e o erudito na Dança não é nenhuma novidade. Ela nos remete ao movimento modernista das artes no Brasil, e à ‘Semana de Arte Moderna de 22’, quando a arte erudita volta-se para os temas populares. Na Dança a maior representante desta relação foi Chinita Ullman (1904-1977). Nascida em Porto Alegre, Chinita estuda em Dresden -Alemanha- onde inicia seus estudos em Dança com Mary Wigman (principal bailarina do movimento da dança moderna alemã). Ao retornar para o Brasil em 1932, Chinita desenvolveu um trabalho significativo ao buscar recuperar as raízes da cultura brasileira através da Dança. Na sua coreografia *Quadros Amazônicos* ela interpreta as lendas da *Yara*, *Saci*, *Boitatá* e *Caipora*, com música composta por Francisco Mignone.

do relato do viajante Gentil de La Barbinais sobre a festa para São Gonçalo do Amarante em Salvador, eu precisei ainda considerar uma pintura feita à óleo, por um artista desconhecido, sobre esta mesma festa.

Esta relação entre o popular e o erudito pode ainda ser vislumbrada em trabalhos, internacionalmente reconhecidos como *Kuarup* do Grupo Stagium (São Paulo), *Benguelê* do Grupo Corpo (Minas Gerais), e mesmo no surgimento de variados grupos folclóricos, com a participação tanto de bailarinos eruditos quanto populares. Este trabalho não busca nenhuma brasilidade, mas sim relacionar essas duas realidades da Dança no Brasil.

O intuito deste trabalho é também o de construir uma prática interpretativa, utilizando a Coreologia -método de análise e composição do movimento desenvolvido por discípulos de Rudolf Laban. Meu contato com o trabalho deste dançarino, coreógrafo e pintor teve início em 1992, durante o curso teórico-prático ‘Dança Educativa’ realizado no Centro Cultural Vergueiro, em São Paulo. Neste curso, que durou uma semana, as idéias de Laban eram re-interpretadas por vários profissionais da área de Dança. O curso foi muito proveitoso, pois tive a oportunidade de entrar em contato com o trabalho de diferentes artistas, professores de dança, pesquisadores e bailarinos como, por exemplo, Dra. Isabel Marques, Yolanda Amadei, Cibele Cavalcanti, Maria Mommenhson e Mônica Serra.

O modo de ver a dança como expressão da interioridade do artista, presente nos trabalhos de todos os professores do curso (guardadas as devidas diferenças), levou a minha concepção desta arte, entendida então como destreza física a percorrer, sem medo, outros rumos. Considerar as estruturas do movimento propostas por Laban –como os níveis espaciais, os fatores do movimento, as ações básicas, entre outras- nas improvisações e composições coreográficas, foi de extrema importância para a descoberta das potencialidades de expressão do meu corpo e da desconstrução de concepções hierárquicas de estilos de dança.

Aos poucos estas estruturas foram me fornecendo uma ‘base’ segura, em que podia expor minha interioridade –opiniões, sentimentos, idéias, bem como observar e criticar os variados tipos de dança, que eu conhecia (Como, por exemplo, o por que do Balé Clássico utilizar pouco o nível baixo, utilizando-o apenas como plataforma de arranque para seus movimentos, em vez de relacionar-se de fato com ele).

Comecei a comparar esta situação vivida no Balé Clássico, com outros tipos de dança que pertencem às comunidades tradicionais, acreditando que nesses locais tal autoritarismo não existisse. O que na época começou a me chamar a atenção foi o fato de o mundo oficial da dança privilegiar o ensino das danças acadêmicas (Balé Clássico e Dança Moderna) em detrimento das danças populares.

Decidida a conciliar os conhecimentos sobre o corpo e a Dança, que eu estava aos poucos adquirindo, como esta inquietação em relação à hierarquia de estilos no mundo da Dança, resolvi me dedicar ao estudo de nossas danças folclóricas, acreditando encontrar aí menos artificialidade e mais integridade humana.

Conversando com Yolanda Amadei (na época professora da disciplina Expressão Corporal na ECA-Usp) sobre as minhas idéias, ela me aconselhou a prestar o vestibular de Dança da Unicamp, pois ela dizia que a área de Danças Brasileiras lá era ‘forte’. Segui seu conselho e naquele mesmo ano eu abandonei o curso de Letras e ingressei no tão desejado curso.

Entrando na Unicamp, em 1993, tive o privilégio de conhecer e estudar com vários profissionais da área de Dança que muito me auxiliaram na minha formação. Os estudos sobre Laban continuaram dentro das disciplinas: ‘Didática e Ensino de Dança’, ministrada pela profa. Dra. Isabel Marques, ‘Psicologia do Desenvolvimento no Ensino da Dança’ ministrada pela prof. Dra. Mônica Serra e ‘Expressão Dramática na Dança’, ministrada pela

professora Joana Lopes. Com esta última tive oportunidade de trabalhar durante dois anos na sua pesquisa intitulada ‘Coreodramaturgia’.

Na segunda parte do trabalho descrevo as danças de São Gonçalo existentes nas mais variadas regiões do país, suas semelhanças e diferenças. Enquanto a coreografia pode variar de região para região, o sentido de se dançar para o santo parece ser o mesmo e está ligado à práticas devocionais de comunidades que buscam preservar seu modo tradicional de praticar o catolicismo.

Os estudos de Laban sobre o movimento, os estudos de Coreologia desenvolvidos por Valerie Preston-Dunlop, bem como o material elaborado pela bailarina e pesquisadora Dra. Isabel Marques (dentro do curso *Rudolf Laban Hoje*) sobre estes dois ícones da Dança, foram utilizados na análise da Dança de São Gonçalo de Capelinha (bairro da cidade de Ipuã –S.P.) e re-elaboração de seus movimentos no trabalho ‘Todos os Corpos do São Gonçalo’.

PRIMEIRA PARTE

Capítulo I

A Dança na Idade Média

No início da Idade Média, após a queda do Império Romano, a Europa se encontrava sem um centro ativo de organização política e comercial e as invasões são muitas. A Igreja bem como os senhores feudais assumem o papel de mantenedores desta unidade perdida:

*It must be understood that, after the fall of the Roman Empire, Europe was overrun with warring tribes and shifting forces. The organized power of Rome, which had built roads, extended commerce, and given protection to the arts and the centers of learning, was at an end. Within this vacuum, during the Dark Ages, the Christian Church offered a unity and form of universal citizenship in Europe. The church and the feudal lords who emerged, each controlling his own fiefdom, were the sources of authority in this era.*⁶

Com o advento dos primeiros imperadores cristãos, no início do século IV, inicia-se a perseguição à dança e aos dançarinos, com o ritual do batismo sendo proibido às pessoas ligadas ao circo e à pantomima. Um edito do Concílio de Cartago, em 398, excomunga as pessoas que vão ao teatro nos dias consagrados pela Igreja:

*In 398, at the Concil of Carthage, an edict excommunicated those who attended the theater on holy days.*⁷

Neste momento se efetiva o poder da Igreja católica na Europa e suas inúmeras tentativas de suprimir a dança do ritual religioso que foi uma das muitas heranças deixadas pela tradição dos povos antigos. O pensamento antigo cristão via o corpo como um impedimento para a salvação da alma, sendo que o hedonismo e todo aspecto carnal das expressões pagãs era condenado pela Igreja, que via nessas atitudes do instinto humano a causa da perdição da alma:

⁶ 'Deve ser entendido que, depois da queda do Império Romano, a Europa foi devastada por tribos guerreiras e forças inconstantes. O poder organizado de Roma, que havia construído estradas, expandido o comércio e fornecido proteção às artes e centros de estudo havia terminado. Com este vácuo, durante a Idade das Trevas, a Igreja Católica oferecia uma unidade e forma universal ao cidadão na Europa. A Igreja e os senhores feudais que emergiam, cada um controlando seu próprio campo, foram as fontes da autoridade nesta época'. KRAUS, Richard. *The History of the Dance in Art and Education*. New Jersey: Prentice-Hall, 1969, p. 46. (tradução da autora).

⁷ 'Em 398, no Concílio de Cartago, um edito excomungava aqueles que iam ao teatro nos dias santos.' Idem, p. 47. (t.a.)

*The paramount consideration of all living was to save the soul. Consequently, the body was looked upon as a hindrance. To exalt the soul the body was ignored, punished, and bruised. Anything that expressed the livelier feelings of instinctive human nature or in any way suggested former pagan ways and ideals of living, was banished into the realm of wickedness...*⁸

A preocupação com o ato de dançar em cerimônias religiosas dentro da Igreja, no início do século XIII, pode ser percebida no interdito decretado pelo Concílio de Avignon, proibindo a realização de espetáculos de dança:

*Em 1209, o Concílio de Avignon decreta (Atos, V): ‘Durante a vigília dos santos, não deve haver nas igrejas espetáculos de danças ou de carolas (...).*⁹

No entanto, paradoxalmente, a dança até o século XII fará parte do trabalho religioso, havendo a cautela de que, em sua forma e intenção, a dança atendesse aos preceitos católicos e não profanos. Após essa data a dança será totalmente banida das práticas religiosas, mas continuará resistindo em algumas regiões:

*However, dance continued to be performed under the most unlikely of auspices- within the Church itself. There is much evidence to suggest that the early Christian Fathers approved of the use of dance in religious ceremonies, provided that its form and intent were holy and not profane. Dancing as a formal part of the Christian service and litany until about the 12th century, when the pressures against it mounted and it became widely banned- although even then it continued to be performed in some areas.*¹⁰

A Igreja não cria novas danças para serem praticadas em seus rituais, mas aproveita aquelas já feitas pelo povo e que foram aprovadas pela tradição antiga. Na verdade, a Igreja ainda não possui força suficiente para exterminar os hábitos pagãos, tendo

⁸ ‘A consideração superior à todos os seres era a salvação da alma. Consequentemente o corpo era visto como um obstáculo. Para exaltar a alma o corpo era ignorado, punido e ferido. Qualquer coisa que expressasse o vigor da natureza humana instintiva ou sugerisse formas e ideais de vida pagãos era banida para o campo da maldade...’. H'DOUBLER, Margareth. In KRAUS, Richard. Op. cit., p. 47.

⁹ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 47. Carola é um nome feminino, do latim Chorea. Danças de roda fechada ou aberta tão comumente vistas nos vasos da Antiguidade.

¹⁰ ‘Contudo a dança continuará a ser praticada sob os mais diversos patrocínios- inclusive o da própria Igreja. Há muitas evidências que sugerem que os antigos Papas cristãos aprovavam o uso da dança nos cerimoniais religiosos, desde que em sua forma e intenção ela fosse sagrada e não profana. Dançar era uma parte formal do serviço cristão até o século XII, quando as pressões contra essa prática aumentaram e ela foi totalmente banida -no entanto, mesmo assim ela continuou sendo praticada em algumas áreas.’ KRAUS, Richard. Op.cit., p. 47. (t. a.).

que se apoiar em algumas estratégias para converter as massas populares. Os padres, por exemplo, irão construir suas igrejas nos antigos locais onde existiram os templos da Antiguidade. Há também a criação de um calendário católico onde os dias santos serão comemorados no mesmo período das festividades pagãs, bem como a utilização de incensos, velas, música e sinos- artefatos aprovados pelos rituais antigos. Como a dança fazia parte dessas tradições, ela também será incluída nos rituais da Igreja:

*When the heathen tribes of Europe and Asia Minor were converted, the missionaries (most of whom were roman) built their churches on existing shrines or temples sites. Often they established the Christian holi days at the same time as earlier pagan festivals. Such implements of Catholic ritual as the bell, candles, incense, singing, and dancing had all been found in heathen faiths. Thus, it was natural that dance would be included in the services.*¹¹

A dança entre os nobres vai tornar-se metrificada, seguindo um ritmo que variava. A intenção dessas danças era formal e havia preocupação com a estética do movimento, induzindo ao modo correto de apresentar-se publicamente dentro deste context osocial corteão. Além da métrica da música a dança também apoiava-se na métrica da poesia, e era tida como atitude refinada realizada pelas camadas privilegiadas. Essas danças podiam ser de dois tipos, as de tempo vivo e as de tempo moderado.¹²

Havia ainda danças realizadas dentro de outras festas católicas e que eram particularmente populares entre o baixo clero, com destaque para a Festa dos Tolos (ou Festa dos Asnos), quando padres saem às ruas, comemorando o Ano Novo, cantando, dançando, parodiando o serviço religioso e os membros do alto clero:

This was a New Year's celebration by the lower clergy wich became a dramatic burlesque of the regular service church, with a caustic and licentious lampooning of the higher church dignitaries. From the end of the 12th century on, the feast of fools (sometimes called the Feast of Asses) spread through france and most of the other European countries. According to the records of Sens Cathedral, the festival typically

¹¹ 'Quando as tribos da Europa e Ásia Menor foram convertidas, os missionários (cuja maioria era romana) construíram suas igrejas aonde existiam santuários e templos. Muitas vezes eles estabeleciam os dias sagrados cristãos no mesmo tempo dos antigos festivais pagãos. Implementos do ritual católico tais como sinos, velas, incenso, canto e dança foram todos encontrados em crenças tribais. Então, era natural a dança ter sido incluída nos serviços.' Idem, p. 48-49. (t. a.)

¹² Sobre esse assunto ver BOURCIER, Paul, *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.54.

*included dancing, singing, drinking, and the parodying of religious offices- even those of the Cardinal and Pope.*¹³

Por trás de uma aparente conversão ao cristianismo, muitas comunidades continuavam a praticar suas danças, que mesmo estando ligada à comemoração de algum santo/a católico/a, ainda continham em si o sentido da tradição pagã, principalmente, em relação à fertilidade:

*Even with Christianity the theme and content scarcely change their outer garb. The charms for fertility still occupy the central position; with undiminished power they dominate at Shrovetide, the first of May, and at weddings, at midsummer, and at funeral ceremonies. The whirling dance as a charm for rain, the circling of the maypole and the fire, the mask dance, the exchange of sex, and the sword dance remain unaltered, and with them the entire group of old ideas: the promotion of fertility through erotic dancing and nakedness on the one hand, and through virginal dancers on the other.*¹⁴

Mikhail Bakhtin estudando a comicidade popular em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* afirma que ela havia se instaurado pela tradição tanto em festas profanas como o Carnaval, a Festa dos Tolos (Loucos) e a Festa do Asno, quanto em festas religiosas como a Páscoa:

Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a ‘festa dos tolos’ (festa stultorum) e a ‘festa do asno’; existia também um ‘riso pascal’ (risus paschalis) muito especial e livre, consagrado também pela

¹³‘Esta [a Festa dos Tolos] era uma celebração do Ano Novo pelo baixo clero que se tornou uma dramatização burlesca do serviço regular da igreja, com uma sarcástica e licenciosa sátira dos altos dignatários da igreja. A partir do século XII a Festa dos Tolos (algumas vezes chamada de Festa dos Asnos) se espalhou pela França e outros países da Europa. De acordo com os registros da Catedral de Sens, o festival tipicamente incluía dança, canto, bebida e a paródia dos serviços religiosos- mesmo aqueles feitos pelo cardeal e papa..’ KRAUS, Richard. Op. cit., p. 50. (t. a.).

¹⁴‘Mesmo com o Cristianismo o tema e a essência [das danças] raramente mudavam de aspecto. Os feitiços de fertilidade ocupavam a posição central; com menor poder eles dominavam no primeiro de Maio, e nos casamentos, solstício de verão, e em cerimônias funerárias. A dança com giros para fazer chover, a dança em roda do sapateado e o fogo, a dança de máscara, a troca de sexos, e a dança da espada permaneceram inalteradas, e com elas todo um conjunto de velhas idéias: A promoção da fertilidade de um lado através de danças eróticas e nudez [na Antiguidade] e de outro [na Idade Média] através de dançarinas virgens.’ SACHS, Curt. *World History of the Dance*. New York: Norton & Company, 1965, p. 248-249. (t. a.).

*tradição. Além disso quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição.*¹⁵

A igreja e os nobres compunham a cultura letrada e erudita da época que se propagava nas escolas, universidades e mosteiros enquanto a maior parte da população era iletrada e compunha o quadro da cultura popular com suas festas religiosas, contos, folhetos, farsas, etc. Participavam destas festas recheadas de danças e jogos tanto os ‘de baixo’ quanto os de ‘cima’, sendo a separação entre estas duas instancias da cultura medieval menor se olharmos do ponto de vista da dança:

*A nobreza européia atuava na festa de Carnaval, nas mascaradas, nas associações de foliões. Os bufões e comediantes circulavam das tavernas para os palácios, onde eram apreciados ao lado dos contadores dos acrobatas, dos anões e dos cegos contadores de histórias. A Festa dos Loucos era ocasião par uma outra camada de letrados, os clérigos, participar das tradições populares: padres, usando máscaras, cantavam e dançavam nas igrejas.*¹⁶

1.1 O culto à São Gonçalo do Amarante em Portugal

Em Portugal o culto à São Gonçalo do Amarante¹⁷ é realizado, na vila de Amarante, onde se realiza duas festas por ano em louvor do santo. A primeira é realizada no dia de sua morte, 10 de janeiro, e a segunda em junho. Acredita-se que São Gonçalo seja um santo casamenteiro:

*O São Gonçalo (10 de Janeiro) – Por ocasião da festa que lhe fazem em Amarante, e à qual concorre muita gente do Minho, Maia, etc., com festas, descantes, vão os romeiros e romeiras a um giestal¹⁸ próximo da vila ‘dar um nó’ numa giesta, e por milagre do santo casam.*¹⁹

¹⁵ BAKTHIN, Mikail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília/São Paulo: Edunb/Hucitec, 1983, pág. 4.

¹⁶ MONTEIRO, Marianna. *Espetáculo e Devoção: Burlesco e Teologia Política nas Danças Populares Brasileiras*. Tese de Doutorado. São Paulo, Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002, p. 24.

¹⁷ São Gonçalo do Amarante nasceu em Portugal em 1187 e morreu em 1259, seu culto foi beatificado pelo papa Júlio III.

¹⁸ De açodo com o *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa*, giestal é uma quantidade mais ou menos considerável de giestas dispostas aproximadamente entre si. Ainda de acordo com o mesmo dicionário, giesta

Na cidade do Porto, em Portugal, o ato de se dançar nas ocasiões de comemoração à São Gonçalo, era chamado de *Festa das Regateiras*. Ocasão em que participavam as mulheres que queriam se casar. A dança era feita dentro da Igreja, o que nos remete à Idade Média e Moderna em Portugal. Mas hoje não se dança mais para São Gonçalo dentro da Igreja.²⁰

O termo “regateira”, no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, possui o sentido de mulher que é vendedora ambulante de peixes, frutas e/ou hortaliças (quitandeira), bem como de mulher “assanhada e que fala muito”.²¹

Há depoimentos de portugueses residentes em São Paulo, que explicam a fama de ‘santo casamenteiro’ que São Gonçalo tem em Portugal. Ele teria sido um eremita que, em vez de viver uma vida de abnegação, promovia festas em que só apareciam prostitutas. São Gonçalo tocava sua viola as advertindo com seus versos que elas só ganhariam o reino do céu constituindo família ou retornando ao lar. As mulheres participavam da festa dançando ao som da viola tocada pelo santo. No final da festa São Gonçalo lhes dava dinheiro para que elas, temporariamente, não voltassem para as casas de prostituição:

(...) Gonçalo era eremita e habitava uma casa afastada de Amarante. O povo tecia comentários a respeito de tal homem pois em vez dele levar uma vida cheia de sacrifícios e bondade, costumava dar festas onde só apareciam mulheres de vida fácil. Gonçalo tocava viola, dançava-se por toda a noite, e à saída, despedindo-se, o Santo passava às mãos das mulheres qualquer coisa que depois descobriram ser dinheiro. Mas não era a paga das noites de orgia, não. Ele que era bom trazia para perto de si as mulheres desgarradas, do bom caminho, e ensinava-lhes com seus versos e música, como deviam proceder para ganhar o céu: voltando ao lar ou constituindo família. Quando se despedia, dava-lhes o necessário para o sustento de alguns dias sem serem obrigadas a voltar para às casas de

é uma planta ornamental, arbustiva, leguminosa, subfamília papilionácea (*Spartium junceum*), de folhas pouco numerosas e flores amarelas, de cheiro agradável; retama.

¹⁹ BRAGA, Teófilo. *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 186.

²⁰ Sobre esse assunto ver LANGE, Francisco Curt. ‘As Danças Coletivas Públicas no Período Colonial Brasileiro.’ In *Barroco*, n.1 Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

²¹ *Regateira. [Fem. de regateiro]. 1. Mulher que regateia. 2. Vendedora ambulante. 3. Mulher que discute de modo grosseiro e malcriado, quitandeira. 4. Mulher que vende peixe, fruta, hortaliça, etc., no mercado. 5. Bras. Mulher assanhada e palradeira.. In Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, 1986, p. 558.*

*prostituição, conseguindo assim que quase todas não retornassem à sua vida. É por isso que ficou conhecido como casamenteiro...*²²

As prostitutas foram parte integrante da vida urbana na Europa no período medieval, onde havia certa tolerância em relação às atividades sexuais masculinas antes do casamento e mesmo após o mesmo. A prostituição garantia a afirmação da virilidade dos homens e evitava as investidas masculinas em relação às esposas e filhas respeitáveis.

É possível que a clientela maior teria sido dos homens jovens e solteiros. Clérigos, homens casados, leprosos e judeus eram proibidos de frequentar os bordéis, embora o clero tenha constituído cerca de 20% da clientela. Isto era tolerado pois temia-se que os clérigos, sendo homens solteiros, pudessem investir contra alguma mulher respeitável:

*(...) se esperava que todos os homens não casados fornicassem, e os pais e maridos preferiam que clérigos jovens e bonitos usassem as prostitutas em vez das mulheres de suas famílias.*²³

O contrato matrimonial esteve durante muito tempo nas mãos da Igreja e era tido pela população muito mais como uma cautela econômica do que religiosa. A preocupação com o matrimônio esteve ligada à questão de divisão de terras, e ao controle do corpo da mulher e de seus filhos. Assim o matrimônio estava ligado muito mais à questões financeiras do que religiosas. As mulheres pertencentes à famílias pobres, não possuíam recursos suficientes para ofertar um dote alto para a família do futuro marido. Assim essas mulheres possuíam dificuldade de conseguir um casamento nos moldes oficiais. O culto à São Gonçalo pode estar ligado com essa questão econômica e social.

Há ainda outra lenda popular referente aos feitos de São Gonçalo em Portugal. De acordo com Moisés Espírito Santo em seu livro *A Religião Popular Portuguesa*, São Gonçalo teria vindo do ‘Oriente’ em 1250, e que após se instalar, no local onde hoje se encontra a vila de Amarante (dividida pelo rio Tâmega), teria trabalhado para uma mulher velha e rica chamada ‘Loba’. Com o dinheiro de seu trabalho São Gonçalo teria construído a ponte que liga os dois bairros da cidade e um convento. Após estes feitos a terra da região tornou-se fértil:

²² BRANDÃO, Geraldo. *Notas sobre a dança de São Gonçalo do Amarante*. Sem editora: s/d, p. 13.

²³ RICHARDS, J. *Sexo, Desvio e Danação: As Minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p.123.

*São Gonçalo vindo do 'Oriente' em 1250, atravessou a Galiza e, cansado de calcorrear caminhos decidiu construir um convento dominicano para repousar. O local seria aquele onde o seu cajado caísse. Depois de recusar uma primeira e uma segunda indicação, deteve-se no terceiro ponto onde ele tombou, lugar em que se acha hoje a vila de Amarante. Os habitantes eram 'muito pobres e a região um verdadeiro deserto': a aldeia encontra-se dividida pelo Tâmega que 'exige um fôlego vivo por dia'. Gonçalo tomou amizades com uma mulher chamada Loba, velha e rica, que era bordadeira, e por conta de quem guardava bois, prendendo-os com os fios de lã que ela bordava. Com o dinheiro que angariou, construiu o convento e a ponte que liga os dois bairros da povoação. Os campos de verdadeiros desertos que eram tornaram-se terra fértil.*²⁴

A presença feminina no culto à São Gonçalo pode ser percebida, quando é feita a segunda festa para São Gonçalo, onde há a realização de uma romaria aonde as mulheres vendem bolos chamados 'testículos de São Gonçalo':

*Na romaria de São Gonçalo de Amarante, no primeiro sábado de Junho, as raparigas vendem pelas ruas bolos de massa cobertos com açúcar, chamados testículos de São Gonçalo.*²⁵

São Gonçalo em Amarante é representado como um padre, que segura um cajado, representando a sua peregrinação, e um livro representando a ação evangelizadora (ANEXO 1, p. 131). O culto à São Gonçalo, em Amarante, parece estar ligado às questões de fertilidade feminina, pois as mulheres que buscam ter filhos fazem votos ao santo e realizam inúmeros atos tidos como 'propiciadores de fertilidade':

*O culto de São Gonçalo é muito concorrido mas exclusivamente local. Os fiéis devem deslocar-se até Amarante onde se encontra o seu corpo. É um culto erótico: As mulheres que desejam ter filhos tocam o bastão da sua imagem jacente, dão a volta ao mausoléu e depõem na sala reservada às oferendas seios e pernas de cera de tamanho natural.*²⁶

É importante lembrar que só na atualidade a medicina está provando que a infertilidade de uma casal pode estar ligada ao homem e não apenas à mulher. O

²⁴ ESPÍRITO SANTO, Moisés. *A Religião Popular Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 116.

²⁵ BRAGA, Teófilo. *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*. Lisboa: Dom Quixote, 1986, p. 98

²⁶ ESPÍRITO SANTO, Moisés. Op. cit., p. 117.

reconhecimento deste fato não parece, ter modificado o tratamento popular que as mulheres buscam quando se trata de questões de fertilidade .

O cozimento de bolos ou pães na forma de falo como oferenda à um santo cristão, leva à suposição que a origem do culto à São Gonçalo na Europa poderia estar envolvida em rituais anteriores à chegada do cristianismo no continente ibérico:

*Em práticas culturais peculiares a alguns santos, como São Gonçalo, São João e Santo Antônio, aparecem ainda certos ritos fálicos, já mal compreendidos, mas pelos quais se recompõem um sistema religioso filho de uma mesma concepção mental comum a todas as raças áricas anteriores à sistematização bramânica.*²⁷

O autor refere-se às antigas tradições árias de culto ao falo, que se espalharam pelo continente europeu até chegar ao continente Índico onde, posteriormente, foram controladas com o advento do sistema brâmane de castas.

Moisés Espírito Santo, no entanto, vê em São Gonçalo um símbolo maternal, por ser ele representado como um jovem efeminado, sendo errôneo então, pensar que se trata de um culto fálico. Embora as mulheres que lhe tocam o bastão acreditem serem estéreis, elas não estariam buscando nesse ato a intervenção do sacerdote ou do macho, mas da parte ‘feminina’ do santo:

*São Gonçalo tem um nome masculino, é monge, mas é, todavia, um símbolo maternal, representado como um jovem efeminado. Apesar da veneração do cajado, ele não é objeto de um culto fálico. Tocar-se-lhe no bastão, significa o desejo de apropriação de uma qualidade própria da personagem; as mulheres que lhe tocam julgam-se estéreis, não carecem de acção do macho mas sim de atributos femininos. As pernas e os seios que depõem junto dele simbolizam a atracção erótica com que sonham.*²⁸

São Gonçalo assim como outros santos populares de Portugal, como São Gualter e São Cristovão não é casado, não há referência à sua família, nem tão pouco possui estatuto de pai ou de macho:

*Todas as narrativas referentes aos santos populares (e muitos dos que são venerados pela Igreja) apresentam estas constantes: não são casados e não fazem menção da sua família; renunciaram ao estatuto de macho e de pai.*²⁹

²⁷ BRAGA, Teófilo. Op. cit., p. 98.

²⁸ ESPÍRITO SANTO, Moisés. Op. cit. p. 117.

²⁹ Idem, p. 117.

A questão dos santos, tanto os mais populares quanto os mais oficiais, serem na sua maior parte solteiros, se dá devido ao fato da Igreja católica após 1075, ter instituído o celibato e excomungado os eclesiásticos que fossem casados. A questão é muito mais econômica que religiosa. Padres solteiros não possuem herdeiros e o dinheiro da Igreja, no caso do falecimento de seus funcionários, é mantido dentro desta instituição.

Embora a narrativa afirme que São Gonçalo tenha chegado à Amarante em 1250, a construção do convento e da ponte que lhe são atribuídos, bem como os manuscritos escritos sobre seu culto, datam do século XVI, momento em que Portugal estava sendo despovoado, devido não apenas à fuga em massa de seus habitantes para o Novo Mundo.³⁰

Esta fuga da população é feita, principalmente, pelos homens, que partem com a promessa, nem sempre cumprida, de voltar para buscar suas esposas, noivas e/ou namoradas.

O fato das mulheres de Amarante ofertarem no dia da festa para São Gonçalo, bolinhos em forma de falo, o que nos remete à cultos pré-cristãos, nos leva a acreditar que mesmo a presença da Igreja não conseguiu inibir totalmente os costumes antigos. As danças da Antiguidade estavam ligadas aos festejos em comemoração de mudanças de estação ou ao culto de alguma divindade. A Igreja antes de proibir tais festas, passou a associa-las aos festejos do calendário católico:

*Muitas das tradicionais danças da Europa rural estavam associadas aos festivais que marcavam as mudanças de estação ou o culto de uma divindade local. Estas danças eram muitas vezes vigorosas, envolvendo muitos giros e batidas de pés; homens e mulheres dançavam de frente para cada um ou mesmo juntos. Antes de proibi-los a Igreja batizou os antigos festivais com novos nomes em homenagem aos eventos do calendário cristão.*³¹

O ato de dançar para São Gonçalo pode estar associado à antigos rituais pré-cristãos existentes na região de Amarante, e que a Igreja com objetivo de controlar as massas populares teria associado tais práticas ao calendário católico. Assim os rituais pagãos do solstício de inverno foram incorporados às festividades do Natal (nascimento de Jesus Cristo), e o de verão às festas de devoção à São João, São Pedro e Santo Antônio, o equinócio de primavera à Páscoa (Ressurreição de Jesus Cristo). É interessante notar que

³⁰ Sobre esse assunto ver ESPÍRITO SANTO, Moisés. *A Religião Popular Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 117.

³¹ JONAS, Gerald. *Dancing: The Pleasure, Power and Art of Movement*, New York: Harry N. Abrams, p. 47.

as duas festas em homenagem à São Gonçalo do Amarante, em Portugal, ocorrem no solstício de verão (junho) e solstício de inverno (janeiro) europeus.

É quase impossível dada a relação entre rituais pagãos da Antiguidade e culto aos santos católicos criada pela própria Igreja, na sua ânsia de converter as massas populares pagãs, não associar esses acontecimentos às origens do culto à São Gonçalo, em Portugal.

1.2 A Dança na época do Renascimento (séculos XV-XVI)

Durante a Idade Média, a Igreja busca destituir a dança de sua antiga função sagrada, proibindo sua realização dentro das Igrejas, desencadeando um verdadeiro processo de dessacralização da dança. Esse processo, por sua vez, levará a dança a ser decodificada no ambiente de Corte. Passos, gestos e movimentos serão catalogados e internacionalizados, vindo a se espalhar, no Renascimento, por todas as corte européias:

*Na segunda metade da Idade Média, confirmou-se na Europa Ocidental a dessacralização da dança e seu progressivo investimento nas formas teatrais que vieram substituir as práticas rituais. Não só a dança foi expulsa da liturgia, como as danças populares mais espontâneas foram dando lugar a formas domesticadas, catalogadas e internacionalizadas.*³²

O Renascimento é reconhecido dentro da História da Dança como sendo o período de surgimento do balé na Itália. A dança metrificada, ligada à um ritmo dado pela música e poesia, já vinha se desenvolvendo entre a nobreza, desde a Idade Média. A novidade agora é a temática voltada para a cultura greco-romana. O balé expressava o comportamento da nobreza, que já vinha sendo, paulatinamente, processado:

*Independente da mudança temática, a dança como prática de uma elite, já vinha se desenvolvendo no bojo de um processo de refinamento das condutas sociáveis, como atestam, largamente, os manuais para educação de nobres, em circulação no período. Danças, bailes ou balés implicavam educação do corpo e do gesto.*³³

³² SASPORTES, José. *Trajectória da Dança em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 13.

³³ MONTEIRO, Marianna. 'Balé, Tradição e Ruptura.' In *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, sd, p.171.

A dança a partir do Renascimento fará parte das mais diversas festas públicas, podendo-se afirmar que *toda manifestação pública era seguida de festa coreográfica: mascarade, carroussel, ballet ou baile, fortemente influenciada pela mitologia grega (descaracterizada- máscaras gregas X música, trajes e movimentos renascentistas).*³⁴

A dança passa a ser um elemento importante nas festividades de corte, chegando ao ponto de surgir os primeiros mestres de baile, *que viajavam de corte em corte produzindo e ensinando danças para as grandes ocasiões: casamentos, alianças políticas, vitória de guerra, etc.*³⁵

Na verdade, o ambiente de corte proporcionou um sincretismo entre as manifestações populares e o cerimonial exigido nas ocasiões festivas como casamentos de reis e alianças políticas alterando, conseqüentemente, os aspectos e funções das danças populares:

*As danças camponesas subiam ao castelo; lá refinavam-se e elaboravam-se, tornando-se material diferenciador a ser dominado pelo homem discreto e, necessariamente, ignorado pelo vulgar. Era, portanto, elemento constitutivo de uma trama de relações hierárquicas.*³⁶

Esta dança decodificada e hierarquizante, que nasce na Itália e depois é levada para a França (mas cuja origem se encontra nas tradições populares européias) pode ser evidenciada através dos tratados e documentos de dança que circulavam pelas cortes. Mas esta dança estando ligada ao ambiente de Corte, vincula-se ao progressivo fortalecimento do poder real:

*O balé como uma arte cortesã, no interior do processo de constituição dos Estados Modernos, confunde-se na França, na Espanha e em Portugal com o processo de afirmação das monarquias absolutas.*³⁷

É este tipo de dança –vinculada ao Absolutismo- que vai inserir-se dentro das festas e cerimônias promovidas pela Contra- Reforma. As monarquias absolutistas possuem caráter religioso, sua concepção de mundo voltada para uma teologia-política compreende sua atuação dentro de uma lógica a-temporal divina:

³⁴ SOARES, Marília Vieira. 'As Origens do Ballet'. In *Trilhas Revista do Instituto de Artes* n. 1. Campinas: sem editora, 1988, p. 32.

³⁵ Idem, p. 33.

³⁶ MONTEIRO, Marianna. Op. cit., p. 171.

³⁷ Idem, p. 171.

*As monarquias absolutas não são regimes de caráter laico, carregam consigo uma suposição ideológica básica: a de que o poder temporal deve ser submetido ao império maior de Cristo, ao corpo místico da Igreja. As monarquias são político religiosas, e dependem de práticas e usos específicos.*³⁸

Os jesuítas também utilizarão os conhecimentos em dança divulgados na época renascentista, dentro de sua pedagogia civilizatória e salvacionista. Atesta o fato do conhecimento dos padres jesuítas nos assuntos que dizem respeito ao balé, o tratado *Des ballets Anciens et Modernes selon les Régles du Théâtre*, escrito em 1682 por um dos principais teóricos do balé, o padre jesuíta Menestriér.

Além do fato desses espetáculos serem realizados no interior de um ambiente teológico-político, eles eram realizados somente por homens, onde o rei também participava atuando juntamente com os dançarinos. Nesse sentido, é lendária a figura do rei francês Luís XIV:

*O rei, eventualmente, tomava parte da trupe, tão bem como divertia-se nas danças ordinárias sociais. Especialmente devotado aos **ballets** de Corte, foi Luís XIV da França (1638-1715), dançarino entusiasta, e em poucos anos de seu reinado o ballet alcançou seu zênite.*³⁹

Portugal também teve um rei ‘dançador’, mais popular e menos refinado para os padrões da corte francesa. O rei D. Pedro I, da dinastia de Borgonha, dançava junto ao povo, quando chegava à Lisboa e era recebido por mestres de ofício com suas danças e folguedos:

*Viinha el Rei em batees d’Almada pera Lixboa, e saiam-no a reçoer os cidadãos e todollos dos mesteres com danças e trebelhos, segundo entomçe husavam; e el saía dos batees e metia-se na dança com elles, e assi hia ataaao paaço...*⁴⁰

Este tipo de manifestação popular acompanhava as Entradas reais em Portugal do século XIV, tratando-se de um hábito mais antigo e ‘espontâneo’ da população, sendo posteriormete substituído por cerimônias mais elaboradas, onde a participação popular é

³⁸ Idem, p. 172.

³⁹ SOARES, Marília Vieira. Op. cit., p. 33.

⁴⁰ ‘Quando D. Pedro I vinha em batéis de Almada para Lisboa, saiam-no a receber os cidadãos, a todos os dos mesteres, com danças e brinquedos, segundo usavam, e êle saía dos batéis e metia-se na dança com eles, e assim ia té o paço’. LOPES, Fernão. *Crónica de D. Pedro I*. Lisboa: Clássica, 1943, p. 87. (t. a.).

domesticada pelas regras de sociabilidade que então surgiam com a centralização, cada vez maior, do poder em volta da figura do Rei.

1.3 A dança em Portugal (séculos XVII-XVIII)

A formação das monarquias ibéricas, tiveram sua origem comum oriunda das guerras de reconquista de seus territórios, que permaneceram oito séculos sob domínio árabe. A consolidação do estado espanhol deu-se em 1492, com a expulsão dos mouros de Granada. Já a consolidação do estado português ocorreu em 1385, com a Revolução de Avis, tendo sido a aliança decorrente entre o rei, a burguesia e a Igreja que garantiu à Portugal o pioneirismo nas navegações e na expansão colonial e comercial em fins do século XV e durante os séculos seguintes.

Em Portugal a Igreja buscou suprimir a dança da vida da população tendo sido as mulheres umas das suas maiores vítimas –associadas à rituais do paganismo- bem como as comunidades que insistiam em trazer a dança para cerimônias e rituais dentro da Igreja.⁴¹

Em virtude da pouca obediência em relação às proibições de se dançar dentro das Igrejas, esta em Portugal também adotou a estratégia de incorporar a tradição pagã nas comemorações religiosas. Para José Sasportes esta assimilação teria ocorrido em rituais fora da Igreja, o que teria levado Portugal à precipitar-se à frente das outras nações européias no desenvolvimento de cortejos processionais mais elaborados, os *ballets ambulatoires*:

Essa incorporação deu-se através das procissões, isto é, de cerimônias realizadas essencialmente *fora* do templo. Ao longo dos primeiros séculos da nossa história, as procissões puderam assim adquirir uma dimensão cenográfica e coreográfica surpreendente, de tal modo que o jesuíta Ménestrier, o primeiro historiador da dança, denominou o seu desenrolar *ballets ambulatoires*, dado que muitas danças e acções se representavam sobre carros armados, considerando-os tipicamente portugueses. A principal festa deste teor foi a do *Corpus Christi*, que Portugal adoptou logo em 1276, com considerável antecipação sobre os restantes reinos cristãos.

⁴¹Sobre esse assunto ver SASPORTES, José. *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p.14.

Esses excepcionais cortejos –onde o sagrado e o profano se misturam- possuíam sua origem nos triunfos imperiais da Roma antiga, que ocorriam com a chegada de algum visitante ilustre, sendo as mais importantes aqueles que homenageavam a chegada de um general vitorioso pertencente ao exército romano. Este modelo perdurou durante a Idade Média e foi utilizado neste período com o nome de ‘Entradas’, acolhidas solenes feitas aos soberanos, bispos e autoridades. Tais cortejos –que incluíam festas, cavalcadas, comédias e danças- foram realizados para a visualização faustosa do sacro-império português – que incluía suas colônias na Ásia, África e América.

O entendimento do balé como manifestação oriunda da ‘domesticação’ das tradições populares permite sua compreensão, em Portugal e Espanha, como elemento de festas de cunho teológico-político que expressam o poder monárquico, já que essas duas nações foram as primeiras a centralizarem o poder em volta da figura do Rei.

Em Portugal esse processo de ‘domesticação’ das danças populares, pode ser apontado a partir do século XVII quando o padre jesuíta e compositor de balé Claude François Menestrier descreve os cortejos processionais portugueses como uma forma de balé. Na sua obra *Des Ballets Ancient et Modernes selon les Règles du Théâtre (1682)*, ele aponta para a expansão do balé, presente em quase todos os tipos de representação; e refere-se aos cortejos portugueses e espanhóis:

*(...) A Tragédia e a Comédia com ele [com o balé] compuseram seus coros e seus intermédios. Os atos de música o contém em seus Prólogos, e em meio a seus recitativos. Fazem parte das cavalcadas. Até mesmo nas cerimônias mais santas, na Espanha e em Portugal, são admitidas, na Igreja e nas mais sérias e graves procissões (...) os portugueses tem balés ambulatórios que se dançam nas ruas de uma vila, e vão em diversos lugares, com maquinismos móveis e representações. Fazem-no em festas de Santo e nas solenidades maiores.*⁴²

Embora não tenhamos encontrado nenhuma referência específica sobre o ato de se dançar para São Gonçalo dentro das Igrejas em Portugal, percebemos que houve uma resistência muito grande por parte da população em continuar bailando e cantando dentro das igrejas na Idade Média e mesmo após o Renascimento.

⁴² MÉNESTRIER, Jean Claude. In MONTEIRO, Marianna. Op. cit., 2002, p. 24-25.

A dessacralização da Dança –sua proibição nos templos e em rituais pagãos- teria sido obra da Igreja, enquanto que a metodização e a decodificação dos passos -com a criação do balé- teria sido obra da corte.⁴³

Mas a prática de se dançar dentro das práticas religiosas ainda resistia, em Portugal, como constata-se nos atos de proibição realizados pelo poder civil e eclesiástico em 1477:

*...Porém mandamos e estreitamente defendemos sob pena de descomunhom que assi homens como molheres eclesiásticos e seculares que por cumprir sua devoçam quiserem ter vigília em algua igreja ou mosteiro, capela ou irmda, non sejam ousados fazer nem consentir nem dar lugar que hi se façam jogos, momos, cantigas nem bailhos nem se vistam os homens em vestiduras de molheres nem molheres vestiduras de homens, nem tangam sinos nem campanas nem orgoões nem alaúdes, guitarras, violas, pandeiros, nem outro nenhum instrumento, nem façam outras desonestidades pelas quaes muitas vezes provocam e fazem vir a ira de deos sobre a terra.*⁴⁴

Há ainda um trecho pertencente ao Bispado do Porto pertencendo, provavelmente, ao século XVII, dois séculos depois do ato da Constituição de Braga, proibindo danças dentro da Igreja:

*...mandamos sob pena de excomunhão maior Lata setenciae, a nós especialmente reservada, que nenhum clérigo, de ordens sacras, ou beneficiado, ou qualquer outra pessoa que goze do foro eclesiástico, se disfarce com máscaras, careta, nem entre em dança, folia, ou outra qualquer farsa, fazendo algum o contrário desde agora passa então como incorrido na dita pena...mandamos que nehua pessoa eclesiástica ou Leiga, de qualquer condição ou estado que seja entre disfarsado, mascara ou careta, nas Igrejas, conventos ou patios dos mosteiros de Freiras deste nosso Bispado. E para que venha a notícia de todos os mordomos passar a presente, que será fixada nas portas da nossa Sé, e nos ditos mosteiros donde pessoa algua a não tirará...*⁴⁵

Durante os século XVIII, a colônia portuguesa na América será palco das mais faustosas procissões, muito semelhantes à descrição do padre jesuíta Menestriér sobre os *ballets ambulatoires* realizados em Portugal, desde o séculos XIII, bem como de festas

⁴³ Sobre esse assunto ver SASPORTES, José. *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 13.

⁴⁴ MONTEIRO, Marianna. Op. cit., 2002, p. 14-15.

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 26-27.

mais populares em que vice-reis tomam parte (mesmo contra sua vontade) junto do povo, tal qual fazia D. Pedro I em Lisboa .

1.4 Fundamentos para a compreensão da dança na festa pública colonial

O fato dos relatos sobre duas festas em louvor à dois santos distintos de nome Gonçalo- São Gonçalo do Amarante e São Gonçalo Garcia- pertencerem ao século XVIII, levou-me a buscar compreender qual a concepção de dança vigente nesta época, na Europa, já que o trabalho volta-se para a compreensão das origens da Dança de São Gonçalo a partir da historiografia de dança- de tradição européia.

A dança tal qual a concebemos, atualmente, como forma de arte autônoma, para ser fruída por um público pagante e heterogêneo, tem suas origens no final do século XVIII, na Europa, e difere da concepção de dança vivida naquele mesmo período na América Portuguesa.

Na França, em fins do século XVIII a tradição da Academia Real de Música e Dança –criada em 1762 pelo Rei Luís XIV- era questionada por pensadores como Rousseau, enquanto no Brasil colonial, tal instituição inexistia...Portanto a questão de buscar reconhecer as origens da Dança de São Gonçalo a partir da historiografia de dança européia requer o entendimento deste período na Europa, onde o modo de lidar com a dança é repensado:

*O conhecimento das transformações sofridas pela dança, na Europa do final do século XVIII, é de fundamental importância para a compreensão de nossa forma atual de pensá-la e, o que nos interessa aqui, do quanto devemos ser cautelosos na maneira de interpretá-la em períodos anteriores. O estudo desse momento de ruptura é também imprescindível para a contextualização da dança colonial brasileira, uma vez que torna possível evitar a utilização anacrônica de parâmetros contemporâneos de dança, no estudo e análise das danças dos festejos oitocentistas brasileiros.*⁴⁶

Na Europa do século XVIII, há um crescimento das cidades devido à migração de pessoas vindas do campo, criando novas formas de sociabilidade. Cafés, teatros parques e

⁴⁶ MONTEIRO, Marianna. 'A Dança na Festa Colonial.' In Jancsó, I. & Kantor, I. (orgs). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa..* São Paulo: Fapesp/ Edusp/ Imprensa Oficial, 2001, p. 815

bares, passam a ser freqüentados cada vez mais por um número maior de pessoas desconhecidas:

*À medida que as cidades cresciam e desenvolviam-se redes de sociabilidade independentes do controle real direto, aumentaram os locais de onde estranhos podiam se encontrar. Foi a época da construção de enormes parques urbanos, das primeiras tentativas de se abrir ruas adequadas à finalidade precípua de passeio de pedestres, como uma forma de lazer. Foi a época em que cafés (coffehouses) e mais tarde bares (cafes) e estalagens para paradas de diligências tornaram-se centros sociais; época em que o teatro e a ópera se abriram para um grande público graças à venda de entradas, no lugar do antigo costume de pelo qual patrocinadores aristocráticos distribuíam lugares.*⁴⁷

Este encontro entre indivíduos que pertencem às mais diferentes posições sociais e vindos de várias localidades, provoca o surgimento de regras de sociabilidade baseadas na impessoalidade. Cumprimentos e condutas entre as pessoas passam a ser mais simplificados e válidos, indistintamente, para ‘todos’, não carecendo de honrarias no tratamento, conforme a posição do indivíduo dentro da sociedade -como no ambiente de corte:

*Nas cortes de meados do século XVII, não somente na França, mas também na Inglaterra, Itália e Alemanha, cumprimentos entre pessoas de posições sociais diferentes envolviam uma elaborada lisonja, baseada no conhecimento interpessoal. Evidentemente, o superior é que tinha de ser lisonjeado (...)*⁴⁸

Dessa forma, no ambiente de Corte, as relações entre as pessoas eram representadas através da dança, elaborada dentro de um contexto festivo, e permeada de normas de sociabilidade e etiqueta. Se as formas de sociabilidade estavam sendo transformadas era de se esperar que a Academia Real de Dança e Música –futura Ópera de Paris- acompanhasse essa mudança.

A Dança, como a Pintura a Música, a Escultura, na França, até meados do século XVIII são regulados por regras e normas ditadas por este tipo de instituição que era a academia, à qual cabia a normatização, a produção das mais variadas expressões artísticas. Esta instituição fica encarregada de dispor o artista de privilégios e obrigações, agindo como verdadeiro órgão estatal:

⁴⁷ SENNET, R. *O Declínio do Homem Público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.32.

⁴⁸ Idem, p. 84.

*A Academia dispõe de todas as vantagens que um artista pode esperar fruir e de todos os meios de intimidação. Faz nomeações oficiais, encarrega-se de comissões públicas e confere títulos; tem o monopólio da educação artística desde os primeiros passos até sua à sua fase definitiva; concede pensões e prêmios (...), a permissão para exposições e para tomar parte de competições é dada por ela; os pontos de vista sobre arte que manifesta são considerados pelo público com especial respeito e garantem uma posição favorita ao artista que se conforme com elas.*⁴⁹

Os moldes que tal tipo de instituição impunha aos balés na França começa a ser questionado nesse período, em parte por causa da decadência do poder régio, que patrocinava a Academia, e porque o público que frequenta o teatro, não era mais apenas aquele escolhido pelo rei, outros patronos e novos centro culturais surgiam:

*No tempo de Luís XIV, toda a atividade intelectual se conservava ainda sob a proteção do rei; não havia patrocínio senão do que dele provinha, muito menos qualquer proteção contra ele. Agora, surgem novos protetores, novos centros de cultura; a arte em grande parte, e a literatura, inteiramente, desenvolvem-se fora da corte e sem intervenção do rei.*⁵⁰

O público que frequenta o teatro não pertence mais somente à corte ou à burgueses interessados em alcançar alguma posição nesse ambiente. Esse público que concordava com a variação de humor do rei durante uma apresentação, transforma-se. Agora, ele pode expressar mais livremente suas emoções:

*No século XVII, as paixões da platéia de corte eram seguramente intensas, mas podiam se curvar diante de um meneio de cabeça do príncipe ou do dignatário patrocinador do entretenimento; assim como o patrão controlava os atores, ele controlava o comportamento das outras pessoas na platéia, que eram suas convidadas. Com a gradativa fragmentação dessa exclusividade de patrocínio no século XVIII, a platéia não se achava mais sob esse controle obrigatório.*⁵¹

A concepção que temos atualmente de Dança, enquanto arte autônoma, apresentada para um público pagante, nos teatros e festivais, com o intuito de sua apreciação estética

⁴⁹ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, p.584.

⁵⁰ Idem, p. 648.

⁵¹ SENNET, Richard. Op. cit., p.105.

nasce nesse contexto de transformações, e possui no bailarino Jean Georges Noverre⁵² um de seus mais reconhecidos representantes. Tendo sido aluno de Louis Dupré, na Academia Real de Música e Dança, o mérito deste bailarino foi ter elaborado o balé para este novo teatro que surgia, e não mais para o ambiente de corte.

O balé de corte fez parte da teatralização da vida política da Europa durante os séculos XV, XVI, XVII –principalmente na Itália e França- onde a dança representava, simbolicamente, as relações sociais vividas pelos indivíduos pertencentes à corte. Esta organização simbólica, utiliza-se de metáforas alegóricas que propiciam seu entendimento dentro de certa unidade dramática, tendo como referência o teatro antigo. A concepção aristotélica de mimesis é utilizada pelos mestres de dança dentro da simbologia que permeia o mundo da corte. Devido às mudanças sócio-culturais no final do século XVIII, essa concepção precisa ser novamente revista em uma sociedade em transformação.

O balé de corte era composto por várias entradas unidas por um tema comum, onde a dança e as alegorias imitavam as paixões seguindo o conceito aristotélico de mimesis:

*Na dança, o ritmo é usado isoladamente, sem melodia: a dança imita caráter, emoção e ação por meio de movimento rítmico.*⁵³

Noverre não nega a tradição da Academia (voltada para as questões do teatro antigo), mas busca re-trabalhar o conceito aristotélico de mimesis na dança, pois a nova conformação social, que surgia na Europa em fins do século XVIII, assim o exigia. Noverre define dois tipos de dança, uma mecânica preocupada em ‘agradar os olhos’, e outra, seu balé de ação, que se volta para a imitação verossímil da natureza onde a dança é capaz de criar ilusão e veicular sentidos que emocionam o público:

*Segundo Noverre, no balé de ação a dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar ilusão. A dança assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada dança mecânica, que se contenta em ‘agradar os olhos’, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza.*⁵⁴

⁵² Jean Georges Noverre nasceu em 1727 em Paris e faleceu em 1810 em Saint Germain en Laye. Foi bailarino, coreógrafo e escritor de Dança. É tido como o criador do balé de ação. Escreveu *Lettres sur la Danse et Ballets* em 1760. Seu trabalho escrito na forma de cartas, ainda é referência para a Dança de hoje.

⁵³ MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: A Poética de Aristóteles*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 16.

⁵⁴ MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998, p. 34.

Noverre ao falar de dança mecânica faz uma alusão à virtuosidade excessiva e sem sentido a que chegara muitos bailarinos ainda influenciados pelo ambiente festivo da corte, o que impede a dança de criar a mímese. Captando as mudanças de sensibilidade de sua época, quando o teatro é cada vez mais freqüentado por um público diversificado, anônimo e pagante ele busca fazer com que a dança ‘fale’ para essas pessoas, ao incorporar a pantomima, e não mais gire em torno das estruturas engenhosas das festas barrocas:

*Estarei sendo mal compreendido se se pensar que abolir os movimentos habituais de braço, todos os passos difíceis e brilhantes, todas as posições elegantes da dança. O que peço é mais variedade e expressão nos braços, pois gostaria de vê-los falar com mais energia. Eles retratam o sentimento e a volúpia o que não é suficiente. É preciso, ainda, que sejam capazes de retratar o furor, o ciúme, a indignação, a inconstância, a dor a vingança, a ironia, enfim todas as paixões inatas no homem, e que pelo acordo dos olhos, da fisionomia e dos passos seja possível ouvir o grito da natureza.*⁵⁵

Noverre quer que a dança comunique-se com o público heterogêneo que aumenta cada vez mais nos teatros, e não apenas reter-se às normas da Academia Real de Dança e Música, e que só fazem sentido para um número seletivo de pessoas. No ambiente de corte o balé era muitas vezes ‘atolado’ por recitais e cânticos, o que fazia com que a unidade dramática se diluísse e as ações das personagens perdessem muito de sua carga emocional:

*Os balés, sendo representações, devem unir as partes do drama. Embora de um modo geral seja indispensável submeter-se à certas regras, os temas abordados na dança são, ao contrário, na sua maioria, vazios de sentido e não oferecem senão um amálgama confuso de cenas que além de mal alinhavadas são desagradavelmente desenvolvidas. Todo tema de balé deve ter uma exposição, intriga e um desenlace.*⁵⁶

Ele cria uma dança, onde o bailarino preocupa-se em comunicar-se com um público que desconhece. Para isso a dança tem de passar por uma rígida normatização de passos, movimentos, gestos onde a preocupação maior é fazer com que a dança crie ilusão, através da imitação verossímil da natureza. Realizar esta tarefa significava emancipar a dança e fazê-la, por si só, capaz de emocionar o público. Com isso, este compositor de dança, evitou que o balé desaparecesse, junto à monarquia que já se encontrava em declínio, sendo seu trabalho de fundamental importância para a Dança.

⁵⁵ NOVERRE, Jean Louis. In Monteiro, Marianna. Op. cit., 1998, p. 302.

⁵⁶ Idem, ibidem, p. 195.

Este momento de crise dos valores e idéias que permeavam o mundo do Antigo Regime, abre espaço para que um conjunto de idéias frutifiquem na mentalidade de indivíduos inseridos em um contexto cada vez mais cosmopolita, que prega (...) *a defesa da ciência e da racionalidade crítica contra a fé, a superstição e o dogma religioso; a defesa das liberdades individuais e dos direitos do cidadão contra o autoritarismo e o abuso de poder.*⁵⁷

Na Europa o processo de surgimento de uma sociedade que concebe os indivíduos como cidadãos, é análogo ao processo de criação da dança como forma de arte autônoma em detrimento de uma arte vinculada ao contexto da festa barroca de cunho teológico político, onde o poder político/católico do monarca é representado:

*A novidade se dá na maneira de encarar os recursos expressivos da dança, e pode ser acompanhada a partir da virada do século [XVII p/ o XVIII], quando os balés desvinculam-se das festas, modificando radicalmente suas condições de produção e fruição.*⁵⁸

Noverre parece ter sido muito influenciado pelas inquietações da Ilustração. O seu balé de ação ao desvincular a dança da festa barroca, na Europa do século XVIII, buscando relacionar a tradição da Academia Real de Dança e Música e as transformações sócio-culturais de seu tempo, marca um momento fundamental na história da dança, que passa a ser concebida não apenas como um divertimento, mas, como forma de arte a ser paga pelo público nos teatros. O balé de ação proposto por Noverre foi essencial para que a dança se tornasse naquela época uma arte contemporânea que ‘falasse’ para o público.

A dança precisa reabastecer-se com conteúdos mais humanos, mais universais, já que a clientela não provinha de um único segmento social, e portanto não tinha obrigação de apreciar anseios definidos por uma visão única imposta por conceitos do balé de Corte, repleto de alegorias palacianas.

Acredito que o primeiro passo é reconhecer que esta concepção de dança está, de certa forma, ligada à este tipo de mentalidade que surgia nos teatros devido à ascensão cada vez maior da burguesia. Ela não é de fato aquela do período colonial brasileiro a que nos propomos estudar (século XVIII).

⁵⁷ ARANHA, M. Lúcia. & MARTINS, M. Helena. *Filosofando: Introdução à Filosofia*. São Paulo: Moderna, 1993, p. 124.

⁵⁸ Idem, p.48.

A dança na América Portuguesa está vinculada à festa pública de cunho teológico-político, onde o conceito aristotélico de mimesis é elaborado através da utilização de alegorias, e onde a dança cumpre um papel secundário ao lado da música, recitais e cânticos. A festa pública tanto no Brasil colonial quanto na metrópole lusitana, guardadas as devidas diferenças, está voltada para a visualização do poder teológico político da casa real.

A dança na festa pública colonial é (...) *expressão de uma ideologia teológico-política imperial, portanto compartilhada tanto pela metrópole quanto pela colônia. Específica da América portuguesa, sem dúvida tal festa seria outra festa alhures, no continente europeu, mas como glorificação de um império cristão, em celebração de sua vitória sobre o gentio e o infiel, é constitutiva da possibilidade de um ideário simultaneamente político e estético, comum à metrópole e à colônia porque expressão da dominação da primeira sobre a segunda.*⁵⁹

Ao lado de festas mais elaboradas, ligadas à esta ideologia do colonizador português, podemos notar também tanto em Portugal quanto na América Portuguesa, festas em que a população expressa-se com mais liberdade e menos controle, como no Carnaval, por exemplo. Este tipo de festa, onde ocorrem danças, músicas, cânticos, e onde o comportamento das pessoas não tem como objetivo expressar a ordem vigente, mas extrapolar as regras de sociabilidade cotidianas, pode ter sido utilizada para manter a ideologia vigente:

*Expressão teatral de uma organização social, a festa é também fato político, religioso ou simbólico. Os jogos, as danças e as músicas que a recheiam não só significam descanso, prazeres e alegria durante sua realização; eles têm simultaneamente importante função social: permitem às crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa introjetar valores e normas da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos e conhecimentos comunitários. Servem ainda de exutórios à violência contida e às paixões, enquanto queimam o excesso de energia das comunidades.*⁶⁰

O desconhecimento em relação à diferença entre a concepção de dança na festa barroca e a ruptura realizada por Noverre –ainda que ligada à tradição da Academia– tem atrapalhado o reconhecimento da especificidade da dança na festa colonial brasileira e a

⁵⁹ MONTEIRO, Marianna. Op. cit., 2001, p. 815.

⁶⁰ DEL PRIORE, Mary. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.10.

construção de critérios capazes de relacionar o tipo de tratamento dado à dança na Europa e à dança na América Portuguesa, nos séculos XVI, XVII e XVIII. Precisamos retornar ao período anterior à Ilustração e às concepções de Noverre para uma dança voltada para o teatro burguês, com o intuito de compreender o sentido que a dança possuía dentro do contexto da festa tanto na Europa quanto na América portuguesa do século XVIII.

Capítulo II

A Contra-Reforma na Europa

Durante os séculos XIV e XV a Europa passava por uma crise devido à queda na produção de gêneros alimentícios (provocados pela infertilidade do solo, queda no arrendamento de terras e pouca ou nenhuma abertura de novos campos de cultivo), o que provocou um grande aumento no preço dos alimentos levando a população, conseqüentemente, à fome. As epidemias e as guerras também se alastram, sendo as mais famosas a Peste Negra (1348) e a Guerra dos Cem Anos que durou de 1339 à 1453. Essas ‘catástrofes’ acabaram gerando pânico, terror e medo na população, que buscou na religião da Igreja a solução para seus anseios.⁶¹

As cidades, neste momento, já começam a crescer novamente devido à migração das pessoas da área rural para os centros urbanos, que começam a oferecer uma melhor remuneração do que a servidão de gleba.

Na mentalidade da época, que buscava uma interpretação teológica para os fatos da vida, esses acontecimentos eram vistos como ‘vingança divina’ contra os pecados humanos. A insegurança da vida material começava a afetar a questão da vida após a morte. Para sanar seus pecados e garantir a salvação da alma a população começa a praticar atos de bondade como ir regularmente à missa, fazer jejuns, construir capelas. Essa proliferação de um modo mais popular de ser cristão, mistura-se ao universo oficial da igreja com seus mandamentos. O quadro religioso da época configura-se com a venda do ‘perdão aos pecados’, as indulgências:

*As atenções gerais estavam voltadas, principalmente, para a quantidade de boas obras realizadas: construção de capelas, doação de bens e heranças, missas, peregrinações, orações, flagelos, vigílias, jejuns. Os sinais da graça divina multiplicavam-se infinitamente e um exército de bênçãos especiais jorrava ao lado dos sacramentos. Ao lado das relíquias proliferavam os amuletos e a bizarra galeria dos santos tornou-se cada vez mais numerosa e variada. É fácil imaginar nesse quadro o valor que era dado a uma indulgência que podia ser comprada sem muita dificuldade.*⁶²

⁶¹ Sobre este assunto ver LUIZZETO, Flávio. *Reformas Religiosas*. São Paulo: Contexto, 1998, p. 14-15.

⁶² LUIZZETO, Flávio. *Reformas Religiosas*. São Paulo: Contexto, 1998, p. 19-20.

Essas foram as primeiras ações que serão vistas pela Igreja católica como o surgimento das heresias que nada mais eram que a expressão da fidelidade religiosa popular à princípios universais da Igreja. Esta, por sua vez, encontrava-se em declínio moral, preocupando-se muito mais com o aumento de suas riquezas, que obtidas através da venda de cargos eclesiásticos, de relíquias e indulgências, sendo esta última estimulada pelo papado que garantia que cada cristão podia comprar o perdão da Igreja. Convém lembrar que o catolicismo havia já perdido seus valores originais como simplicidade e sacrifício sacerdotal para se tornar uma religião de ociosidade e pompa. Era comum as festas luxuosas dadas pelo alto clero e os eclesiásticos possuírem concubinas, o que contrariava, respectivamente, seus votos de simplicidade e celibato.

Mas nem todos os eclesiásticos agiam de tal forma. Na verdade a situação do clero neste momento era bastante singular. Havia sacerdotes muito pobres que precisavam exercer outras atividades para sobreviverem, enquanto outros à frente de paróquias mais abastadas possuíam altos rendimentos e estavam intimamente ligados à nobreza. A formação do clero também era bem desigual, havendo sacerdotes que mal dominavam o latim ou conheciam os sacramentos, bem como os procedimentos dos rituais litúrgicos.

Além desta situação precária da Igreja, inicia-se na Europa a formação das monarquias nacionais, com o patrocínio da burguesia, criando certo sentimento da nacionalidade nas pessoas pertencentes à uma mesma região, sendo a figura do rei e da nação, que então emergia, tão proeminentes ou mais do que a figura do papa.⁶³

Aliado à esses fatores, os fiéis começaram a perceber que mesmo praticando boas obras e comprando relíquias e/ou indulgências, as condições materiais não se alteravam e a doutrina da Igreja parecia não mais conseguir sanar as necessidades da comunidade cristã. A Reforma Luterana foi uma resposta à essa insatisfação popular e também serviu para consolidar os Estados Nacionais que então emergiam na Europa.

A burguesia colaborou fortemente com a instauração da religião protestante na Europa, pois a Igreja católica pregava que o lucro era pecado, e a burguesia necessitava de

⁶³ A Igreja e o Estado português realizaram uma aliança que foi muito importante para a expulsão dos mouros do território pertencente à Portugal, diferenciando-se, por exemplo, da França onde as relações entre Igreja e estado estiveram em guerra durante o século XII.

uma religião que justificasse seu anseio pelo acúmulo de capital e incentivasse as atividades ligadas ao comércio.

O Luteranismo propõe a exclusão de todos os sacramentos da Igreja, exceto o Batismo e a Eucaristia; supressão da confissão do fiel ao sacerdote e a livre interpretação da Bíblia, antes relegada somente ao alto-clero da Igreja. As propostas de Lutero possuíam um forte teor nacionalista –na medida em que rompe com o papado quando preconiza que a Igreja e o Papa não são intermediários entre Deus e os homens, e coloca os chefes da nova religião –os pastores- sob o poder dos príncipes alemães.

Já o Calvinismo possui o princípio básico da valorização moral do trabalho e do acúmulo de capital através do princípio da predestinação. Todos os homens já estão predestinados à salvação ou à condenação divina antes de nascerem. A salvação pode ser constatada se a pessoa possui êxito no acúmulo de bens e posses. Este princípio justifica e legitima o exercício do comércio e o acúmulo de capital que dele advinha.

Após a Reforma Protestante, a Igreja viu-se dividida e preparou um ‘contra-ataque’, como resposta às transformações impostas por Lutero. A Contra-reforma fundamentava-se em uma readaptação da doutrina e do clero, formulada no Concílio de Trento (1545-1563):

*(...) a principal obra do Concílio repousou menos na renovação legislativa da Igreja, do que na mudança de atitude em relação aos velhos códigos: nova disciplina com respeito à hierarquia eclesiástica; homogeneização da pastoral e da prática sacramental junto à massa dos fiéis; reforço da autoridade episcopal.*⁶⁴

O objetivo principal da Contra-reforma foi conter a expansão do protestantismo na Europa, e suas principais medidas foram o reforço do poder do Papa, criação de uma relação de livros proibidos à leitura dos fiéis cristãos, conservação dos sete sacramentos, confirmação de que somente a Igreja poderia interpretar a Bíblia, é re-instaurado o Santo Ofício, estabelecimento de regras na formação e conduta dos eclesiásticos e a domesticação do comportamento das massas populares dentro das festas católicas.

Há a criação de uma nova ordem religiosa a Ordem dos Jesuítas, criada por um nobre militar espanhol chamado Ignácio de Loyola. Os jesuítas eram tidos como verdadeiros

⁶⁴ VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos Pecados*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 04.

soldados de Jesus Cristo. Seguiam a Devoção Moderna, que estabelecia a ida do sacerdote até as massas populares para sua conversão ao catolicismo, sem deixar-se levar pelos vícios humanos. A missão dessa Ordem logo mostrou ser útil na conversão e propagação do catolicismo nas terras descobertas pela expansão marítima.

Os rituais católicos tornam-se mais elaborados e domesticados, com uma atenção maior no luxo dos trajes, organização das danças, cantos e músicas. Estes elementos que faziam parte dos cortejos processionais desde a Idade Média, ganham maior importância e requerem mais cuidado por parte dos eclesiásticos. Agora, existem regras de conduta entre as pessoas, no que antes era encontro ‘descontrolado’ das massas populares. Estes cortejos tornam-se mais sofisticados para o espanto dos olhos de quem vê e reconhecimento da posição social de quem é visto.

Buscando rivalizar com a abertura que o protestantismo dá ao à seus seguidores leigos –que podem ser chefes religiosos sem abster-se de seus compromissos sociais (o pastor pode casar-se), a Igreja começa a incentivar a participação dos leigos nos rituais e festas católicos. Os leigos participam obrigatoriamente dos cortejos processionais atuando dentro das corporações de ofício, irmandades e confrarias religiosas.

Embora a Contra- Reforma tenha nascido na Europa do século XVI, com o objetivo de homogeneizar a religião católica, repleta de tradições pagãs, ela não conseguiu exterminar crenças muito comuns, tanto às elites quanto às massas populares. A ação desta igreja reformista só se fará sentir, de fato, na América Portuguesa do século XVII.

2.1 O Barroco como cultura de massa

O século XVIII (momento em que ocorre os relatos sobre festas em louvor à dois santos distintos de nome Gonçalo na América Portuguesa) corresponde à um período conturbado tanto na colônia quanto na metrópole. Corresponde ao surgimento da arte Barroca, onde arte e devoção misturam-se, produzindo Igrejas ornamentais, festas suntuosas, monumentos e esculturas de tema religioso, etc. A palavra ‘barroco’ era utilizada pelos portugueses para definir as pérolas naturais de formas irregulares e bizarras, diferentes das conhecidas pérolas esféricas. É também chamado de ‘estilo da Contra-Reforma’, já que seu aparecimento coincide com o período de efervescência religiosa que

deu origem ao Concílio de Trento, na Europa, em 1545. Enquanto estilo artístico o Barroco exprime o imponderável e o faz dentro de uma atmosfera conflituosa entre o espiritual e o temporal.

A presença dos relatos no período que corresponde ao 1700, levou-me a fazer uma relação entre Barroco e festa colonial, que acredito possa auxiliar na compreensão das origens de se dançar para São Gonçalo, no Brasil. Estamos acostumados a compreender o Barroco como um estilo de arte que teria ocorrido nas mais diferentes regiões da Europa e da América, independentemente das condições histórico-sociais. Mas nesse trabalho optei pelo ponto de vista que encara o Barroco como um conceito de época. Assim, o Barroco possuiria um momento histórico específico -o século XVII- ocorrido em alguns países da Europa e cuja repercussão cultural também teria alcançado a América, em um período posterior:

*Nossa investigação acaba por nos apresentar o Barroco como uma época definida na história de alguns países europeus, países cuja situação histórica, em certo momento, independentemente das diferenças, mantém estreita relação. Conseqüentemente, a cultura de uma época barroca pode ser encontrada também, e com certeza o foi, em países americanos sobre os quais repercutiram as condições culturais européias desse tempo.*⁶⁵

Após o Renascimento, há na Europa tanto por parte do poder eclesiástico quanto monárquico um recrudescimento no andamento das transformações político-sociais, levando à um maior controle das massas populares. Isto se dava devido, principalmente, às péssimas condições de vida por que estas estavam passando, vítimas da fome, guerras e pestes. Estes acontecimentos, que provocam um forte descontentamento da população, poderiam promover opiniões contrárias ao poder instituído:

Observemos que, à medida que avançou o século XVI, aqueles que tiveram a seu encargo cuidar da religião se mostraram interessados, mais que por quaisquer outros, pelos problemas de sua conservação ou difusão entre as massas populares. Aqueles que se encarregaram de afirmar e consolidar os governos monárquicos ou, no geral, os príncipes de cada país tiveram de levar em conta a necessidade de sua aceitação entre os povos e os problemas que disso derivavam. Aqueles que escrevem, pintam esculpem ou edificam parecem atuar diante de um público mais numeroso, de modo que o problema da aceitação

*ou repulsa por um ou outro indivíduo, tomado singularmente, desaparece, colocando-se em seu lugar a complexa problemática de adesões ou rejeições em massa.*⁶⁶

Na verdade trata-se mesmo de um processo conservador de controle das massas populares, no qual o Barroco pode ser compreendido como (...) *um conjunto de meios culturais de ordem diversa, reunidos e articulados num dado momento histórico, para operar adequadamente junto dos homens, conduzindo-os e mantendo-os integrados no sistema social e político estabelecido, contribuindo para a autoconservação da ordem instituída.*⁶⁷

Era de se esperar que numa etapa posterior ao Renascimento (séc. XVI), a sociedade européia assumisse uma mentalidade mais democrática, mas o que aconteceu foi o contrário, o Barroco marca uma restauração autoritária de privilégios, onde a Igreja, nobreza e uma burguesia abastada são beneficiados:

*Desse modo se explica o fato de que todos os que falaram do Barroco não deixaram de observar uma volta ao aristocratismo, e que, diante do conceito de uma etapa renascentista, democrática e comunal (...) se tenha assinalado, na etapa do Barroco, uma volta à autoridade, à estrutura aristocrática dos vínculos de dependência e ao regime de poderes privilegiados.*⁶⁸

Tanto a Igreja, que perdia adeptos devido à Reforma Luterana, quanto a monarquia portuguesa, interessada em recuperar seu prestígio internacional, perdido desde a dominação filipina (1580-1640), souberam utilizar as concepções de arte barroca para seus interesses particulares:

*(...) tanto a Igreja da Contra- Reforma como as monarquias absolutas, ambas largamente isoladas no dogma ou carentes de uma sólida base social de apoio, quiseram e souberam utilizar as novas concepções elaborando uma ‘cultura de massas’ orientada para seu interesse particular.*⁶⁹

Os elaborados cortejos processionais que ocorrem na América Portuguesa, e onde o canto, a dança e música estão inseridos, podem exemplificar este tipo de mentalidade. Mas,

⁶⁵MARAVALL, José Antônio. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 41.

⁶⁶Idem, p. 168.

⁶⁷Idem, p. 169.

⁶⁸Idem, p. 77.

⁶⁹Idem, p. 169.

não apenas estes. As festas religiosas e cívicas também eram ocasiões onde as massas populares se encontravam e desafogavam os comportamentos e tensões sociais. O carnaval e as comédias servem de exemplo de manifestação utilizada pelo poder vigente como válvula de escape das tensões sociais vividas pelas massas populares, com o intuito não de igualar as classes, mas de preservar seus papéis e funções dentro da estrutura de poder:

*(...) esses indivíduos aproximam-se e atuam fora do marco do grupo tradicional, ao qual pertencem em cada caso, e unem-se em suas formas de conduta de tipo impessoal e fungível, acima de suas diferenças de profissão, de idade, de riqueza, de crenças, etc.etc. Alguns autores apontaram que no interior do corral de comédias era possível estar sem distinção de classes, ‘democraticamente’, mas este advérbio está deslocado: não era um efeito democrático, era um efeito massivo.*⁷⁰

É certo que nessas ocasiões festivas trocas simbólicas eram realizadas entre os diferentes segmentos da sociedade na América Portuguesa –escravos, libertos, nobreza da terra e ameríndios- o que explica, em parte, o nosso modo específico de festejar. Mas é importante ter em mente a função dessas ocasiões dentro de uma realidade colonial cheia de conflitos e tensões.

O século XVIII inicia-se na América Portuguesa com várias rebeliões, nas mais diversas localidades. Duas dessas rebeliões duraram dois anos, tomando feições de guerra civil: A dos Emboabas nas Minas Gerais (1707-1709) e a dos Mascates em Pernambuco (1710-1711). Outras também ocorreram como a revolta do Maneta na Bahia em 1711. Tratava-se de verdadeira expressão do descontentamento daqueles que aqui viviam em relação ao poder régio:

*O século começava tenso, e seus primeiros vinte anos seriam marcados por uma sucessão de revoltas e motins, constituindo um conjunto em que, pela primeira vez, a dominação portuguesa na América Portuguesa corria sério risco.*⁷¹

Tanto a festa para São Gonçalo do Amarante quanto para São Gonçalo Garcia ocorrem na região, que hoje conhecemos como sendo nordestina. Esta é a localidade onde ocorrem por excelência as rebeliões populares no período colonial.

⁷⁰ Idem, p. 184.

⁷¹ MELLO E SOUZA, Laura de & BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *O Império deste Mundo: 1680-1720*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 64.

2.2 A presença popular na festa colonial

A festa enquanto expressão de uma comunidade pode acalentar as mais diferentes funções. Ela tanto pode servir à construção de um espaço lúdico e prazeroso, e ao mesmo tempo possuir outros aspectos como o da extra-cotidianidade, com seu tempo e espaço físico específicos –re-elaborados e re-significados –daí sua espetacularidade- bem como, as reivindicações dos grupos que compõe a comunidade tanto no sentido de permanência das instituições de poder quanto no sentido de seu questionamento, daí seu aspecto político:

*Ora ela é suporte para a criatividade de uma comunidade, ora afirma a perenidade das instituições de poder. Expressão teatral de uma organização social, a festa é também fato político, religioso ou simbólico.*⁷²

Na América Portuguesa a festa foi instrumento de homenagem de bispos, visitantes da Santa Inquisição, governadores e vice-reis, bem como serviu para a celebração de datas importantes como casamentos reais, aniversários ou falecimentos dos governantes, servindo como reconhecimento do poder real e das instituições que o representavam.

A festa pública na época colonial é concebida como inserida na mentalidade política do Antigo Regime, onde formas de sociabilidade são instauradas, orientando o comportamento da população:

*Inseridas na lógica da cultura política do Antigo Regime, as pessoas recebiam, davam, e retribuía nas ocasiões festivas, pondo em circulação solidariedades, mercadorias, os costumes e as regras que orientavam a vida social.*⁷³

A dança está inserida neste contexto festivo, pois era através dela, da música e do canto que as pessoas que participavam das festividades públicas na colônia expunham as relações e modos de sociabilidade que estavam sendo, paulatinamente, instaurados e que pertenciam não obstante ao colonizador.

Em relação à Dança de São Gonçalo no período colonial, não encontrei nenhum relato específico sobre tal manifestação. Neste período da história, a prática popular do

⁷² DEL PRIORE, Mary. Op. cit., p. 9-10.

⁷³ JANCSÓ, I. & KANTOR, I. (orgs.) . *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, p.11.

catolicismo encontrava-se na ação das confrarias e das festas que ela promovia em louvor à santos/santas católicos:

*A confraria manifestava toda a sua força vital por ocasião da festa. Tudo convergia para a festa: o local em que se situava a Igreja da confraria, as ornamentações da própria igreja, e sobretudo a imagem [do/a santo/a].*⁷⁴

A importância das irmandades ou ordens terceiras, no Brasil, encontra-se na sua expressão da identidade comunitária do povo em meio à um processo de massificação imposto pela elite escravista:

*O Brasil católico nasceu sob o signo das irmandades, confrarias, também chamadas de ordens terceiras. Estas irmandades exprimem o desejo, por parte do povo, de formar comunidades, de não se deixar reduzir à uma massa anônima e manipulada segundo os ditames da cultura dominante.*⁷⁵

As confrarias, no entanto, espelham os conflitos existentes numa sociedade escravagista cuja elite buscava coibir e controlar as atitudes de negros/pardos alforriados ou não, em busca de uma maior dignidade:

*(...) a história das confrarias é a história do conflito social nos primeiros três séculos da formação do Brasil colonial. As negras que, em Ouro Preto, polvilhavam de ouro as cabeças e, contritamente, iam lavá-las na pia de pedra à porta da Igreja do Rosário, estavam na realidade lutando pela dignificação da sua raça e da sua classe na sociedade. Os negros que, com Chico Rei, conseguiram levantar a igreja de Santa Ifigênia na mesma cidade de Ouro Preto, estavam fazendo o mesmo. As numerosas cartas régias. Pastorais e decretos visando combater esse 'luxo excessivo' de escravos em nome da virtude e da modéstia eram na realidade formas de repressão da dignidade popular que se exprimia nestas formas simbólicas.*⁷⁶

Deparei-me com dois relatos sobre festas para dois santos católicos de nome Gonçalo cultuados de modos bastante díspares, na época colonial brasileira: A pomposa festa para São Gonçalo Garcia, na cidade de Recife (PE), em 1745 e a arrebatadora festa para São Gonçalo do Amarante, em Salvador (BA), em 1717.

⁷⁴ HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 387.

⁷⁵ Idem, p. 383.

⁷⁶ Idem, p. 385.

2.3 O Culto à São Gonçalo Garcia

O culto à São Gonçalo Garcia⁷⁷ teria tido início no Recife por volta de 1710, quando um homem pardo chamado Antônio Ferreira teria trazido de Portugal a imagem do santo (ANEXO 2, p 133). A Igreja dos Pardos de Nossa Senhora do Livramento, em Recife, teria realizado em 1745 importante festa em homenagem à este santo:

*A Igreja dos Pardos de Nossa Senhora do Livramento, em Recife, maio de 1745, foi palco de uma belíssima festa em homenagem a São Gonçalo Garcia- ‘de sua mesma cor’- cuja imagem tinha sido trazida de Portugal por um homem pardo de nome Antônio Ferreira.*⁷⁸

Esta festa é compreendida não apenas como um dos pardos de Recife expressarem sua fé, mas também de expressarem sua ascensão social, que vinha se processando desde a expulsão dos holandeses no século anterior:

*Os pardos em Recife viviam um momento de muita apreensão devido às dificuldades encontradas na recém vila do Recife, que havia galgado este título, recentemente, em 1710, após a expulsão dos holandeses em 1654. Com a retirada destes, abriram-se as possibilidades de trabalho na área comercial, bem como a asçenção social de pessoas menos privilegiadas como os pardos. Os nobres -donos de terra de Olinda- não viram com bons olhos a chegada de portugueses para ocuparem tais cargos, também não aprovavam a ascensão social dos pardos, que tornavam-se através de seu trabalho com o comércio do açúcar e tabaco, membros de várias irmandades religiosas, o que comprova o prestígio da posição social que conquistavam.*⁷⁹

A festa para São Gonçalo Garcia contou na sua abertura com o sermão do Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão que assegurava àqueles que duvidavam da ascendência parda do santo, sua origem mestiça bem como a bem aventurança da cor parda entre as outras cores –a branca e a negra. O sermão era (e ainda é) uma das partes mais importantes da liturgia católica. Momento de contrição e reflexão acerca da palavra divina, o sermão

⁷⁷ São Gonçalo Garcia nasceu na Índia portuguesa em 1557, filho de um português com uma mulher hindu, e morreu em 1597. Foi beatificado pelo papa Urbano VIII em 1627.

⁷⁸ DEL PRIORE, Mary. Op. cit., p. 76.

⁷⁹ ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. ‘A Redenção dos Pardos: A Festa de São Gonçalo Garcia no Recife, em 1745.’ In *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Edusp/ Fapesp/Imprensa Oficial, 2001, p. 419.

serve de moldura para o ritual que se seguirá, com o traslado da imagem de São Gonçalo Garcia para a Igreja de Nossa Senhora do Livramento.

Tal percurso contou com um cortejo processional e luxuosas alegorias, carro triunfal com a imagem do santo, cavalcadas e apresentação de comédias, relacionando nesta ocasião o sagrado e o profano. As alegorias, claro recurso barroco presente também nas festas européias, possuíam neste cortejo certa coerência e claro sentido moral:

*O jogo das alegorias morais (...) em homenagem à São Gonçalo Garcia parece evidente: A Ásia, por ele ser indiano; o Aplauso e a Alegria, com que a devoção é recebida e iniciada pelos pardos de Pernambuco; a Meditação, que fez perceber a todos ser este santo próprio à devoção dos pardos; o Zelo, com que será cultuado; a Pregação, sua principal missão; o Martírio por ele padecido em nome do cristianismo; o Merecimento e o Prêmio da sua beatificação. A procissão inteira parece construir um enredo de relativa coerência.*⁸⁰

A procissão incluía ainda uma dança dos caboclinhos- onde ameríndios aparecem ricamente ornados:

*(...) Pouco depois se via a graciosa dança dos caboclinhos, composto de nove rapazes Índios do País, ricamente ornados, e nus da cintura para cima ao modo pátrio. Cobriam-lhes as cabeças capacetes lavrados de cordões de ouro matizados de broches de diamantes com tremulante plumagem na parte posterior. Vestiam saiotos de seda, e tisso de ouro agalado com rendas, e franjas do mesmo.*⁸¹

Em relação à dança, os ameríndios dançavam com uns arcos de cipós enfeitados, e ao som de uma gaita e tamborim:

*Vários giros e voltas entrecadentes, com passo uniforme, faziam todos pelo centro de uns arcos de cipó, ornados e pintados de várias cores e penas. Vários giros digo formavam, a som e compasso de um tamborim e gaita, que tangia de um Etíope (sebem que não à nosso modo) não deixava de atrair atenções, pelo índico modo, com que sabe esta nação portar-se nas ocasiões de suas maiores celebrações.*⁸²

⁸⁰ MONTEIRO, Marianna. Op. cit., 2001, p. 819.

⁸¹ RIBEIRO, Sotério da Silva. *Súmula Triunfal da Nova e Grande Celebridade do Glorioso e Invicto Mártir São Gonçalo Garcia*. In CASTELLO, José Aderaldo. *O Movimento Academicista no Brasil (1641- 1820/22)*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1969, Vol. III, Tomo 2, p.33.

⁸² Idem, p. 33.

A presença africana nesta sociedade escravista não é esquecida. Sua figura também é invocada neste cortejo, com sua dança chamada Quicumbiz. Embora não descreva a dança, os trajes e instrumentos dos africanos e seus descendentes são descritos, havendo menção sobre a utilização de um instrumento – a marimba- hoje mais conhecido como kalimba, na dança:

*A som de violas e pandeiros, cantando e dançando, ao modo Etiópico, louvores entoavam ao Santo Gonçalo, que certamente era este um dos espectadores mais célebres, e sonoros, que continha todo este festival triunfo; muito maior graça recebia por um gentílico instrumento chamado vulgarmente marimbas, que capitaneando tangia com notável acerto, um desmarcado negro ornado, e vestido de saíotes de renda, tendo enlaçado todo o corpo com cordões de ouro, e corais, para o desta nação é a entidade, que criou a natureza de mais valor.*⁸³

A festa para São Gonçalo Garcia em Recife está envolta em questões de ordem político-econômica, pois a expulsão dos holandeses de Pernambuco, criou um espaço onde muitos comerciantes da terra – sendo alguns pardos- tomaram proeminência dentro deste setor. Apesar dessa ascensão social os pardos eram ainda muito marginalizados pelos donos de engenho (a nobreza da terra).

A festa para São Gonçalo Garcia expressa o desejo nutrido pelos pardos de serem aceitos e respeitados dentro de sua nova condição social. Sendo a religião católica um ‘espelho’ da sociedade da época, realizar uma cerimônia pública luxuosa à um santo de sua mesma cor demonstrava que os maus tratos e a indiferença à que eram submetidos pela nobreza da terra precisava ser revista. A ânsia por um culto público reconhecido pela sociedade –tal qual possuíam os brancos e negros- levou os homens pardos a buscar no culto à São Gonçalo Garcia a concretização de seus anseios por uma vida com mais dignidade:

A existência de um santo pardo, aureolado pelo martírio, nascido em terras de colonização, da união de português com uma mulher de cor –situação tão semelhante à dos pardos do Recife- dava a estes mais que um exemplo de uma possível santidade.

⁸³ RIBEIRO, Sotério da Silva. Op. cit., p.38.

*Dignificava-os em sua acidentalidade étnica e permitia-lhes –como ocorria com os brancos e pretos- o exercício de um culto público, socialmente reconhecido e expressão do valor e das qualidades da gente parda.*⁸⁴

Embora as confrarias e irmandades sejam apontadas como o local em que o povo podia expressar-se nas festas mais solenes, encontramos outros relatos sobre as festas coloniais menos aceitas pelo poder local, como as danças de terreiros –os Batuques- festas da comunidade negra, e a festa para São Gonçalo do Amarante, onde toda a hierarquia social era esquecida.

2.4 O Culto à São Gonçalo do Amarante

Paulo Dias descreve dois modos dos escravos negros festarem na época colonial: As danças de terreiro, ou Batuques, e os festejos dos Reis Congos. O primeiro é ‘privado’, pertence só à comunidade negra escravizada, busca manter as identidades africanas perdidas com o tráfico negreiro, e é duramente reprimido, devido ao fato de aos olhos do colonizador promover o paganismo e fomentar a desordem social. O segundo é público, feito na rua e inserido dentro do calendário das festividades católicas, garantindo certa inserção social –mesmo que momentânea- do homem escravo. A dança da primeira festa é tida como sendo diversões desonestas e a dança da segunda, diversões honestas:

*Na crônica histórica brasileira da colônia e do império, as danças de terreiro dos escravos negros, designadas **batuques**, são qualificados comumente como diversão ‘desonesta’, sobretudo pelos representantes do poder político-administrativo e religioso, manifestando-se o temor de que se tratassem de rituais pagãos e atuassem como fermento de desordem social e revoltas. No pólo oposto situam-se os festejos públicos dos reis congos (congadas) considerados ‘diversão honesta’ para os escravos e incentivados pelos senhores.*⁸⁵

Em 1780, o bispo de Pernambuco enviou uma carta à D. Maria, queixando-se não apenas da dança dos negros , mas também das danças feitas em homenagem à São Gonçalo, por serem ambas de cunho pagão:

⁸⁴ ARAÚJO, Rita de Cássia B. Op. cit., p. 424.

*Por carta de 28 de setembro de 80, seguras o quanto cooperará para que não só as Danças indígenas dos Pretos se extingão; mas as que fazem a São Gonçalo, por serem estes e aqueles, Festejos mais próximos de Bárbaros, do que de cathólicos.*⁸⁶

Encontrei o relato de um viajante cujo pseudônimo é *Gentil de La Barbinais* sobre a realização de uma festa em louvor à São Gonçalo do Amarante ocorrida na cidade de Salvador (BA) em 1717:

*Partimos em companhia do Vice-Rei e de toda a Corte. Próximo da igreja dedicada a São Gonçalo nos deparamos com uma impressionante multidão que dançava ao som de suas violas. Os dançarinos faziam vibrar a nave da igreja chamada São Gonçalo [do Amarante]. Tão logo viram o Vice- Rei, cercaram-no e o obrigaram a dançar e pular, exercício violento e pouco apropriado tanto para a sua idade quanto posição: seria porém aos olhos de tal gente pecado digno do inferno ter ele se recusado a prestar aquela homenagem ao santo cuja festa se celebrava (...) Tivemos nós mesmos que entrar na dança, por bem ou por mal, e não deixou de ser interessante ver numa igreja padres, mulheres, frades, cavalheiros e escravos a dançar e pular misturados [pê-le-mê-le], e a gritar a plenos pulmões ‘Viva São Gonçalo do Amarante.’*⁸⁷

Salta aos olhos desse relato, a presença marcante da população, que de um modo, aparentemente, informal envolve o vice-rei na dança. Esta mistura entre escravos, padres, mulheres, cavalheiros e até do vice-rei e do seu acompanhante -*La Barbinais*- na dança, bem lembra as relações entre o popular e o erudito das festas medievais, que parecem desconhecer ou mesmo menosprezar a metodização das normas de dança, que nesta época já haviam sido feitas tanto na Europa quanto em Portugal e que, provavelmente, podiam ser apreciadas na América Portuguesa, nos cortejos mais solenes.

Há ainda uma outra referência sobre esta mesma festa realizada para São Gonçalo do Amarante e que *Gentil de La Barbinais* teria assistido. Esta referência é iconográfica (ANEXO 3, p.135) e exigiu alguns conhecimentos de História da Pintura para ser interpretada.

⁸⁵ DIAS, Paulo. ‘A Outra Festa Negra.’ In JANCÓS, Stvan & KANTOR, Íris (orgs). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Fapesp/Edusp/Imprensa Oficial, 2001, p. 859.

⁸⁶ MELO E CASTRO, Martinho. In LANGE, Francisco Curt. Op. cit. p. 35.

⁸⁷ LA BARBINAIS, Gentil. In Tinhorão, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, p.135.

Esta representação da festa realizada em 1717 em Salvador em louvor à São Gonçalo do Amarante possui quatro planos distintos. O primeiro é o da grande roda feita aparentemente por pessoas de certa posse e status que podiam frequentar a Igreja, é neste plano que a luz incide com mais força. O segundo plano é constituído de uma ‘massa escura’, onde a luz não chega. O terceiro seria aquele dos ameríndios ou africanos, que dançam à seu modo fora da Igreja com suas ‘habitações’ ao lado. O quarto seria o fundo do quadro onde se encontra a caravela (embarcação que remete à presença portuguesa naquele local, ou mesmo à escravidão, já que os povos africanos eram trazidos em embarcações desse tipo).

Esta hierarquia de planos denota certa divisão social entre as pessoas e entra em contraste com o relato do viajante francês Gentil de La Barbinais. É importante saber que o culto aos santos católicos, na época colonial, possui muito mais relevância para a população do que o seguimento dos sacramentos religiosos. Esta é uma característica deste catolicismo que choca o visitante Gentil de La Barbinais:

*Os visitantes ficam chocados ao perceber um cristianismo no qual o dogma não é primário, um cristianismo centrado na devoção dos santos.*⁸⁸

É importante também colocar, que a maior parte dos relatos sobre festas e cultura popular foram feitos por viajantes estrangeiros, que aqui aportaram nos séculos XVIII e XIX e cujo olhar é iluminista:

*(...) Acontece que o enfoque dado na historiografia brasileira à festa e à cultura popular em geral é condicionado pelos relatos de visitantes estrangeiros que aportavam esporadicamente no Brasil, sobretudo nos portos de Salvador, Recife e Rio de Janeiro durante os séculos XVIII e, sobretudo XIX. O ‘lugar’ a partir do qual o visitante estrangeiro descreve a festa brasileira é o lugar iluminista, da Europa do Norte que mal entendia a vida exuberantemente religiosa tanto na Europa do Sul como América Latina.*⁸⁹

O vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes proibiu as festas de São Gonçalo, por acreditar se tratar de manifestação contrária aos bons costumes que deveriam prevalecer na época. Em 1817 outro viajante afirma ter assistido à uma dança feita na Igreja de São Gonçalo em Olinda, onde participavam rapazes e moças, embora ela já tenha sido proibida

⁸⁸ HOORNAERT, Eduardo. Op. cit., p. 388.

⁸⁹ Idem, p. 388.

pelos cônegos, devido ao fato dos europeus a censurarem como ‘indecente e indigna do templo de Deus’.⁹⁰

Em fevereiro de 1839, o arcebispo da Bahia, D. Romualdo Antônio de Seixas, condena imagens populares de São Gonçalo por possuírem inscrições julgadas inconvenientes pelo digno eclesiástico:

*Tendo visto com maior surpresa e assombro, em alguns dos Registros de São Gonçalo, que no dia 3 do corrente, durante a celebração dos santos mistérios na festividade do mesmo glorioso santo, se distribuía na capela do Senhor do Bonfim, a sacrílega, blasfema, indecente e ridícula legenda ou inscrição, ‘São Gonçalo das Moças’, que derivando-se de absurdos prejuízos ou crenças populares, deslustra a pureza do culto tributado àquele santo, e importa uma verdadeira superstição, que os teólogos chamam de culto indébito, injurioso aos progressos da civilização, e apenas própria desses desgraçados tempos, em que uma mal entendida piedade misturava nos atos mais santos o sagrado com o profano, a mitologia com o evangelho, a Babilônia com Sião...profanando a efígie de um dos mais insignes heróis da perfeição evangélica, com um título mal soante, ainda aos ouvidos menos delicados, e que decerto nenhum homem sério consentiria que se ajuntasse ao seu nome, ou se estampasse por baixo do seu retrato.*⁹¹

A devoção à São Gonçalo do Amarante parece ter sido perseguida desde o início da colonização portuguesa por uma Igreja tridentina que caracteriza tais festas como resquícios do paganismo ou mesmo profanas, mas ela continuou resistindo...

2.5 Os padres na América Portuguesa e sua formação clerical

Uma importante ação da Igreja católica –pós -Concílio de Trento- na América Portuguesa foi em relação à concepção da Igreja. Antes tida como espaço para encontros entre as pessoas da comunidade –ocasião para desenlace de desavenças, negociatas e encontro entre casais- a Igreja agora concebe seu espaço somente como local sagrado. Para que isso ocorra, há o cuidado de separarem homens e mulheres, bem como as diferentes classes sociais nas cerimônias litúrgicas.

⁹⁰ Sobre esse assunto ver LANGE, Francisco Curt. ‘As Danças Coletivas Públicas no Período Colonial Brasileiro e as Danças das Corporações de Ofício em Minas Gerais.’ In *Barroco* n.1, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

Apesar desta Igreja católica reformada tentar normatizar as condutas sociais dentro de seus rituais, ela não o faz sem grande dificuldade. O próprio corpo eclesiástico não servia aos moldes de comportamento esperados. Havia na colônia o despreendimento clerical e um relaxamento maior do comportamento dos sacerdotes, notada entre os próprios eclesiásticos que vinham para o Brasil. Nóbrega ao chegar aqui em 1549 aponta para a vida imoral dos sacerdotes que aqui já se encontravam, e que por se tratar de fato comum, não há quem os reprove:

*Nesta capitania se vivia muito seguramente nos pecados de todo o gênero, e tinham o pecar por lei e costume; os mais ou quase todos não comungavam nunca, e a absolvição sacramental a recebiam perseverando em seus pecados. Os eclesiásticos que achei, que são cinco ou seis, viviam a mesma vida e com mais escândalo, e alguns apóstatas, e por todos assim viverem não se estranha pecar.*⁹²

Nóbrega em 1559 escreve uma carta à Tomé de Souza se referindo à pouca mudança deste quadro mesmo com a vinda do primeiro bispo do Brasil d. Pedro Sardinha, pois seus próprios companheiros ao chegarem demonstraram também possuir pouca índole para o trabalho evangélico:

*O bispo, posto que era muito zelador da salvação dos cristãos, fez pouco porque era só, e trouxe consigo uns clérigos por companheiros que acabaram, com seu mau exemplo e mal usarem e dispensarem os sacramentos da Igreja, de dar com tudo em perdição...introduziram na terra estarem clérigos e dignidades amancebados com suas escravas, que para esse efeito escolhiam as melhores e de mais preço...Melhor nos fora que não vieram para cá.*⁹³

Os jesuítas seguidores da *Devotio Moderna* não toleravam os hábitos e costumes dos sacerdotes da Igreja popular, anteriores ao Concílio de Trento. A Ordem dos jesuítas é, antes de mais nada, formada por padres eruditos (que detinham conhecimento em arte, religião e línguas) e cuja formação cultural estava muito mais próxima do contexto urbano europeu do que o dos povoados na colônia.

⁹¹ SEIXAS, R. A. de. In AZZI, Riolando. *O Episcopado do Brasil frente ao Catolicismo Popular*. Petrópolis: Vozes, 1977, p.30.

⁹² NÓBREGA, Manuel A. da. In Hoonaert, Eduardo. Op. cit., p. 184.

⁹³ Idem, ibidem, p. 185.

Esta Igreja tridentina que chega com a presença da figura dos jesuítas, não é intolerante em relação à prática da dança e da música na conversão e catequização dos ameríndios, muito pelo contrário, ela irá utilizar variados recursos cênicos para isso, pois um dos pressupostos do Concílio é levar o cristianismo às massas pagãs.

De acordo com Monteiro, a separação entre palavra e gesto presente na tradição católica, que acentuou a ampliação social da escrita, não implicou no extermínio da utilização de práticas cênicas. Para esta pesquisadora, a Igreja ao perder o monopólio da escrita, teria encontrado na exaltação gestual uma forma de manter seu poder simbólico:

*A tensão entre palavra e gesto, característica da longa tradição cristã de ligar o corpo ao pecado, acentuava-se com a ampliação do âmbito social da escrita, sem, no entanto, deixar de gerar uma tendência contrária. A Igreja, ao perder o monopólio da escrita, tinha necessidade de encontrar novos meios de poder simbólico e o faria através da retomada da exaltação gestual.*⁹⁴

Encontramos claras referências às práticas processionais portuguesas, voltada para as massas, onde há ênfase nesta ‘exaltação gestual’ em comemoração ao dia de Corpus Christi, logo no início da colonização:

*Outra precissão se fez dia de Corpus Christi muy solemne, em que jugo toda a artelharia que estava na cerca, as ruas muito enrramadas, ouve danças e invenções à maneira de Portugal.*⁹⁵

Luís de Souza Couto define, na nota de rodapé, essas ‘danças e invenções’ como sendo as *mouriscas, coros, músicas, bandeiras, representações figuradas, folias, etc*⁹⁶, que eram realizadas no Porto por ocasião da procissão de Corpus Christi.

A organização de procissões e ‘desfiles’ cavalheirescos com coreografias eram tarefas que cabiam ao mestres de dança, são na verdade apanágio dos ‘triumfos’ greco-romanos, que foram adequados ao gosto e cultura da Europa Renascentista, Barroca e Clássica. Eles surgem tanto em Portugal quanto na América Portuguesa devido ao fato da vocação imperialista de Portugal comprovada com as suas conquistas territoriais.

⁹⁴ MONTEIRO, Marianna. Op. cit., 2001, p. 814.

⁹⁵ SERAFIM LEITE, S.I. *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil (1538-1553)*, São Paulo, Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, p. 128.

⁹⁶ Idem, p. 129.

2.6 O papel do laicato no catolicismo colonial

A Igreja que chega no Brasil colonial não possuía autonomia em relação ao governo político, tal qual vemos hoje em dia. Houve um tempo em que a religião católica no Brasil esteve intimamente relacionada com o governo estatal, através da instituição do Padroado e o clero era tido apenas como mais uma instância do governo:

*A formação do Estado português, vinculada à expansão marítima, bem como ao processo de exploração das colônias e a precoce centralização política assumiram, no plano ideológico, a forma de uma missão salvífica, para difusão do cristianismo e conversão do infiel. Fruto das guerras de reconquista da Península Ibérica, Portugal configura-se como um reino de vocação imperial dentro de um projeto místico e messiânico.*⁹⁷

O padroado sela na verdade a confirmação desta vocação já que o Rei de Portugal é reconhecido pelo Papa como grão mestre da Ordem de Cristo, selando um compromisso entre a Igreja de Roma e o governo de Portugal, onde os monarcas passam a exercer simultaneamente o governo civil e religioso na colônia e nos domínios de Portugal:

*Essa vocação, confirmada pelo Papa, que concedeu à Ordem de Cristo, chefiada pelo Rei de Portugal, o poder do padroado, é o que norteia o sentido da evangelização e o papel desempenhado pelo Estado e pela Igreja e, secundariamente, pelas irmandades nas colônias portuguesas.*⁹⁸

O rei de Portugal como grão mestre da Ordem de Cristo tem o direito de cobrar e administrar o dízimo da Igreja, nomear cargos nas dioceses e paróquias, o dever de cuidar da construção das igrejas, pagamento dos eclesiásticos e promover a expansão da religião católica.⁹⁹

A Igreja que chega no Brasil pertence à Contra- reforma, e busca divulgar e propagar a fé católica entre as massas populares que ela aqui encontrou em 1549- ano que chega a esquadra de Tomé de Souza- trazendo os primeiros jesuítas. Mas esta Igreja encontra severos limites para a sua efetivação devido à instituição do Padroado. Neste, a

⁹⁷ MONTEIRO, Marianna. Op. cit., 2002, p. 89.

⁹⁸ Idem, p. 89.

⁹⁹ HOORNAERT, Eduardo. Op. cit., p. 164.

Igreja encontra-se submetida ao poder monárquico português, e portanto mais próxima da figura do monarca do que a do papa:

*O monarca português torna-se, pois, o chefe efetivo da Igreja em formação, ao qual compete a tarefa de evangelização e catequese, bem como a promoção do culto e sustentação dos ministros eclesiásticos. À figura do papa, distante e obscurecida, compete simplesmente confirmar as decisões régias em matéria de religião.*¹⁰⁰

Diferente foi a situação vivida na França onde a discórdia entre os direitos do Estado e da Igreja levou à separação entre essas duas instâncias do poder, levando a Igreja a subordinar-se ao monarca.

A presença do leigo- na figura do monarca- dentro das ações da Igreja católica tanto em Portugal quanto sua colônia na América, pode ser percebida na ação dos governadores gerais bem como das câmaras locais, que juntamente com o povo e nobreza sancionam e proíbem decisões de ordem eclesiástica. Exemplo disso foi o conflito vivido entre o poder eclesiástico e o poder político-leigo quanto ao trajeto da procissão de Corpus Christi no Maranhão, em 1785:

(...) Quando o bispo do Maranhão, D. Frei Antônio de Pádua e Belas, quis em 1785 modificar o percurso da procissão de Corpus Christi, mandando por um cônego o aviso à câmara de que a procissão só seguiria pelas ruas da cidade alta, o Governador, o Senado e a Câmara resolveram que se conservaria o costume do percurso pela Praia Grande. Reuniu-se por isso a Câmara sob a presidência do ouvidor interino, decidindo que, sendo ‘essa procissão da cidade, à câmara e não ao senhor bispo pertencia a inspeção dela.’ O bispo porém ameaçou os desobedientes de excomunhão maior. Na mesma tarde convocou-se nobreza e povo na câmara e o governador José Telles da Silva fez um discurso procurando provar que pela Ordenação, Livro I, n. 66, s47 e pelo alvará de junho de 1608 ‘o senhor bispo nada tinha com as procissões.’¹⁰¹

A pouca ou nenhuma ligação da Igreja católica no Brasil com o papa, proporcionou a grande participação do laicato nas manifestações religiosas, (característica que a aproxima da Igreja protestante), diferentemente das igrejas católicas na Europa, após o Concílio de

¹⁰⁰ AZZI, Riolando. *O Episcopado do Brasil frente ao Catolicismo Popular*. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 97.

¹⁰¹ Idem, 97-98.

Trento, quando a centralização na importância dos sacramentos colocou o poder religioso nas mãos dos eclesiásticos e o povo numa posição passiva:

*Essa desvinculação quase total com relação à Santa Sé permitiu que a Igreja do Brasil assumisse durante o período colonial, características próprias bastante distintas das Igrejas européias, onde em geral se enfatizou a praxe sacramental e conseqüentemente o clericalismo, passando o leigo a ocupar uma posição totalmente passiva em contraposição à valorização do leigo na Reforma Protestante.*¹⁰²

A laicização dos rituais da Igreja é propiciada tanto pelo Padroado quanto pela presença do povo que participava das ordens religiosas e da organização de festas e procissões em louvor aos santos/santas católicos:

*No Brasil Colonial, ao invés, a presença leiga continua bastante acentuada mediante a participação nas confrarias religiosas (irmandades e ordens terceiras) e predomina o aspecto devocional, que se expressa através das romarias, das promessas e ex-votos, das procissões e festas dedicadas aos santos, com caráter eminentemente social e popular.*¹⁰³

As manifestações da Igreja católica eram repletas de hábitos e costumes das comunidades, à que pertenciam, fazendo com que os rituais católicos espelhassem muito da cultura local, em detrimento do comportamento religioso:

*Na mentalidade dos que vivem nesta espécie de religiosidade, a Igreja é um lugar onde se fazem orações e onde as tradições são conservadas. Não é à ela que se pede uma mensagem de fé e uma orientação para a vida. Esta é antes modelada pelas tradições locais com as quais se fundem as tradições religiosas...As festas religiosas, as procissões, as solenidades dos santos padroeiros, as associações e irmandades religiosas, mesmo o tipo de sermões, tudo isso constitui uma teia complicada, misto de religião e de cultura local, através da qual a sociedade local impõe suas normas aos comportamentos religiosos.*¹⁰⁴

¹⁰² HOORNAERT, Eduardo. Op. cit., p. 171.

¹⁰³ Idem, p. 171

¹⁰⁴ AZZI, Riolando. Op. cit., p.101.

Essa proliferação de costumes locais nas práticas religiosas também se deu devido ao fato da colonização do território brasileiro ser do tipo exploratório, voltado para a grande propriedade- o latifúndio. Neste o poder senhorial se fez sentir com mais força do que o das autoridades eclesiásticas. Além disso, num ambiente agrário, vasto e pouco povoado como era o território brasileiro na época colonial, o controle sobre as práticas religiosas era menor. De acordo com Gilberto Freire a devoção familiar era desenvolvida muito mais em torno de um oratório ou de uma figura religiosa carismática, do que no seguimento dos sacramentos.

2.7 Relações entre os de cima e os de baixo

Esta cultura local e leiga era formada por relações entre ‘os de cima’ e os ‘de baixo’. O entendimento desta cultura local como sendo constituída por classes sociais distintas e contrastantes, pode levar muitas vezes à equívocos, que podem impedir a percepção das influências que podem ocorrer entre o popular e o erudito. As diferenças existem, mas a história revela que também há trocas entre a cultura de elite e a popular, bem como justaposições de uma sobre a outra.

As relações de troca entre o popular e o erudito nas danças folclóricas já foram percebidas por vários autores. Mário de Andrade, por exemplo, aponta para esta relação:

*(...) Porque se existe fenômeno de típico de desnivelamento dum gênero artístico, é o teatro folclórico. Ele nasce como imposição de grupos dominantes que, na celebração, ensinam por meio do mimetismo dramático a vida imperante dos espíritos, dos deuses.*¹⁰⁵

No sentido contrário a influência do popular no erudito também é apontada em relação à ação dos jesuítas que desde o princípio permitiram a contribuição do elemento ameríndio, em seus autos e procissões, construindo assim um catolicismo mameluco:

*Pelos interesses da catequese, os jesuítas permitiram desde logo que os selvagens trouxessem às cerimônias religiosas coloniais a colaboração própria deles. (...) Nas nossas procissões, a colaboração religiosa-coreográfica dos indígenas foi logo permitida.*¹⁰⁶

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982, p. 23.

¹⁰⁶ Idem, p. 32.

As trocas entre ‘os de cima’- sacerdotes católicos- e ‘os de baixo’ –população ameríndia- na América podem ser percebidas na carta do padre Doménech do século XVI:

*Y en esa misma Aldea bailamos y cantamos a su modo y los cantares en su lengua, y la muger del Principal se levantó a bailar con nosotros. e otro dia por la mañana nos fué amostrar un limonar donde los niños tomaron de los limones. Day nos partimos para las pissadas con cantares de nuestro Señor y los gentiles de la Aldea yvan con nosotros. Y cantamos en la pissadas un hymno del Spíritu Santo, y day nos partimos de los Hermanos, los quales quedavam muy deseosos de nosotros.*¹⁰⁷

Assim percebemos o surgimento de uma cultura cabocla permeada tanto de elemento europeu através da ação institucional da Igreja na figura de seus funcionários, quanto do ameríndio. Este processo pode ser notado quando os eclesiásticos bailam e cantam ao modo dos ameríndios e quando estes acompanhando os eclesiásticos até outra aldeia assistem os padres cantarem um ‘hino ao Espírito Santo’.

Outro interessante relato sobre essas trocas simbólicas entre ameríndios e portugueses é o relato de certo padre de nome Navarro citado por Vainfas em seu livro *Trópico dos Pecados*:

*E Simão de Vasconcelos elogiara o padre Navarro por pregar ao estilo da terra, ‘batendo o pé, espalmando as mãos e fazendo as mesmas pausas, quebras e espantos costumados entre seus pregadores.’*¹⁰⁸

¹⁰⁷ ‘E nessa mesma aldeia bailamos e cantamos a seu modo e seus cantares em sua língua, e a mulher do Principal se levantou e bailou conosco. E no dia seguinte pela manhã nos foi mostrar um limoeiro aonde as crianças foram apanhar os limões. Daí nos partimos para as caminhadas com cânticos ao nosso Senhor e o gentis da Aldeia foram conosco. E cantamos durante as caminhadas um hino ao Espírito Santo, e depois nós nos separamos dos Irmãos, que ficaram muito saudosos’. Serafim Leite, S.I. Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1956-1958. (t. a.).

¹⁰⁸ Vainfas, Ronaldo. Op. cit., p. 25.

SEGUNDA PARTE

Capítulo I

A Dança de São Gonçalo: Seus agentes e sua função

A Dança de São Gonçalo é uma das inúmeras manifestações tradicionais brasileiras que compõe, ao lado das Folias de Reis, Congadas, Cavalhadas e Moçambiques, o rico mosaico do catolicismo popular brasileiro.

O catolicismo popular compreende as mais diferentes manifestações religiosas, que recebem influência tanto do catolicismo renovado (aquele regido pelas autoridades eclesiásticas, voltados para a valorização dos sacramentos, e que deve obediência ao Papa), quanto do catolicismo tradicional (trazido pelos portugueses para o Brasil, no período colonial, que reforça a devoção aos santos, e valoriza as romarias, procissões e as ações de pessoas leigas como, por exemplo, as benzedeadas).

O catolicismo renovado é, primordialmente, tridentino (posterior ao Concílio de Trento), cujas reformas morais e ortodoxas buscavam, no século XVII, invalidar hábitos e costumes religiosos populares, em detrimento de um catolicismo centralizado no evangelho e no corpo eclesiástico, bem como moralizar as ações deste último. Já o catolicismo tradicional seria luso-brasileiro, leigo, medieval, social e familiar. Este tipo de catolicismo, atuou com mais intensidade durante os três primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil, tendo havido tentativas por parte do clero de implantar o catolicismo renovado.¹⁰⁹

O catolicismo tradicional é luso-brasileiro, porque foi trazido pela Igreja de Portugal, tratando-se de uma tentativa de ‘transplantar’ as instituições eclesiásticas da metrópole para a colônia bem como os hábitos e costumes do povo português (as romarias, as procissões, a crença nos milagres). É também leigo, pois através da instituição do padroado o rei interferia nos assuntos eclesiásticos. A população através da construção de ermidas para culto de uma imagem religiosa acabava se organizando em irmandades ou confrarias, criando devoções populares à certos santos (Irmandades religiosas, notadamente, pertencentes ao período colonial são as de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito).

¹⁰⁹ Sobre este assunto ver AZZI, Riolando. *Elementos para a História do Catolicismo Popular*. In *Revista Eclesiástica Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1976, Vol. 35.

Apesar do ‘descobrimento’ do Brasil remeter ao período renascentista europeu (século XVI) muitas estruturas transplantadas pertencem à uma época mais remota, revelando que o processo de progressiva abertura comercial e centralização do poder monárquico pode não ter alcançado suas colônias americanas:

*Enquanto na Europa as cidades assumiam o comando das nações através da progressiva ascensão da nova classe dos burgueses, a primeira divisão administrativa do Brasil em capitanias hereditárias não passava de um símile político da organização feudal então superada nos países europeus mais abertamente integrados no processo da modernidade renascentista.*¹¹⁰

É nesse sentido que pode-se afirmar que o catolicismo tradicional é medieval, porque as capitanias hereditárias foram uma tentativa, mesmo que fracassada, de implantação do feudalismo na colônia portuguesa. A instituição do padroado no período colonial também é um resquício medieval do cesaropapismo.¹¹¹ Embora, essa tradição medieval, já se encontrasse em decadência e totalmente diferente do início da Baixa Idade Média, é dentro deste contexto colonial que surgem figuras como os ermitões e beatas, as irmandades e Ordens terceiras, romarias e procissões, cuja origem remonta ao medievo.

O catolicismo popular é praticado, principalmente, por pessoas humildes oriundas de classes trabalhadoras rurais e/ou urbanas, que vivem à margem da sociedade. Por este motivo o catolicismo popular é compreendido também como sendo uma forma de resistência à exploração econômica, principal causadora da desestruturação social dessas comunidades. Carlos Rodrigues Brandão em seu livro *Os Deuses do Povo* analisa a religião popular de bairros rurais e periféricos de Atibaia (São Paulo), descobrindo um verdadeiro termômetro das variações ideológico-culturais pelas quais as comunidades, criam, frente à exploração econômica, tanto modos de se adequar às condições reais de existência quanto modos de resistir às transformações no mundo do trabalho e à desestruturação de suas instituições e valores (como, por exemplo, a solidariedade comunitária e familiar).¹¹²

Desse modo a Dança de São Gonçalo também pode ser compreendida como um modo de resistir ao catolicismo oficial que estimula o individualismo, sendo representante

¹¹⁰ AVILA, Affonso. Resenha sobre o livro *A Idade Média e o Barroco*. In *Barroco* n. 1. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1982/ 3, p. 87.

¹¹¹ O cesaropapismo é o direito que o rei possui de atuar com ingerência nos assuntos eclesiásticos.

dos interesses das classes dominantes. Em 2000 tive a oportunidade de conhecer um casal de idosos, devotos de São Gonçalo no interior da Bahia, na cidade de Abaré, que passou por uma experiência que exemplifica este aspecto da Dança de São Gonçalo.

Este município encontra-se na divisa da Bahia com Pernambuco, às margens do Rio São Francisco (o rio de águas claras mais belo que já vi), em verdadeiro sertão baiano. Estava em companhia da profa. Dra. Marília Vieira Soares –orientadora dessa dissertação– trabalhando no projeto do governo federal chamado ‘Universidade Solidária’. A prefeitura havia solicitado o serviço deste programa, que busca não apenas sanar questões básicas de saúde e educação, mas também, resgatar a cultura local das comunidades. Estávamos fazendo a viagem ‘precursora’, aquela que iria levantar as necessidades e potencialidades do município (no sentido sócio-cultural), para posterior trabalho dos estudantes universitários.

Tivemos uma recepção um tanto quanto ‘hostil’, pois todos aqueles a quem nos dirigíamos nos tratavam com indiferença. Procuramos o prefeito e falamos com seu secretário que respondia à nossas perguntas com aspereza. Ele nos dizia que uma outra equipe já havia estado na cidade (da PUC-CAMP) e que eles na verdade esperavam pelos serviços do ‘Alfabetização Solidária’. Percebemos logo que nossa ida à Abaré tratava-se de um engano, mas buscamos mesmo assim levantar as necessidades da comunidade local e realizar o serviço que nos foi designado.

Como a prefeitura não quis nos auxiliar, fomos até a Igreja para tentarmos falar com o padre, pois sendo um membro próximo à comunidade, ele poderia esclarecer as necessidades de seus participantes, mas ele nem quis nos receber...Começamos a desconfiar que nossa presença não era bem vinda não apenas pelo fato de não estarmos ligadas ao ‘Alfabetização Solidária’, mas que outros motivos poderiam estar por trás da atitude do padre.

Conseguimos conversar com a mulher que hospedou a equipe da PUCCAMP e esta nos informou que os alunos desta equipe não se comportaram muito bem na cidade...Ela também nos contou que esta equipe organizou uma Dança para São Gonçalo, em frente à Igreja...

¹¹² Ver BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os Deuses do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

Este tipo de atitude ingênua dos estudantes em relação à Dança de São Gonçalo (acredito que eles agiram de boa fé) serviu para mim como um alerta de ‘cuidado’ quando as pessoas ‘de fora’ resolvem ‘resgatar’ as manifestações do catolicismo popular, pois este tipo de ação dos alunos, apenas serviu de confronto entre a devoção à São Gonçalo pertencente à população mais humilde de Abaré, e o catolicismo oficial, representado pela Igreja e pertencente às elites da cidade. Acredito que os próprios devotos que participaram de tal apresentação buscavam também o reconhecimento não apenas de sua fé, mas também de sua pessoa como indivíduo pertencente à uma sociedade.

A Dança de São Gonçalo, é também chamada folga ou função de São Gonçalo, e possui grande influência desse tipo de catolicismo. Ela não possui uma data certa para acontecer, com a festa de Nossa Senhora do Rosário, sendo realizada mediante pagamento de um voto –promessa- feita ao santo por algum devoto:

Há uma observação unânime entre todos os pesquisadores da Dança de São Gonçalo no Nordeste ou no Centro-Sul do país: mais do que quase todas as outras, ela é uma dança votiva. Não se dança para São Gonçalo em um seu dia de festa, como entre negros para São Benedito ou para Nossa Senhora do Rosário. Muitos devotos com quem conversei sequer sabiam qual é o ‘dia de São Gonçalo’. ¹¹³

A Dança de São Gonçalo em várias regiões do país possui de fato esta qualidade religiosa que a caracteriza enquanto prática devocional, onde o ato de dançar possui uma função sagrada. É importante enfatizar que embora muitas vezes o olhar de quem é ‘de fora’, veja nas vestes, movimentos e local desta manifestação (realizada na maioria das vezes na rua) aspectos mais profanos, ela é um ato de devoção para com São Gonçalo. Diferentemente de algumas manifestações do catolicismo popular, aonde seus praticantes chegam a afirmar que fé e diversão se confundem, os devotos de São Gonçalo afirmam que sua festa e dança são na verdade autênticas expressões de fé religiosa:

*Dançadores do Congo poderão dizer que seu rito é uma devoção e uma diversão, e ao mesmo tempo, o “festar para o santo”, é cumprir justamente uma dessas coisas, vivendo a outra. Folgazes do São Gonçalo jamais dirão o mesmo. Reconhecem que sua dança é uma pura devoção, mesmo festiva.*¹¹⁴

¹¹³ Brandão, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. São Paulo: Papirus, 1989, p. 197.

¹¹⁴ Idem, p. 197.

Encontrei referências sobre a realização da Dança de São Gonçalo em vários estados brasileiros, como Sergipe (Beatriz Góis Dantas), Bahia (Maria Isaura Pereira de Queiroz), Minas Gerais (Saul Martins), São Paulo (Alceu Maynard Araújo; Carlos Rodrigues Brandão, Regina Pólo Müller), Mato Grosso (Helena Katz, Maria Johanna Haug), Paraná (Roselys Vellozo Roderjan), Piauí (Noé Mendes de Oliveira).

A Dança de São Gonçalo no Mato Grosso é feita com batidas de palmas, canto e música. Antes de começar a dança, é feita uma fileira de mulheres à frente de outra fileira, só que de homens, estando o altar onde está a imagem de São Gonçalo, empunhando uma viola (ANEXO 4, p.137), ao lado delas. A dança é feita por essas duas fileiras e a música é realizada por dois homens, ‘os capelães’, sendo que um toca viola de cocho e o outro ganzá. São eles que puxam os cantos onde há referência de São Gonçalo como sendo de Amarante e ser ‘casamenteiro das velhas’.

A primeira variação coreográfica realizada consiste na ida dos ‘capelães’ até o altar, entre as fileiras, para reverenciar São Gonçalo (ANEXO 5, p.139). Este ato é acompanhado de uma genuflexão diante do santo e um beijo no altar. Todos depois realizam o mesmo percurso entre as fileiras até o altar (VER ANEXO 6, p.141), reverenciam o santo, realizam a genuflexão, mas não beijam o altar.¹¹⁵

Encontrei referências sobre a dança de São Gonçalo na Chapada dos Guimarães (MT), onde sua dança é denominada de ‘Romaria de São Gonçalo’, e é realizada como pagamento de promessa de algum devoto. A dança é feita com sapateados alternados com palmeados realizados por homens e mulheres também dispostos em duas fileiras separadas em frente ao altar, onde se encontra a imagem de São Gonçalo. Os músicos são dois homens e também tocam viola de cocho e ganzá:

*A Romaria de São Gonçalo é realizada com movimentações de fileiras, frente a frente, rodas, sapateado, palmeado e outras movimentações frente ao altar.(...) Dois São os tiradores da romaria. Instrumentos: uma viola de cocho e um ganzá. Os tiradores arrumam as fileiras frente à frente, com doze pessoas: seis pares, um homem e uma mulher, de cada lado.*¹¹⁶

¹¹⁵ Sobre esse assunto ver OTHAKE, Ricardo. *Danças Populares Brasileiras*. [S.I.]: Rhodia, 1992, p. 202.

¹¹⁶ HAUG, Martha Johanna. *Folclore em Chapada dos Guimarães*. São Paulo: Escola de Folclore/ Comissão Estadual de Folclore e Artesanato, 1983, p. 83.

Movimentos e ações entre homens e mulheres são realizados com maior proximidade durante o ‘negaceio’, momento em que o homem investe contra a mulher e ela o ‘negaceia’:

*O primeiro de uma fileira (os tiradores são os primeiros) sai juntamente com o último da outra fileira, vão para o meio das fileiras. Dão três voltas em torno de si. O homem então, investe contra a mulher. Com movimentos leves ela se defende saindo para os lados. Ela negaceia o homem. Tornam a dar três voltas em redor de si mesmos. Novamente a investida e a negação, repetidas por três vezes. E assim fazem dois a dois, até completar todos os participantes. Geralmente o negacear é acompanhado por gritos e risos pelos demais participantes.*¹¹⁷

No interior de São Paulo há regiões onde a dança é realizada somente com duas fileiras de homens, onde a presença feminina é permitida no final delas, ou ainda duas fileiras, uma de homem e outra de mulher, podendo até haver a realização de uma procissão antes da dança. São Gonçalo nesta região, é tido como santo bom e poderoso que atende aos pedidos de seus devotos, mas também vingativo em relação àqueles que não cumprem a sua promessa. Brandão aponta para essas qualidades de São Gonçalo no município de São Bom Jesus dos Perdões (S.P.):

*Mais do que outros santos de culto católico frequentes na região, São Gonçalo é considerado um santo ‘bom’ e ‘poderoso’. Dificilmente ele deixa de atender uma súplica feita com fé: para casar, para curar uma doença do corpo, especialmente das pernas, por uma outra ‘graça’ qualquer. Mas ele é também um santo atento e vingativo. Não perdoa o devente e possui poderes para conseguir junto à própria divindade que o promesseiro- não cumpridor ‘não entre nos céus’ mesmo que seus outros pecados sejam leves o bastante para livrá-lo definitivamente da ‘maldição do inferno’, e até de um estágio prolongado no purgatório.*¹¹⁸

Como a maioria das pessoas que participam da dança são trabalhadores rurais, geralmente, escolhe-se o dia de sábado, pois se a dança começa a noite, ela pode durar até o dia raiar, havendo o domingo inteiro para o descanso. Em Atibaia, cidade do interior do estado de São Paulo, próxima de Campinas, a Dança de São Gonçalo é realizada com duas fileiras de homens, uma de frente para a outra, tendo um violeiro-cantador à frente de cada

¹¹⁷ Idem, p. 84.

¹¹⁸ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Op. cit, 1989, p. 192.

uma. As fileiras sapateiam e batem palmas uma de frente para a outra, ao som das violas, estando o altar ao lado delas. As mulheres podem tomar parte da dança, em determinado momento, se posicionando no final das fileiras, não havendo o toque corporal entre homens e mulheres em nenhum momento da dança. Brandão faz um comentário interessante no que tange à performance feminina na Dança de São Gonçalo de Atibaia:

*Mas a dança das mulheres é apenas um ir-e-vir, sem passos de estilo, sem sapateios e sem os palmeados das rodas de homem. Todos entendem que passos vigorosos e sapateados, bonitos nos homens, são imorais entre as mulheres.*¹¹⁹

Tanto para obtenção de uma graça quanto para pagamento de promessa (de pessoa viva ou morta) a dança se realiza diante de um ou mais altares, nos quais se entroniza a imagem de São Gonçalo –empunhando sua viola- e imagem de outros santos da devoção popular, como São Benedito –santo negro cultuado no Brasil, principalmente, por afro-descendentes- e Nossa Senhora Aparecida.

Em Atibaia, tive a oportunidade de assistir, em 1996, à uma dança para São Gonçalo precedida por uma procissão onde os andores de Nossa Senhora Aparecida, São Benedito e São Gonçalo se encontram, para então irem juntos ao local onde a dança iria se realizar. Carlos Rodrigues Brandão em seu livro *Sacerdotes de Viola* descreve o mesmo episódio:

*(...) Quando a procissão saísse da casa do andor de São Benedito, alguém soltaria um rojão no meio da noite. Durante a reza poderiam soltar um outro também. Da casa de onde saíam os andores de São Gonçalo e de Nossa Senhora Aparecida, alguém responderia com um outro. Era o sinal de que as duas ‘romarias’ estavam a caminho, pela estrada de terra que margeia uma das periferias da cidade. Elas deviam se encontrar a meia distância entre as duas casas e, reunidos os três andores e os dois grupos de devotos viajores em um só conjunto, todos voltariam ‘a casa da festa’.*¹²⁰

José Antônio Franceschini e Alceu Maynard Araújo descrevem a realização de uma dança para São Gonçalo em 1947, em Taubaté, onde os violeiros-cantadores são chamados de mestre e contra-mestre, e são os que orientam as evoluções coreográficas no espaço durante a dança:

¹¹⁹ Idem, p. 69.

¹²⁰ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de Viola*. Petrópolis: Vozes, 1981, p. 59.

*Foram convidados dois violeiros-cantadores. O primeiro é chamado por eles de ‘mestre’ e geralmente canta a primeira voz, e o que faz a segunda voz ou ‘tipe’ é na designação popular conhecido por ‘contra-mestre’. Estes dirigem a coreografia.*¹²¹

Nesta dança tomaram parte cinco homens e mulheres, organizados em duas fileiras, uma só de homens e outra só de mulheres, ficando à frente das duas fileiras os violeiros-cantadores:

*Tomaram parte nesta dança cinco pares de dançantes, que pela simplicidade de seus trajes denunciavam a sua procedência da roça. Os dançantes não cantam, apenas dançam. Postam-se em coluna por dois, tendo a testa da coluna, os dois violeiros, que ficam próximos do altar(...). Homens ficam à esquerda e mulheres à direita (...). Todos voltam à frente para o altar, um atrás do outro, bem alinhados em atitude respeitosa. A partir deste instante não voltam mais as costas para o santo, o que é considerado uma falta de respeito. O ‘mestre’ fica na frente da coluna dos homens e o ‘contra-mestre’, na das mulheres.*¹²²

A dança não possui muitas evoluções no espaço, constando apenas de idas até o altar aos pares. Há ainda o sapateado e a reverência ao santo com o beijamento da fita que pende da imagem. Os autores não mencionam o palmeado.

Encontrei duas referências sobre a composição coreográfica da Dança de São Gonçalo do interior de São Paulo. A primeira delas foi feita por Geraldo Brandão em Mogi das Cruzes, onde inicialmente somente os homens dançam dispostos em duas fileiras, sendo que as mulheres só participam depois. Como nas danças de São Gonçalo anteriormente descritas são os tocadores de viola que comandam as evoluções coreográficas. Os folgazões dançam alternando batidas de pés no chão com o palmeado, o que lembra muito a catira.¹²³

¹²¹ FRANCESCHINI, José Antônio & ARAÚJO, Alceu Maynard. *Danças e Ritos Populares de Taubaté*. São Paulo: Sem editora, 1947, p. 10.

¹²² Idem, p.10.

¹²³ A catira é dança de cunho totalmente profano. Também chamada de cateretê, é dança feita só de homens, dispostos em duas fileiras, uma de frente para a outra. Há também o acompanhamento musical de um violeiro (que não é o mestre da dança). Os homens nas fileiras fazem sapateados e palmeados intercalando com a música tocada pelo violeiro, o que remete à uma diálogo entre o ritmo da viola e o ritmo do sapateado.

Após as evoluções no espaço, as fileiras terminam a dança voltando na posição inicial em fileiras, logo após realizam uma longa oração como no começo da dança. O ‘corta-fita’ e a ‘mesura’ (ANEXO 7, p.143) são as variações coreográficas que mais causam interesse nos folgazões e no público que assiste:

*Os movimentos que mais despertam interesse entre os folgazões e a assistência são o corta-fita e fazer medidas. No primeiro, enquanto uma fila fica parada a outra vai passando entre seus componentes até chegar ao último. No segundo, os folgazões vão aos pares batendo palmas e sapateando até a frente do altar onde fazem a medida, isto é cumprimentam-se sorrindo e voltam aos seus lugares dançando.*¹²⁴

No município de Januária, norte de Minas Gerais, a Dança de São Gonçalo é realizada por mulheres que seguram um arco decorado com fitas, tendo apenas um homem que representa São Gonçalo e marca as movimentações (ANEXO 8, p.145):

*Em Januária ainda se dança o São Gonçalo, em razão de cumprimento de promessa feita por algum devoto, quando se obtém dele algum favor. Apenas um homem toma parte, o marcante, assim denominado porque marca as rodas, ele é quem governa o grupo do começo ao fim. Representa São Gonçalo, o santo folião de Amarante, Portugal. Exigem-se dez ou doze pares de moças, todas de branco. Tantas moças tantos arcos, também branquinhos, recobertos com papel de seda em franjas. Durante a coreografia, animada por caixa, viola e sanfona, as moças fazem evoluções com os arcos, sob o comando do guia.*¹²⁵

Encontrei a utilização dos arcos na Dança de São Gonçalo do interior da Bahia, assistindo ao documentário *Bahia Singular e Plural*, exibido pelo canal Cultura com o título de *Documento Nordeste*, mas infelizmente, não possui nenhum registro visual desta dança.

Maria Isaura Pereira de Queiroz realizou importante estudo sobre a dança de São Gonçalo, em 1958, no interior da Bahia no povoado de Santa Brígida, onde convivem duas comunidades distintas que realizam a dança: A dos baianos e a dos alagoanos. Nesta última, uma senhora de apelido Dodô, relata lenda muito parecida com a que Geraldo Brandão teria

¹²⁴ FRANCESCHINI, José Antônio & ARAÚJO, Alceu Maynard. Op. cit., p. 11.

¹²⁵ MARTINS, Saul. *Folclore em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991, p. 48

ouvido de portugueses residentes em São Paulo, sobre São Gonçalo ter sido ‘salvador de mulheres perdidas’:

*D. Dodô, solteirona de 54 anos muito versada em coisas de religião, contou-nos que Deus dera penitências diferentes a cada um de seus santos; São Gonçalo fora encarregado de salvar as mulheres perdidas. Para tal, fazia-as dançar de dia, tanto e tanto que quando a noite chegava estavam cansadas demais para exercer o seu mister. Deus por seu lado fornecia milagrosamente dinheiro ao santo para distribuir entre elas, a fim de que não se vissem obrigadas a apelar para seu antigo modo de vida, premidas pela necessidade.*¹²⁶

Somente esta senhora, e outra chamada Jesuína foram capazes de relatar uma história sobre a vida de São Gonçalo. De acordo com esta última, São Gonçalo seria um santo casamenteiro:

*Dona Jesuína de 75 anos, disse-nos que São Gonçalo, apesar de santo, gostava muito de dançar; e então juntava aquele rebanho de moças à sua volta, realizando a festa. Depois dava-lhes algum dinheirinho para evitar que caíssem na vida, pois as decaídas dificilmente arranjam casamento. Ainda hoje as moças gostam de dançar São Gonçalo na esperança de encontrar casamento.*¹²⁷

Diferentemente do sudeste onde São Gonçalo é reconhecido e representado como um tocador de viola, os versos cantados pelos devotos de São Gonçalo do município de Santa Brígida, o reconhecem como tocador de adufo:

*O tocador de adufo
Era o mesmo São Gonçalo
Com seu cajado na mão
E a hóstia consagrada.*¹²⁸

A dança é realizada por doze mulheres divididas em duas fileiras composta por seis mulheres cada uma e por quatro homens que tocam viola, rebeca, pandeiro e adufo. Todos descalços e vestidos com roupas de cor branca que nas mulheres não devem marcar suas formas:

¹²⁶ PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Sociologia e Folclore*. Salvador: Progresso, 1958, p. 29.

¹²⁷ Idem, p. 30.

¹²⁸ Idem, p. 52.

*Dançadeiras e tocadores se apresentam vestidos de branco e de pés descalços. Os homens envergam calça e paletó, com um gorrinho branco na cabeça. As mulheres trazem um vestido que desce quase até os pés, de mangas compridas, decote rente ao pescoço; um xale branco sobre um dos ombros, amarrado por baixo do braço oposto, encobre as formas; na cabeça um lenço branco.*¹²⁹

Há toda uma hierarquia na disposição das pessoas nas fileiras. Quem comanda as evoluções coreográficas da dança são os tocadores de adufo e rabeca, seguidos dos tocadores de violão e pandeiro, mestras-dançadeiras e dançadeiras propriamente ditas (ANEXO 9, p.147):

*Dando início à dança, tocadores e dançadeiras se colocam na seguinte ordem, olhando para o altar: à direita, o adufo, seguido do violão, de uma mestra e de cinco dançadeiras; a rabeca à esquerda, depois dela o pandeiro, outra mestra e as outras cinco dançadeiras.*¹³⁰

Após a reza da Ave-Maria, Credo e Ofício de Nossa Senhora, dá-se início à dança, que consiste na evolução de figuras coreográficas, também chamadas de voltas :

*A dança se compõe de um conjunto de figuras. Se por acaso erram uma delas, regressam aos seus lugares e recomeçam até acertar. As voltas são dançadas na seguinte ordem: lua cheia, lua nova, cruzeiro, costurar, trocar os lados, o oito e o oito grande.*¹³¹

Após a execução das figuras, há o momento do ‘beija’, onde todos inclusive o público que está assistindo vão aos pares se ajoelhar diante do altar e beijar a fita que pende do santo com persignaões.

Em 1975 Beatriz Góis Dantas registrou na comunidade de Mussuca, do município de Laranjeiras (SE), uma dança em louvor à São Gonçalo feita por homens vestidos com saias, colares e brincos:

(...) os dançarinos tem sua indumentária ritual à base de trajes e adornos femininos. Por cima das calças usam anáguas e saias floridas que lhe chegam até a altura dos joelhos, traje que é completado por uma blusa cavada de cor branca, geralmente rendada. Um xale colorido enfeitado de fitas atravessa-lhes o tronco em diagonal, sendo

¹²⁹ Atesta este fato os próprios versos cantados na Dança de São Gonçalo: São Gonçalo do Amarante/Casamenteiro das veia/Por que não casou as moças?/Que mal lhe fizeram elas? *Idem, ibidem*, p. 33.

¹³⁰ PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. Op. cit., p. 39.

¹³¹ *Idem*, p. 40.

*preso na cintura. Na cabeça usam turbante branco enlaçado de fitas coloridas. Pulseiras, colares e brincos servem-lhes de adornos.*¹³²

Na verdade trata-se de verdadeira festa com duração de um dia –quando feita para pagar promessa- sendo constituída de almoço, procissão e dança que é feita dentro do templo da comunidade:

*Quando realizada para pagar promessa, a Dança de São Gonçalo inclui um núcleo básico constituído de almoço, procissão e dança que é realizada no decorrer de um dia.*¹³³

As pessoas que formam o grupo de São Gonçalo, ou seja, a equipe responsável pela dança é composta por quatro elementos denominados patrão, mariposa, tocadores e dançadores:

*O grupo de São Gonçalo é constituído de: Patrão: chefe do grupo. Tira os cantos e comanda a dança através de sinais convencionais tocados na caixa. Mariposa: Mulher que conduz o santo durante a procissão e por vezes ajuda a tirar os cantos. Tocadores: em número de quatro. Limitam-se a tocar os instrumentos. Dançadores: em número de oito nas situações tradicionais de pagamento de promessa, podendo aumentar nas apresentações de palco desprovidas de sentido religioso. Dois deles são os guias, ou seja, encabeçam as fileiras de dançarinos, dão início às evoluções e tocam ao mesmo tempo um pequeno instrumento musical.*¹³⁴

A história contada na comunidade de Mussuca sobre o surgimento da dança de São Gonçalo lembra muito da sua lenda em Portugal, onde o santo dava festas para as prostitutas não pecarem:

*Informa-se que São Gonçalo quando jovem era ‘farrista’ e gostava de tocar viola e dançar com as prostitutas para impedi-las de pecar. Assim teria surgido a dança.*¹³⁵

Há ainda a crença de que São Gonçalo teria sido marinheiro, fato cantado pelos violeiros durante a dança, o que explica o fato do patrão usar trajes de marinheiro e da imagem de São Gonçalo ser conduzida durante a procissão à caminho do templo –onde será feita a dança- dentro de uma barca:

Pelas quadras colhidas na Mussuca, São Gonçalo teria sido também marinheiro, e esse atributo que o vincula à vida do mar, registrado também em Portugal e no sul do

¹³² DANTAS, Beatriz Góis. *Dança de São Gonçalo*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1976, p. 6.

¹³³ Idem, p. 4.

¹³⁴ Idem, p. 6.

*Brasil, conquanto não esteja expresso na lenda, é importante na medida em que explica certos traços integrantes do ritual, tais como o uso de vestes de marinheiro pelo chefe da dança e de uma barca na qual é conduzida a imagem do santo.*¹³⁶

Em relação à dança propriamente dita participam da dança apenas homens, sendo que as pessoas do local não sabem explicar o por que deste fato:

*Em Laranjeiras, tomam parte ativa da Dança de São Gonçalo exclusivamente elementos do sexo masculino. A participação da mulher se limita a conduzir a imagem do santo durante a procissão e eventualmente ajuda a tirar os cantos; não toma, porém parte nas danças. Para esta proibição não tem os membros do grupo nenhuma explicação especial, além do apelo à tradição: 'Já achei assim e continuo fazendo assim'.*¹³⁷

Como na maioria das danças para São Gonçalo duas fileiras são dispostas em frente ao altar encabeçadas por um guia que toca pule, também chamado de reco-reco, depois vem a atuação dos dançarinos. Os tocadores de violão e cavaquinho não tomam parte da dança (ANEXO 10, p.153).

¹³⁵ Idem, p. 4.

¹³⁶ Idem, p. 4.

¹³⁷ Idem, p.5.

Capítulo II

Danças Brasileiras e sua re-leitura

Durante muito tempo estive indecisa em relação ao modo de tratar a Dança de São Gonçalo: Seria desrespeitoso da minha parte olhar para os aspectos coreológicos desta dança, em detrimento dos valores religiosos que a envolve? Narrar este processo de questionamento em relação à autonomia do bailarino em detrimento da tradição faz parte deste processo de pesquisa sobre as possibilidades de re-interpretação da Dança de São Gonçalo, pois:

*O uso da primeira pessoa, das interpretações, das histórias vividas, dos pensamentos oscilantes e do corpo que tece esta imensa teia de relações que se dá no decorrer de um processo de pesquisa são desta forma, não somente valorizados, mas necessários.*¹³⁸

Precisei passar por um processo de reconhecimento da especificidade da minha escolha profissional –que é artística- para poder lidar com essa questão, bem como perceber que esta não era apenas pessoal, mas que na verdade faz parte de uma série de perguntas que surgem em nossos dias atuais.

Atualmente estamos presenciando uma verdadeira re-valorização da cultura popular, seja na mídia, seja nos trabalhos artísticos dos profissionais que pertencem ao circuito da Dança, seja na rede pública de ensino ou mesmo nas escolas de Dança. Copiar passos e movimentos, ensinar/interpretar repertórios já aprovados pela tradição popular compõe na maior parte das vezes esse tipo de retorno aos valores e danças tidos como, genuinamente, brasileiros sem se questionar sobre as origens de tais manifestações, que podem não ser tão brasileiras assim.¹³⁹ Marlyse Meyer no livro *De Carlos Magno e Outras Histórias: Cristãos e Mouros no Brasil*, demonstra como as Cavalhadas uma de nossas manifestações mais tradicionais, cujo tema é a luta entre cristãos e mouros, tem sua origem nas justas medievais ibéricas.

¹³⁸ STINSON, S. In MARQUES, I. *A Dança no Contexto*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1996, p.29.

¹³⁹ Devo à Isabel Marques o esclarecimento dessas questões. Sobre este assunto ver o artigo *Do Folclore ao Multiculturalismo: Passos da entrada da dança na escola*. In Marques, Isabel. *Dançando na Escola*. São Paulo: Cortez, 2003.

Muitas vezes passos e movimentos das danças tradicionais são apenas ensinados/reproduzidos nas escolas/grupos de dança, sem uma vivência dessa tradição (Idas à campo, conversas com os agentes da manifestação popular), o que pode levar à uma mera mecanização de seus passos. Além disso, este modo de trabalhar e articular o movimento, impede que se pense a dança quando a executamos. Passos mecanizados exigem memória e constância, mas nem sempre atenção e investigação.

Passei dos sete aos dezoito anos da minha vida fazendo aulas de Dança e participando de espetáculos que priorizavam a performance de danças de repertório (aquelas onde passos e movimentos já decodificados são ensinados por um mestre), em detrimento da sua compreensão através de uma vivência com as estruturas que compõe o movimento. Iniciei meu processo de questionamento em relação à esta tradição no modo de ensinar e performar danças, através do contato com artistas que estudavam e colocavam em prática, nos seus trabalhos, os fundamentos para a compreensão do movimento corporal desenvolvidos por Rudolf Laban.

2.1 Rudolf Laban e a teoria do movimento.

Rudolf von Laban nasceu em 1879, na Bratislândia, região pertencente ao então Império austro-húngaro e faleceu em Londres (Inglaterra) em 1958. Ele dedicou a maior parte de sua vida ao estudo da Dança. De acordo com Preston Dunlop, Laban:

*(...) was a man who saw structures and content in movement in way which very few other people had seen. Not only could he see structures and information in movement, just other as other people hear it in music or read it in words, but he found out and invented a way of writing down this information.*¹⁴⁰

Laban era filho de um oficial militar, que devido à sua função viajava muito. Ele acompanhou o pai em muitas dessas viagens, o que o levou a conhecer a cultura dos mais diferentes povos, tendo sido a dança do dervixes uma das manifestações que mais o impressionaram:

¹⁴⁰ '(...) foi um homem que viu estruturas e conteúdos no movimento de um modo diferente que poucas pessoas podiam ver. Ele não apenas podia ver estruturas e informações no movimento, como outras pessoas podem ouvir a estrutura da música ou ler a das palavras, mas encontrou e criou um modo de transcrever esta informação.' PRESTON-DUNLOP, V. *Dance: A Linguistic Approach*. Londres: Laban Centre of Movement, 1979, sem número de página.

*Eu tive acesso a estes rituais através de um monge maometano, que se encarregou da minha tutela temporariamente, pelo fato de ser o único homem culto naquelas montanhas onde meu pai estacionara. Minhas conversas com este homem estão guardadas como um tesouro em minha mente. Nós conversávamos sobre a sabedoria, a dignidade e a felicidade humana e ele me contava e me mostrava um monte de coisas sobre a dança e os exercícios nos rituais religiosos.*¹⁴¹

Ele desiste de seguir a carreira do pai no Exército para estudar durante sete anos em Paris, na Escola de Belas Artes. Aí então é que ele começa a interessar-se pelo espetáculo cênico, sobretudo aquele em que a Dança tem um papel principal. Laban, durante sua estadia em Paris teria entrado em contato com as idéias de François Delsarte (1811-1871), tendo sido aluno de um aluno deste famoso estudioso do movimento.

Em 1913, Laban fixa-se na Suíça, no Monte Veritá, onde abre uma Escola de Dança, na qual além de pesquisar o movimento, ministra aulas e conhece Mary Wigman, que mais tarde se tornaria sua assistente. É interessante notar que nessa escola as aulas de Dança, não possuíam parte técnica (exercícios repetitivos objetivando a destreza física), mas sim exercícios de Composição Coreográfica e Improvisação, além de serem feitas ao ar livre, com roupas confortáveis e pés descalços:

*Na área do movimento, eram dados exercícios corporais (feitos de preferência no jardim, com os pés descalços, com roupas leves ou mesmo sem roupas para que o aluno tivesse maior liberdade de movimentos e percebesse melhor o contato com a natureza), jogos e danças individuais e em grupo e exercícios de improvisação e de composição de movimentos.*¹⁴²

Esse interesse pela ‘liberdade de movimentos’ acaba por estimular o aumento do fluxo de movimento das partes do corpo. Aliás, essa é a principal característica da Dança Moderna, o que para Laban a diferencia das demais formas de Dança:

¹⁴¹ HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf von Laban- An Introduction to his Work & Influence*. Plymouth: Northcote House Publishers, 1990, p. 12. In GUIMARÃES, M. C. A. *Vestígios da Dança Expressionista no Brasil*. Campinas, Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, 1998, p. 55.

¹⁴² Idem, p. 57.

*Uma das diferenças mais evidentes entre as danças européias tradicionais e a dança moderna é que, as primeiras são quase exclusivamente de passos, e a última se vale do fluxo do movimento que se estende por todas as articulações do corpo.*¹⁴³

Em seu livro *Modern Educational Dance*, publicado em 1948, Laban chama a atenção para esta qualidade presente no mundo contemporâneo que é o fluxo do movimento. Aponta também para Isadora Duncan como sendo a precursora do valor do fluxo do movimento na Dança:

*Isadora Duncan tornou a despertar o sentido da poesia do movimento no homem moderno. Numa época em que a ciência, especialmente a psicologia, procurava abolir radicalmente qualquer idéia de alma, esta bailarina teve o valor de demonstrar, com êxito, que existe no fluxo do movimento humano um princípio ordenador que não se pode explicar mediante os costumeiros fundamentos racionalistas.*¹⁴⁴

Também no mesmo livro Laban declara sua admiração pelo bailarino e compositor de danças Jean Georges Noverre, afirmando ter sido Noverre, o primeiro a perceber a necessidade de uma dança que expressasse seu tempo:

*(...) Noverre foi o primeiro a descobrir que tanto as antigas danças campestres como as diversões da realeza eram inadequadas para o homem dos centros industriais que estavam surgindo.*¹⁴⁵

Para Laban, o movimento corporal não serve apenas para fins funcionais externos, mas sim para revelar ao homem sua interioridade criando estados mentais, independente da vontade humana:

*O movimento considerado desde sempre –pelo menos em nossa civilização- como um auxiliar do homem, utilizado para alcançar um propósito prático extrínseco, mostrou-se como um poder independente que cria estados mentais freqüentemente mais poderosos que a vontade humana.*¹⁴⁶

A Coreologia – nome que Laban deu à seus estudos sobre o movimento- concebe o movimento como um termômetro das emoções e pensamentos humanos. Ela era *um tipo de*

¹⁴³ LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990, p. 16.

¹⁴⁴ Idem, p. 13.

¹⁴⁵ Idem, p. 11.

¹⁴⁶ Idem, p.13.

*gramática e sintaxe da linguagem do movimento, pela qual se compreende além das forma externa, o conteúdo mental e emocional.*¹⁴⁷

A Coreologia abrange a Corêutica (o estudo das formas espaciais), a Eukinética (o estudo das dinâmicas) e a *Kinetographie* (escrita do movimento). Dentro da Eukinética, Laban estudou a variação do Esforço presente nos mais diferentes tipos de movimento. Percebeu que o grau de Esforço na execução de um movimento provém da atitude interna de quem o executa, podendo ela ser apreciada através dos quatro fatores do movimento:

*Os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores de movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência.*¹⁴⁸

O fator Espaço foi exaustivamente estudado por Laban, ganhando um estudo mais detalhado a partir da Corêutica (estudo das formas espaciais).

Laban publica em 1926, o livro *Scriftanz*, onde expõe seu método de notação dos movimentos, que ficaria reconhecido posteriormente, nos Estados Unidos como *Labanotation*. Este estudo realizado desde 1917, a partir tanto da observação das mais variadas danças quanto dos mais diferentes tipos de trabalho realizado nas fábricas, levou Laban a ver a dança e o trabalho como fontes de esforços rítmicos:

*Para Von Laban, o trabalho e a dança tem antes de mais nada o denominador comum de serem esforços rítmicos: realizam movimentos pelos quais o homem não se contenta em reproduzir a vida quotidiana, mas produz uma vida mais elevada, transformando ao mesmo tempo o mundo e o homem que transforma o mundo.*¹⁴⁹

O interesse de Laban por uma dança que expressasse as emoções de seu tempo, o levou a estudar a movimentação de operários, vislumbrando em tais movimentos estados prejudiciais à mente, que poderiam ser sanados com movimentos compensatórios:

O estudo do movimento industrial confirmou a exatidão do achado intuitivo do artista. Sabemos hoje que os hábitos dos trabalhadores modernos criam com frequência, estados mentais prejudiciais, que nossa civilização está inevitavelmente destinada a sofrer, sem encontrar nenhuma forma de compensação. As compensações mais evidentes são,

¹⁴⁷ LABAN, Rudolf. *Choreutics*. London: MacDonalds & Evans, 1996, p. VII. In GUIMARÃES, M.C.A. Op. cit., p. 61.

¹⁴⁸ LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978, p.36

¹⁴⁹ GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 116

*certamente aqueles movimentos capazes de equilibrar a desastrosa influência dos hábitos dos movimentos desequilibrados que se originam nos métodos contemporâneos de trabalho.*¹⁵⁰

Seu trabalho de notação de movimentos foi utilizado com o intuito de melhorar a eficácia dos movimentos dos operários, o que aumentava a produção e, conseqüentemente, o lucro das empresas. Embora apreciasse os movimentos dos operários esteticamente, Laban acabou por contribuir no reforço ao taylorismo, publicando o livro *Effort* em 1947:

*Seu método é utilizado para a organização do trabalho, como reforço ao taylorismo, o que o leva a completá-lo: seu livro, **Effort**, 1947, aplica-se mais à notação dos gestos do trabalho manual.*¹⁵¹

Seu intuito, no entanto, não era o de ‘cristalizar’ seus estudos sobre o movimento, ou de fazer da dança uma arte puramente racional, como geralmente muitos professores e estudiosos do movimento acreditam. Na verdade, Laban acreditava que a técnica de Dança –como ação educativa- deveria conciliar intelectualidade e sensibilidade criadora:

*Deve-se mencionar, finalmente, que a nova técnica de dança procura integrar o conhecimento intelectual com a habilidade criativa, um objetivo de suma importância em qualquer forma de educação.*¹⁵²

2.2 Danças Brasileiras: Formalidade e hierarquia.

A oportunidade de entrar em contato com várias danças folclóricas deu-se no primeiro semestre do curso de Dança da Unicamp, em 1993, e durou até o quarto e último ano, sendo a presença das danças populares muito forte dentro do Departamento de Artes Corporais, o que o caracteriza ainda nos dias de hoje como um dos principais centros na região sudeste do país de pesquisa e ensino de nossas danças tradicionais.

Tive a oportunidade de estudar com as profas. Dra. Inacyra Falcão dos Santos e Graziela Rodrigues, responsáveis na época, pelas disciplinas ‘Danças Brasileiras’. Com a Dra. Inacyra tive a oportunidade, principalmente, de perceber a formalidade e hierarquia na dança dos rituais do Candomblé, do Samba de Roda e do Maculelê.

¹⁵⁰ LABAN, Rudolf. Op. cit., 1990, p.13.

¹⁵¹ BOURCIER, Paul. Op. cit., p.294.

¹⁵² LABAN, Rudolf. Op. cit. p. 19.

Estes aspectos das Danças Brasileiras por mim, então, desconhecidos, levou-me ao desencanto e à desmistificação de nossas danças enquanto manifestação ‘isenta de autoritarismo’. Além disso, se havia formalidade nos passos do Samba de Roda por que eu, uma bailarina acostumada com esse tipo de trabalho corporal (presente nas aulas de dança clássica e moderna), não conseguia realizar muitos movimentos propostos pela professora, como por exemplo, ‘gingar com os quadris’?

Percebo hoje, que como o Balé Clássico e a Dança Moderna, as Danças Brasileiras possuem seus próprios repertórios, movimentos e passos específicos, que devem ser dominados para sua execução. Eu não conseguia entender a existência de formalidade em danças aparentemente ‘fáceis’, realizadas por pessoas, muitas vezes, com instrução intelectual menor que a minha, e aceitar minhas limitações corporais que haviam sido construídas dentro de outros códigos de dança. Afinal, eu descobria que as próprias Danças Brasileiras possuíam suas tradições que eram tão ou mais difíceis de assimilar, quanto as tradições do oficial mundo da Dança Moderna ou do Balé Clássico.

Tive a oportunidade de conhecer o processo de trabalho da profa. Graziela Rodrigues não apenas durante a disciplina Danças Brasileiras, mas também dentro da disciplina Montagem Cênica. Sua pesquisa sobre o Processo de formação do Bailarino Pesquisador e Intérprete (que deu origem à seu livro), aplicada dentro destas duas disciplinas, auxiliou-me na valorização de minhas experiências de infância, no interior do estado de São Paulo, repleta de Folias de Reis, benzedeiras, procissões e também de rituais da Umbanda.

Sob a orientação desta professora tive a oportunidade, em 1996, de desenvolver meu trabalho de Montagem Cênica junto com mais quatro colegas de curso. Estudamos três manifestações do catolicismo popular: A Umbanda (em terreiros de Campinas-S.P.) a Dança de São Gonçalo (em Atibaia e Ipuã –ambas cidades de São Paulo) e a Folia de Reis de minha cidade natal (São Joaquim da Barra- S.P.).

Após a conclusão do curso, em 1996, ‘briguei’ com as danças tradicionais, e durante cinco anos dediquei-me aos estudos da Dança Clássica Indiana –estilo Odissi- com a prof. Silvana Duarte, com o intuito de esquecer as danças que me provocaram tanto.

Dentro deste estilo de dança, percebi que meu corpo respondia melhor à fragmentação de suas partes (pés, olhar, mãos) requeridas pela técnica Odissi, e minha

expressividade aumentava. Como neste estilo de dança as pernas são mantidas a maior parte do tempo semi-flexionadas, pude começar a sentir o peso dos quadris sobre as pernas, o que mais tarde me levou a desenvolver a difícil ginga do Samba de Roda.¹⁵³

A Dança Clássica Indiana auxiliou-me a desenvolver a expressão do meu rosto e da colocação de minha coluna. A separação entre tronco (movimentos indiretos, suaves e lentos) e pernas (movimentos diretos, firmes e rápidos) exaustivamente requeridas pela dança Odissi, ajudaram-me a dançar melhor o Samba e Roda, pois neste enquanto as pernas se movem para frente ou para trás de modo direto, os ombros e quadris balançam em movimentos indiretos, exigindo a coordenação de diferentes esforços em partes específicas do corpo, sem perder o ritmo da música!

Em 2000, durante todas essas descobertas em relação aos benefícios da Dança Clássica Indiana, para a aprendizagem do Samba de Roda, entrei para um grupo folclórico, chamado ‘Saia Rodada’, dirigido pelo músico e dançarino Tião Carvalho, voltado para danças maranhenses como Tambor de Crioula, Cacuriá e Bumba-meu-Boi. Esse contato direto com um agente da tradição e com danças maranhenses, que eu desconhecia, juntamente com minhas recentes descobertas em relação à minha potencialidade física, levou-me novamente a desejar estudar nossas danças folclóricas.

Em 2001 decidi prestar o exame para ingresso no curso de Pós-graduação em Dança do Instituto de Artes da Unicamp, com o objetivo de estudar uma destas danças, a Dança de São Gonçalo, manifestação folclórica que havia sido tema de minha Montagem Cênica, utilizando a técnica da Dança Clássica Indiana Odissi, para a composição de um trabalho cênico, sobre a Dança de São Gonçalo.

Durante o decorrer da pesquisa percebi que o trabalho iria demandar muito mais tempo do que o prazo que eu tinha para concluir minha dissertação e, que, portanto, teria que optar entre a Dança Clássica Indiana e a Dança de São Gonçalo. Escolhi esta última por razões de ordem prática, por se tratar de uma dança já bastante pesquisada (não faltando material para ser analisado), e de fácil acesso (ela ocorre em quase todo o estado de São Paulo, no interior da Bahia, em Pernambuco, no sul do país, em Goiás e no Maranhão). Já para estudar a Dança Clássica Indiana eu teria que, inevitavelmente, viajar para o

¹⁵³ Devo admitir que as aulas de Dança do Ventre que tive com a colega de curso Julimari Pamplona- que prioriza a consciência corporal em suas aulas- também me auxiliaram muito na soltura dos quadris.

continente asiático, para poder realizar um trabalho, no mínimo, condizente com meu objeto de pesquisa.

Com esta escolha pude vislumbrar o encontro então de minhas experiências em dança, de tradição popular e erudita, e os estudos de Laban sobre o movimento. Fiz importantes cursos no *Caleidos Arte e Ensino* em São Paulo, ministrados pela Dra. Isabel Marques, a quem devo minha iniciação em Coreologia e o despertar de meu interesse em realizar uma possível análise coreológica da Dança de São Gonçalo. Tive a oportunidade de estudar, na prática, sob a orientação desta bailarina e pesquisadora, os conceitos de Espaço, Ações e Partes do Corpo (restando apenas Dinâmicas).

Pude perceber através do contato com o trabalho de Isabel Marques que nossas experiências de vida e Dança podem se relacionar dentro de um trabalho artístico, sem que nos distanciemos do objetivo principal que é a produção de arte. Hoje, percebo que ao deixar de lado minha experiência em Balé Clássico e Dança Moderna, em prol de minhas ricas vivências de infância em manifestações folclóricas, ou vice-versa, não permitiriam que eu de fato produzisse um trabalho artístico coerente com meus anseios por uma dança menos autoritária e mais íntegra.

Então fazer aula ou mesmo criar um trabalho coreográfico sobre uma manifestação popular tradicional toma outro sentido, que não é tão somente resgatar e reproduzir danças pertencentes às manifestações folclóricas, mas, ter a capacidade de conseguir relacionar também outras vivências significativas em Dança.¹⁵⁴

Busco não somente restaurar ou resgatar a Dança de São Gonçalo (trabalho já muito bem realizado por inúmeros grupos de pesquisa em Danças Folclóricas), mas entrar em contato com suas estruturas de movimento, para uma possível re-interpretação de seus elementos.

2.3 A Dança de São Gonçalo do Bairro de Capelinha (Ipuã-S.P.).

¹⁵⁴ Estas idéias foram aguçadas durante a disciplina 'Didática para o ensino de Dança', ministrada pela profa. Dra. Isabel Marques na Faculdade de Educação da Unicamp, em 1996, e no curso *Laban Hoje*, ministrado por esta mesma professora no ano de 2002 no *Caleidos Arte e Ensino- SP*. Elas podem ser encontradas em seus livros *Dançando na Escola*. São Paulo: Cortez, 2003 e *Ensino da Dança Hoje: Textos e Contextos*. São Paulo: Cortez, 1997.

Desde 1995 venho realizando uma pesquisa pessoal em relação às manifestações do catolicismo popular –Dança de São Gonçalo e Folia de Reis- na região agrícola de Franca, conhecida como Alta Mogiana. Nasci e cresci na cidade de São Joaquim da Barra, pequena cidade do interior paulista pertencente à esta região e que ainda possui prática do catolicismo popular que podem ser encontradas durante todo o ano.

Durante a criação do espetáculo ‘Corpos de Maria’, sobre a presença do feminino no catolicismo popular, tive a oportunidade de presenciar a realização de duas danças em louvor à São Gonçalo em um bairro de Ipuã -cidade paulista da região da Alta Mogiana- chamado Capelinha. Neste tive a oportunidade de conhecer Alceu dos Santos que canta e toca viola na Dança de São Gonçalo.

João Carlos Firmino, que ensinou a dança de São Gonçalo para Alceu, contou-me (ANEXO 11,p.155), que São Gonçalo feriu-se em uma briga numa festa, e tendo saído machucado retirou-se da vida comunitária indo refugiar-se numa capela abandonada onde teria recebido a missão de realizar a sua dança:

São Gonçalo era muito religioso e ele numa discussão, num festival, ele machucou uma perna, depois ele saiu assim sem recurso. Sem apoio de ninguém. E ele então, numa capela dentro do mato, ali ele repousou e fez um pedido. Apareceu duas pessoas para ele, não identificadas, dizendo para ele assim: ‘Se você dançou e machucou, você tem que seguir a sua missão. Pega o seu ato e você acompanha, faz sua dança, sua festa, no dia que você sarar. Eu vou te dar uma viola prá você tocar e dançar a dança de São Gonçalo.’¹⁵⁵

Assisti à duas danças para São Gonçalo na comunidade de Capelinha, onde presenciei a mobilização de toda a comunidade para a preparação do local da festa- para a qual foi levantada uma grande lona preta no meio da rua de terra batida- bem como a preparação da comida que seria servida gratuitamente para as pessoas presentes na festa.

Na verdade a realização da festa ou função de São Gonçalo em Ipuã é feita em mutirão, várias pessoas assumem diferentes tarefas, como as cozinheiras encarregadas da comida, os mestres violeiros encarregados de tocar e cantar no momento da dança, as pessoas responsáveis pela decoração do local da festa e pela confecção do arco de flor, que irá enfeitar o altar em que se encontra a imagem de São Gonçalo.

¹⁵⁵ Entrevista feita à João Carlos Firmino em Ipuã. Fevereiro de 2001. Nesta tese, na p.

O ritual tem início com a realização de um terço, rezado na casa de um dos devotos. A dança só tem início depois deste terço, e é feita em outro espaço, aquele em que foi levantado a lona preta. A dança neste espaço é realizada diante de um altar, com a imagem de São Gonçalo de um lado e de Nossa Senhora Aparecida do outro. Na verdade seria melhor dizer que a dança é feita ‘ao lado’ do altar, porque duas fileiras, uma de homens e outra de mulheres, de frente uma para a outra, são feitas ao lado do altar, separadas por uma distância de uns dois metros. Há mastros de bambu também nesse espaço vazio entre as fileiras. Estes bambus possuem a função de sustentar a grande lona preta.

Além dessas duas grandes fileiras de homens e mulheres, há outras duas, menores, compostas por oito homens, do mesmo jeito dispostas, só que neste espaço vazio, mais próximos do altar. São os violeiros, fiscais, chaveiros, a ‘equipe’ do São Gonçalo responsável pela música e dança. Esta disposição da equipe do São Gonçalo em fileiras é mantida apenas no início da dança, quando canta-se uma ladainha para Santa Catarina, e no final. Há ainda uma ladainha relatando o batismo de São João, e o sermão de um dos violeiros-rezadores pedindo respeito entre os devotos-dançadores durante a realização da dança.

Durante esta pequena introdução laudatória, as pessoas se ajoelham e ao seu término as duas pequenas fileiras da ‘equipe’ do São Gonçalo é desfeita, para que seus componentes assumam suas posições, deixando um corredor vazio entre as duas grandes fileiras de homens e mulheres. A dança, então, tem início com o som da viola e o bater dos pés no chão alternado com o palmeado.

Então um casal de cada uma das fileiras vai até o altar sapateando, sempre conduzidos pelo fiscal ou pelo chaveiro. Chegando no altar cumprimentam o santo/a (geralmente com uma genuflexão e um beijo na fita que se desprende do santo/a), e voltam para a sua fileira (ANEXO 12, p.173). Os fiscais e chaveiros durante este percurso em que ele leva o devoto/a dançarino/a, tem liberdade para improvisarem e até duelarem com alguns dos homens que se encontram na fileira ao lado, sapateando e esperando a sua vez de ir ao altar. O sapateado dos homens são feitos com grandes pulos e variações, dando mostra de domínio de seus corpos em movimento e virtuosismo.

Uma figura que também chama a atenção durante a dança, são ‘as damas’. Meninas-moças que se encontram bem no início da fileira das mulheres, todas vestidas de branco

(vestido ou saia e blusa). A finura e delicadeza de suas vestes contrastam com os pesados tênis que muitas calçam. Em determinado momento surge o casal de promesseiros que andam de joelhos até o altar, cada um segurando uma vela na mão. Esta ação ‘quebra’ um pouco a dinâmica do deslocamento dos casais sapateando até o altar.

Ao analisar a Dança de São Gonçalo, sua longa duração (uma dança pode chegar a ter nove voltas, começando às 20:00hs., por exemplo, ela terminará por volta das 06:00hs. da manhã seguinte), suas meninas-moças de vestidos e saias brancas, a resistência física dos mestres de viola e ‘puxadores’ do ritual, responsáveis pela realização da dança desde de seu início até o fim, a simplicidade de seus passos (a Dança de São Gonçalo assemelha-se à uma catira) unindo no seu fazer crianças, jovens, idosos e adultos, a exposição pública do sofrimento do/da promesseiro/a, o arco enfeitado com flores no altar onde se encontra a imagem do santo com a viola, me fizeram muitas vezes ver uma dança ao mesmo tempo, singela e cruel.

Percebi certo moralismo em relação ao modo de dançar tanto em relação aos homens quanto em relação às mulheres, pois todos devem respeitar a dança, através da atenção aos seus passos, ao momento da genuflexão diante do altar e o respeito ao ritmo da dança.

As mulheres, no entanto, possuem um modo interessante de burlar tal controle. No dia da festa há pessoas encarregadas de ensinar os passos da dança e de mantê-la no ritmo correto durante toda uma noite, ou o tempo que levar a realização de toda a dança, são os chamados ‘chaveiros’ e tem também as pessoas que ficam observando para ver se ninguém falta com o respeito, são os ‘fiscais’.

As mulheres por sua vez, não sapateiam como os homens. Suas batidas são mais suaves e algumas vezes elas chegam mesmo a sapatearem fora do tempo imposto pelo ritmo dos homens, o que as leva a receber algumas ‘brincas’ dos fiscais e chaveiros que chegam perto delas e mostram com seu sapateado o jeito ‘certo’ de dançar. Mas elas sabiamente utilizando seus atributos femininos fazem meneios com os quadris durante o sapateado, sem demonstrar muita preocupação com a exatidão do ritmo imposto pelos ‘fiscais’ e ‘chaveiros’ (na verdade a função dos dois se confundem).

No meio da dança há uma parada para a janta, e também descanso para todos os devotos-dançadores, os violeiros, os chaveiros e as damas. Depois da janta tem início novamente a dança, com uma pequena introdução laudatória.

As pessoas antes da última volta se ajoelham novamente, e terminam dançando apenas com as batidas dos pés (sem o palmeado), é a hora de levar o São Gonçalo e Nossa Senhora para passear. O casal que promoveu a festa pega São Gonçalo e Nossa Senhora Aparecida e os seguram nas cabeça, enquanto dançam.

Depois o casal conduz as fileiras na direção inversa à do altar e retornam conduzindo as fileiras por fora. Ajoelham-se e a dança termina, com uma ladainha.

2.4 Aspectos coreológicos da Dança de São Gonçalo do Bairro de Capelinha (Ipuã-S.P.).

Para apreciarmos a Dança de São Gonçalo faz-se necessário eleger quais os parâmetros da dança serão observados e analisados. Escolhemos a Coreologia como base para a apreciação do movimento. A palavra Coreologia vem do grego Choros, que significa círculo, e Logos que significa lógica ou ciência.

Seu estudo foi dividido em três grandes áreas: A Eukinética (o estudo das dinâmicas), A Chorêutica (o estudo das formas espaciais) e a Kinetographie (a escrita do movimento). O termo Coreologia foi resgatado por discípulos de Rudolf Laban, para descrever as estruturas da dança. Uma dessas pessoas é Valerie Preston-Dunlop, professora e pesquisadora do *Laban Centre for Movement and Dance* em Londres, uma das principais responsáveis pela ampliação dos estudos de Laban e a fundamentação da Coreologia:

*O estudo coreológico da dança, explica Valerie Preston-Dunlop (1988), compreende o estudo do movimento, do dançarino, do som e do espaço geral que, juntos, coordenados e articulados formam a dança.*¹⁵⁶

O movimento, por sua vez, é dividido por Preston-Dunlop em cinco partes: Espaço, Corpo, Ações, Dinâmicas e Relacionamentos, que se conectam para a construção da dança. Esses componentes foram esquematizados por esta pesquisadora na forma de uma estrela (ANEXO 13, p.181).

¹⁵⁶ Marques, I. *Rudolf Laban e a Coreologia*. São Paulo: s/e, 1997. Material utilizado no curso *Laban Hoje*, Ministrado no *Caleidos Arte e Ensino*. São Paulo, 2002.

Espaço

O espaço é concebido neste trabalho como um grande vazio, até ser preenchido de sentidos pelo dançarino. O espaço em que este se move é compreendido como sendo um espaço único e pessoal –a Kinesfera:

*The body has a sphere of space around it in which it moves. Each person has his own sphere which is related to him only; this is termed the kinesphere. The general space is all that is beyond the body's reach.*¹⁵⁷

A Kinesfera, ou ainda Cinesfera, é o espaço pessoal, que permeia e envolve o corpo. Este espaço pode ser ampliado ou diminuído de acordo com a nossa vontade, e ele sempre nos acompanha:

*O raio de ação normal de nossos membros, em sua extensão máxima a partir do corpo quando este não muda de lugar, delimita o espaço pessoal ou 'cinesfera', na qual no movemos.*¹⁵⁸

Mas, antes do espaço ser preenchido pelo corpo, antes dele ser dançado, ele mesmo possui suas próprias estruturas que podem ser classificáveis em níveis (Alto, médio e baixo), planos (vertical, horizontal e sagital), progressões, projeções, formas e tensões espaciais.

Estas estruturas são unidades de composição que também podem ser vistas nos corpos dos dançarinos e são performadas por ações dinamicamente relacionadas. Podemos perceber que na Dança de São Gonçalo, os dançarinos-devotos utilizam os seguintes níveis: Alto (na posição vertical, batendo os pés e fazendo o palmeado, bem como saltando), médio/baixo (ajoelhados) e baixo (quando as pessoas se 'acocoram' no fim da dança).

Ao utilizarem estes níveis, os devotos-dançarinos do São Gonçalo descrevem o plano mesa (em cima e embaixo). Ao se locomoverem para a frente descrevem o plano da roda (frente e trás) e ao pularem para os lados eles dançam no plano da porta (lado-lado).

¹⁵⁷ 'O corpo possui uma esfera espacial em volta dele na qual ele se movimenta. Cada pessoa possui sua própria esfera que relaciona-se apenas consigo mesmo, esta esfera é denominada Kinesfera. O espaço geral é tudo aquilo que está ao alcance do corpo.' PRESTON-DUNLOP, V. *A Handbook for Dance in Education*,. Londres: MacDonald & Evans, 1980, p. 22-23. (t. a.).

¹⁵⁸ GARAUDY, Roger. Op. cit., p. 118.

Eles estão dançando em três dimensões. O octaedro é a figura geométrica utilizada para representar a movimentação dos dançarinos-devotos da Dança de São Gonçalo.

Formas e progressões espaciais

Um modo de abordarmos a forma dentro da Dança de São Gonçalo é em relação ao próprio desenho dos corpos no espaço, ao se moverem durante a dança. As formas espaciais são convencionadas na dança quando o dançarino ou uma parte de seu corpo, descreve uma linha no espaço, seja no ar ou no chão. Estas formas podem ser retilíneas ou curvas. Além disso, pode-se convencionar uma forma através da tensão espacial, entre duas partes do corpo ou entre partes do corpo de dois bailarinos:

*Lines and patterns may also be used in dance as imagined tensions between two body parts or two people. The parts pull away from each other creating a visible relationship or they compress together. A curving arm may be part of an imagined circle; the part not in the body is visibly imagined. These imagined lines or shapes are called spatial tensions.*¹⁵⁹

Na Dança de São Gonçalo analisada tensões espaciais são construídas exatamente quando as mãos batem uma contra a outra. Ou ainda quando ajoelha-se diante do altar (o contato do joelho com o chão). Formas esculturais e volumes podem ser, desta maneira, visualizados nos corpos que dançam.

Os corpos performam progressões espaciais retilíneas, que podem ser percebidas nas duas fileiras –de homem e de mulher- feitas ao lado do altar e no trajeto em direção às imagens de São Gonçalo e Nossa Senhora Aparecida (com acompanhamento dos fiscais e/ou chaveiros). Progressões espaciais curvilíneas são menos evidentes e mais suaves. Elas aparecem quando as fileiras de homem e mulher retornam para suas posições iniciais.

Projeção espacial

A Projeção no espaço é a continuidade do movimento que pode ser expressa através do olhar ou de uma extremidade do corpo. Pode perceber que as pessoas do sexo feminino

¹⁵⁹ ‘Linhas e padrões também podem ser utilizados na dança como tensões imaginárias entre duas partes do corpo ou entre duas pessoas. As partes colocadas distantes uma da outra criam uma relação visível ou quando juntas compreendem uma forma. Um braço arredondado pode fazer parte de um círculo imaginário, a parte que não é performada pelo corpo é visivelmente imaginada. Estas linhas ou formas imaginárias são chamadas tensões espaciais.’ PRESTO-DUNLOP, Valerie. Op. Cit. p. 89.

projetam o quadril para o lado ao pularem. Quando ajoelham os olhos de algumas pessoas voltam-se para o chão, como se dessem continuidade à ‘ação de recolhimento’ inerente ao ato de ajoelhar dos devotos-dançadores, que pende para o solo.

Partes do Corpo e Ações

Preston-Dunlop, divide o corpo em cabeça, parte superior e parte inferior (ANEXO 14, p.183). As partes do corpo mais utilizadas na dança de São Gonçalo são as mãos, os pés e as pernas (mais para os homens), e quadris (mais para as mulheres). Eventualmente os joelhos são solicitados, (começo e fim da dança). Os ombros também participam, mas são as pernas, a parte do corpo mais solicitada durante toda a dança.

Não há muita utilização do quadril, a não ser em pessoas do sexo feminino, onde pude observar que o quadril é projetado para o lado em que a fila se move. Para Preston-Dunlop, as Ações são estruturas não verbais, dançáveis e que não possuem um nome exato, mas sim símbolos que as expressam:

*Actions are not set movements, but categories of movements structural units. Actions are dancing structures not verbal structures, they have no exact name, they have symbols.*¹⁶⁰

Essas unidades de ações (ANEXO 15,p.185) podem ser feitas isoladamente ou simultaneamente utilizando várias partes do corpo ao mesmo tempo. Pés, pernas, mãos e projeção de quadris (mais nas mulheres) são utilizados durante o deslocamento dos devotos-dançadores, que é feito nas fileiras com pulos para o lado oposto ao do altar. Quando o devoto-dançador vai para o altar ‘levado’ pelos fiscais, os pulos são feitos para a frente. Pulos para trás não são realizados. Há ainda idas ao altar apenas caminhando, sem saltos. Assim, na dança de São Gonçalo há as seguinte ações:

Deslocamento

Deslocamento com saltos (ida até o altar, para frente, para os lados e saltando).

¹⁶⁰ ‘Ações não são um conjunto de movimentos, mas categorias de movimentos, unidades estruturais. Ações são estruturas dançadas. Estruturas não-verbais. Elas não tem um nome exato. Elas tem símbolos.’ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance: A Linguistic Approach*. London: Laban Centre for Movement and Dance/ Goldsmith College, 1979, p. 41, (t. a.).

Deslocamento com salto e gesticulação (ida até o altar, saltando e batendo palmas).

Transferência de peso e recolhimento (inclinação em frente e beijamento).

Ausência de movimento (no início e fim da dança, quando todos ficam ajoelhados e parados).

Dinâmicas

A dinâmica de um movimento resulta da articulação de três fatores do movimento: Peso, Tempo e Espaço. Ao se articularem tais qualidades do movimento criam Ações Básicas de Esforço (ANEXO 16, p.187).

O tempo do movimento na Dança de São Gonçalo está intimamente ligado com a música ou melhor com a parte rítmica (feita pela percussão dos pés no chão alternados com o bater das palmas), o que une em um só movimento, som e dança. Há pessoas responsáveis durante a dança em manter o ritmo, são os *fiscais*. Então isso quer dizer que o tempo de duração das palmas e sapateados não está nas mãos de cada um que dança, mas sim no **ritmo** mantido pelos fiscais. Sua presença e atuação garantem que a dança seja feita corretamente, por toda uma noite. São eles também os únicos que ‘improvisam’, durante a dança. O tempo na Dança de São Gonçalo é rápido, ele nunca será lento, exatamente por causa da relação íntima do ritmo e movimento. É importante enfatizar a questão rítmica porque ela irá influenciar, de modo diferente, as qualidades de movimento que cada dançarino-devoto possui.

O sapatear dos homens é mais firme (peso), rápido (tempo) e direto (espaço). Sua ação básica de esforço é o SOCAR. Já nas mulheres o sapatear é um pouco mais leve (peso), rápido (tempo) e direto (espaço), sendo sua ação básica de esforço o PONTUAR.

O bater palmas em ambos varia também entre essas duas ações básicas, se assemelhando mais à qualidade de movimento do sapatear das mulheres, sendo portanto o PONTUAR a ação básica de esforço do palmeado em ambos os sexos. Mas é claro que essa análise não é uma regra geral, que pode ser aplicada à todos, indistintamente, pois há mulheres que batem os pés de um modo mais firme (peso) e homens que o fazem de um modo mais leve. As nuances existem independente da questão de gênero...

2.5 A composição coreográfica do trabalho ‘Todos os Corpos do São Gonçalo.’

O trabalho prático foi extremamente simples. Convidei algumas alunas do curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, onde lecionei durante os meses de Outubro de 2002 e Outubro de 2003, o as disciplinas ‘Filosofia e Arte’, ‘Pesquisa em Dança’ e ‘Dança Moderna’, para compor junto comigo a parte referente à interpretação dos elementos coreológicos da Dança de São Gonçalo. Assistimos à uma fita de vídeo sobre a Dança de São Gonçalo, nas mais variadas regiões do Brasil intitulada ‘A Vida e a Dança de São Gonçalo’ da Opará Vídeos, e à uma fita de vídeo contendo a Dança de São Gonçalo da comunidade de Capelinha- da cidade de Ipuã- interior do estado de São Paulo.

Iniciamos a re-interpretação dos movimentos a partir das formas espaciais e ações executadas pelos participantes durante a dança. Como se tratavam apenas de mulheres– a questão de gênero logo se apresentou como um tema viável. Percebi que as mulheres não se relacionavam muito durante a Dança de São Gonçalo. Como sua fileira está de frente para a fileira dos homens sua relação com eles é muito maior, pois elas olham para eles, vão até o altar ao lado deles, sem falar na própria equipe do São Gonçalo que é composta só por homens e está o tempo todo se relacionando com elas, seja para se exibirem, vigiar seus passos, corrigí-las ou levá-las para o altar.

A devoção feminina parece mais evidente em alguns momentos da festa. Na Dança de São Gonçalo que presenciei, a promesreira no meio da dança se ajoelha e caminha até o fim da fileira para o lado oposto do altar carregando o filho –motivo da promessa. A questão da maternidade surgiu durante a construção da coreografia, sem que isso fosse meu objetivo. Percebi que ela não era aleatória, pelo contrário seu surgimento durante o processo de criação me fez perceber que ela foi consequência mesmo dos estudos práticos sobre os elementos coreológicos da própria Dança de São Gonçalo.

O respeito ao santo presente no ato de ajoelhar, a dádiva conquistada quando anda-se de joelho até o altar, o sacrifício que o ato de dançar para São Gonçalo possui, estavam presentes durante o trabalho em que esses sentimentos não estavam em questão, mas tão somente os movimentos da dança.

A coreografia inicia-se com a re-elaboração de alguns movimentos realizados pelos devotos-dançarinos de São Gonçalo. Busquei enfatizar tanto os movimentos ‘masculinos’

quanto os ‘femininos’, como os movimentos de ombros (presente em um dos devotos), o deslocamento para a frente (realizado por todos), o ajoelhar, mais evidente no deslocamento da promesreira, pular, tanto com projeção lateral de quadris (mais feminino), o que infantiza a horizontalidade, quanto com projeção para o alto (mais masculino), acentuando a verticalidade. Foi esse uso mais democrático dos movimentos da dança de São Gonçalo de Capelinha que me fizeram intitular o trabalho prático como ‘Todos os Corpos do São Gonçalo’.

Minha idéia inicial era a partir de um espaço adequado, com piso de madeira e sapatos que provocassem uma sonoridade clara e forte realizar uma exploração dos diferentes ritmos realizados pelos devotos-dançarinos. Mas a falta de tal espaço e de verba para a compra dos sapatos inviabilizou essa idéia. Trabalhamos com um piso frio, o que inviabilizou a pesquisa do ritmo existente na Dança de São Gonçalo de Capelinha.

Acredito que o ritmo externo, dado pela música ou mesmo pela percussão dos pés, não é um fator primordial para a produção de dança. No terceiro capítulo do livro *A Handbook for Dance in Education*, Preston-Dunlop, argumenta que para haver dança não basta o ritmo de uma música, mas sim o interesse do bailarino em mover-se fluentemente pelo espaço:

*Music is able to provide the rhythmical flow of some dance, but nothing provides a flow in space except the dancer's own interest in it.*¹⁶¹

Utilizei a música percussiva de um grupo de usuários do Centro de Convivência Venda Nova, de Belo Horizonte. O grupo chama-se ‘Trem Tan-tan’, numa divertida alusão à condição de ‘loucura’, atribuída, muitas vezes, aos integrantes do grupo.

Embora concorde com Preston-Dunlop, a escolha da música Timbril do grupo musical Trem Tan-Tan agiu como um verdadeiro estimulador para que o grupo de dançarinas projetassem as ações no espaço. Na parte seguinte da composição uma única fileira de mulheres (em vez de duas, uma masculina e feminina) é construída durante a fala de Tio Jango, fazendo uma alusão à presença masculina na figura de São Gonçalo.

Na terceira e última parte nos remetemos ao sentimento maternal e familiar presente na Dança de São Gonçalo em Capelinha. A música é de Ivan Vilela e se chama Armorial. A

¹⁶¹ *A música é capaz de prover a fluência rítmica de alguma dança, mas nada provém a fluência no espaço exceto o interesse do bailarino nele.* Preston-Dunlop, V. Op. cit. 1980, p. 20. (t. a.).

coreografia foi composta a partir da utilização do espaço na Dança de São Gonçalo, sendo que as intérpretes se encontram numa mesma fileira. A intuição também foi muito importante durante a criação da coreografia, pois muitas vezes sentimos necessidade de nos relacionar mais, diferentemente do que acontece com as mulheres na Dança de São Gonçalo. Uma pergunta ficou em minha mente: O que aconteceria se invertêssemos a lógica da Dança de São Gonçalo (onde as mulheres pouco se relacionam umas com as outras) e passássemos a nos relacionar mais? O que vi, então foi mulheres, crianças e moças não mais preocupadas com o ‘olhar masculino’, mas sim voltadas umas para as outras, dançando uma dança menos controladora e viril.

Conclusão

A formalidade de nossas danças populares tem sido muitas vezes mascarada por pesquisadores, bailarinos, coreógrafos e professores, com a idéia ingênua de se tratarem de manifestações ‘espontâneas’ do povo. Estudando a Dança de São Gonçalo da comunidade de Capelinha na cidade de Ipuã-S.P. percebi que o fundador desta dança, João Carlos Firmino, não possuía conhecimento empírico desta dança tendo ensinado à Alceu dos Santos através do estudo de um livro. Infelizmente não pude ter acesso à esse livro...Estudando também os trabalhos que diversos pesquisadores realizaram sobre a Dança de São Gonçalo, percebi que certos aspectos comuns como as fileiras de homens e mulheres, a presença de mestre e contra-mestre, as figuras espaciais, o reverenciamento à imagem de São Gonçalo (feita com um beijo), poderiam estar sinalando uma estrutura formal comum. Neste sentido foi muito importante a análise desses estudos a partir da Coreologia desenvolvida por Valerie Preston Dunlop, discípula de Rudolf Laban.

Acredito que a apreciação, recriação e entendimento dessas estruturas em comum, não seria viável sem esse conhecimento prévio. Os estudos de Laban sobre o movimento e o gesto humano é de fundamental importância para que artistas percebam o material coreográfico presente na Dança de São Gonçalo. No meu ponto de vista ele é imprescindível para aqueles que não estão satisfeitos com o tratamento ingênuo dado às nossas danças populares, ou seja, para aqueles que não buscam reproduzir passos, gestos e meneios. Copiar pode ser muitas vezes o ponto de partida, mas não o de chegada...

Também busquei não cair em certo paternalismo em relação à dança de São Gonçalo, onde suas personagens são re-elaboradas para serem apresentadas à um público. No trabalho ‘Todos os Corpos do São Gonçalo’ via-se as bailarinas, diferentemente, do trabalho ‘Corpos de Maria’, onde buscava-se interpretar mães de santo, benzedadeiras, devotas de São Gonçalo e Santos Reis.

Escolhi re-elaborar os movimentos da Dança de São Gonçalo exatamente buscando associar minhas múltiplas experiências em Dança, e a convivência que tive na infância com práticas teatrais oriundas do catolicismo popular. Este foi o primeiro trabalho que realizei buscando este tipo de honestidade comigo mesma. Nunca serei uma devota de São Gonçalo, tal qual as mulheres que encontrei em Capelinha, simplesmente, porque minha vivência é outra...Mas isso não impede que eu admire e me sinta atraída pelas

manifestações do catolicismo popular...São conflitos ricos que estou tentando administrar, e acredito que com o tempo eles irão ficar cada vez mais conscientes e passíveis de serem moldados em um trabalho mais elaborado do que este que realizei.

O estudo da Dança de São Gonçalo ensinou-me que a música e o canto (fala) são fatores extremamente importantes, na constituição de nossas danças populares, pois nelas quem dança também toca um instrumento, quem toca um instrumento ‘puxa’ uma ladainha e quem dança também impõe o ritmo da música, não havendo a compartimentalização das funções. A ausência de um espaço adequado, com piso de madeira e sapatos apropriados para a realização da pesquisa de ritmos, a partir da percussão dos pés, fez-me perceber este aspecto. Muitas vezes, eu e as bailarinas do grupo nos sentimos ‘invadidas’ pelo ritmo da música *Timbril* do grupo ‘Trem Tan-Tan’. Sentíamos que sem a percussão dos pés, um importante aspecto da dança de São Gonçalo estava sendo diluído e sua organicidade perdida... Aprendi com essa experiência que certos aspectos da tradição precisam ser respeitados se buscamos nos relacionar com ela...

Na verdade, comparando os dois trabalhos em que a Dança de São Gonçalo é reelaborada – ‘Corpos de Maria’, de 1996, e ‘Todos os Corpos do São Gonçalo’ de 2003- percebo que eles encontram-se em dois pólos opostos. No primeiro, as bailarinas diluem-se dentro do universo do catolicismo popular, distanciando-se de si mesmas, perdendo-se num emaranhado de objetos cênicos, figurinos e sentimentos confusos. No segundo, as bailarinas estão muito centradas na movimentação e na própria dança, não havendo nenhuma confusão de identidade. Acredito que ainda não consegui construir um diálogo interessante e criativo entre a devoção popular e a dança. Espero poder continuar explorando as potencialidades desta relação em um trabalho futuro.

O entendimento da Dança de São Gonçalo a partir da historiografia de dança- de tradição européia- levou-me à Idade Média já que foi neste período que a Igreja absorve o antigo costume de se dançar dentro dos templos, devido à resistência das comunidades diante das proibições eclesiásticas. Uma das estratégias utilizadas pela Igreja, era o de associar as datas dos rituais pagãos (ligados aos solstícios de inverno e verão) ao calendário católico, sendo esta a explicação mais plausível para o fato das duas festas em homenagem à São Gonçalo, na vila de Amarante em Portugal, ser realizado tanto no fim do inverno europeu (janeiro) e início do verão (junho). Além deste fato, as mulheres nas suas festas

produzem pães em forma fálica, o que também alude à um possível culto agrário, já que o pão é feito com farinha de trigo.

Várias histórias envolvem a figura de São Gonçalo, que de fato foi um frade dominicano que nasceu na Europa em 1.187 e faleceu em 1259. Na vila de Amarante diz-se que São Gonçalo convertia prostitutas dançando e cantando com elas para que ficando cansadas elas não ‘pecassem’. A relação entre o baixo clero e prostitutas era algo comum na Europa da Idade Média e era até esperado que padres jovens procurassem seus serviços, em vez de se relacionarem com as filhas e mulheres ‘respeitáveis’. No Brasil colonial, padres mantinham concubinas, como atesta as *Cartas Jesuítas*, escritas por Nóbrega, sendo o celibato uma ação moralizadora que a Igreja custou a implantar entre seus funcionários.

O culto à São Gonçalo em Amarante está relacionado também com a fertilidade feminina, as mulheres depositam atributos femininos que desejam para si, como pernas e seios aos pés de sua imagem, e acredita-se, como no Brasil também, que ele seja um santo casamenteiro. No livro *A religião Popular Portuguesa* de Moisés Espírito Santo, revelou uma outra lenda sobre São Gonçalo que o relaciona com uma feiticeira tecelã, para qual ele teria trabalhado. Infelizmente a falta de mais dados sobre este assunto em outros livros, impediu uma análise mais apurada sobre esta e as outras histórias envolvendo o nome de São Gonçalo. Recentemente lendo o livro *A Cultura Popular na Idade Moderna* de Peter Burke, o autor menciona ser freqüente a figura de padres sedutores nas farsas francesas do século XVI, porém a falta de tempo inviabilizou a procura por mais informações sobre este assunto.

Festas religiosas em que o popular e o erudito, o profano e o sagrado se misturavam era comum na Idade Média, bem como danças realizadas dentro de Igrejas. Este costume em Portugal foi perseguido em vão pelas autoridades eclesiásticas que não conseguiam eliminá-lo dos costumes populares.

Durante o Renascimento a relação entre o popular e o erudito prosseguiu na dança. A dança de corte foi uma apropriação das danças populares adaptadas para a etiqueta que o ambiente nobre requeria. Dentro do salão de baile e das procissões o que se via era uma dança codificada realizada para agradar aos olhos e simbolizar a ordem estabelecida. A dança decodificada em passos e gestos, os tratados de dança e mestres de baile influenciariam várias cortes européias, com a centralização cada vez maior do poder em torno da figura do rei.

Somente a partir do século XVIII, com as reformas do bailarino e compositor de danças Jean Georges Noverre a dança é concebida como arte a ser fruída e paga por um público anônimo e heterogêneo, deixando de gravitar somente em torno de temas da Corte e da figura do rei. O entendimento deste processo de transformação na concepção da dança foi de fundamental importância para a compreensão da dança nas festas públicas coloniais. Estas estariam muito mais próximas de uma visualização faustosa da ordem vigente, ligada à um Império Lusitano cujas regras de sociabilidade remontam ao Antigo Regime dos séculos XVIII, do que das concepções de Noverre sobre uma dança autônoma, capaz de emocionar o público heterogêneo dos teatros europeus no mesmo período.

Neste sentido foi importante reconhecer o momento em que tal concepção de dança surgiu, sendo o livro *Noverre: Cartas sobre a dança* e o ensaio *A dança na festa colonial*, ambos de Marianna Monteiro extremamente valiosos não apenas para a compreensão deste novo modo de compreender a dança, mas também de como a dança dentro da festa colonial pública expressa uma mentalidade teológico-política do Império português, compartilhada tanto pela metrópole quanto pela colônia.

Atualmente tem ocorrido um interesse maior, por parte de bailarinos, pesquisadores, professores de dança, em relação à nossas danças populares brasileiras. Muitos deles acreditam estarem preservando a nossa identidade nacional- mitificada na construção da nação, a partir do encontro de três raças ocorrido no período colonial: Branca, ameríndia e africana. As origens da Dança de São Gonçalo me remeteram à este período de nossa história e à desmistificação deste tipo de concepção.

Busquei compreender as origens da Dança de São Gonçalo, no período colonial, a partir de uma condição comum, que foi o fato de que todos os povos que viviam na América Portuguesa terem sofrido, de maneiras diferentes, a imposição das instituições da metrópole.

O culto à São Gonçalo Garcia presente na festa realizada em seu louvor pelos homens pardos de Recife no ano de 1745, revelou ser uma manifestação dentro dos moldes das soberbas festas barrocas. Sua ocorrência também estaria ligada à ascensão dos comerciantes pardos que buscavam nesta suntuosa ocasião expressar sua ascensão econômica e social dentro do sistema colonial. Práticas religiosas fora do templo- *bales ambulatoires*- também foram um costume comum, em Portugal, o que explicava –a partir

da historiografia de dança- a festa para São Gonçalo Garcia ter sido, em parte, realizada em uma suntuosa procissão, com canto, dança e música.

Já o relato do viajante francês Gentil de La Barbinais em Salvador, sobre São Gonçalo do Amarante, de 1717, as posteriores proibições de festas em louvor à este santo, comparadas às festas pagãs de africanos, demonstrou que o culto à São Gonçalo do Amarante foi antes de mais nada um hábito popular que sempre esteve sob o olhar de suspeita do poder vigente. O hábito de se dançar dentro da Igreja foi um hábito popular comum durante a Idade Média, que a Igreja não conseguiu eliminar em Portugal, o que pode explicar em parte a festa para São Gonçalo do Amarante ter acontecido, em Salvador, dentro da Igreja de seu nome.

Embora os estudos sobre catolicismo popular o definam como ligado à uma igreja anterior à Contra-reforma, esta viabilizou a relação entre a simbologia das religiões pagãs e católica assimilando em suas ações de propaganda, elementos da religião popular (repletos de crenças e ídolos pagãos), o que não surpreende o fato dos jesuítas – uma ordem originária da Contra-reforma- evangelizassem os ameríndios na América Portuguesa, assimilando elementos de sua cultura. O que me foi revelado lendo as *Cartas Jesuíticas* é que a própria cultura européia -dos jesuítas- também estava sendo afetada por esse encontro.

O culto à estes dois santos distintos de nome Gonçalo, na América Portuguesa, durante os séculos XVI-XVIII está inserido dentro do contexto da festa colonial cuja sanção, organização, e seleção de temas (de cunho religioso e/ou monárquico), estavam sob domínio de um Estado Moderno lusitano. As duas festas estudadas possuem ainda um outro fator em comum: Pertencem ao Barroco- compreendido aqui muito mais como uma condição sócio-cultural, do que apenas um movimento artístico. Esta concepção foi tirada do livro *A Cultura do Barroco* de José Antônio Maravall. De acordo com este autor o Barroco possui algumas características, entre elas o fato de ter sido um movimento conservador do poder vigente –nas mãos da nobreza e clero- e de objetivar a adesão das massas populares. Nesse sentido as procissões suntuosas agiam como propaganda teológico-política cujo objetivo era o de demonstrar o poder e glória dos reis bem como da religião católica. As alegorias, danças, músicas, roupas luxuosas, carros decorados com exuberância faziam parte deste teatro político. É neste sentido que concebo a festa para São

Gonçalo Garcia, pois ela encobre relações de poder entre comerciantes pardos em ascensão e a chamada nobreza da terra.

Já as festas com um ‘tom’ mais popular como o Carnaval, por exemplo, é vista como possuindo duplo sentido. Se por um lado ela quebra com as hierarquias entre as pessoas de uma mesma sociedade, propiciando reivindicações populares de um modo mais jocoso, sua permissão é vista como uma estratégia do poder vigente para conter as possíveis rebeliões sociais. O Carnaval e as festas em que as massas populares participam com mais ênfase são concebidas como válvula de escape das tensões sociais vividas pela maioria da população. Compreendo a festa realizada em Salvador em 1718, para São Gonçalo do Amarante a partir destes dois tipos de lógica.

O livro de José Antônio Maravall também foi importante ao apresentar uma nova visão da Europa no século XVII, quando sua sociedade passa por certo recrudescimento dos valores burgueses –mais liberais- e reforça privilégios da nobreza e do clero, em um consistente movimento conservador. Este tipo de análise confronta-se com alguns autores como Afonso Ávila que acredita que a colonização da América Portuguesa não acompanhou a ascensão da burguesia na Europa. Na verdade nem mesmo esta incentivou livremente tal ascensão, mas sim controlando-a. Deste modo estruturas encaradas como sendo medievais, como as capitanias hereditárias, o padroado e mesmo as devoções populares (de acordo com Maravall no século XVII a Espanha passa por uma ‘avalanche’ de misticismo) precisam ser novamente revistas à luz desse ponto de vista.

A especificidade do catolicismo que chega ao Brasil na época colonial, também foi muito importante para a compreensão do culto à São Gonçalo. Embora a Igreja que chegou ao Brasil –na figura dos jesuítas- pertencesse à Contra-Reforma, a evangelização das colônias não foi o centro das questões discutidas no Concílio de Trento. A preocupação da Igreja em relação à cristandade do Novo Mundo irá ocorrer só a partir do século XVII, tendo sido principalmente no século XIX, durante a época do Império, com a ação dos Bispos Reformadores e o término do padroado, que um catolicismo mais ligado às reformas de Trento irá tentar se sobrepôr às práticas devocionais pertencentes à época colonial.

Contribuíram para que tais práticas se espalhassem pela colônia, o tamanho do território, muito extenso sendo praticamente inviável a presença do clero em toda sua extensão, o que facilitou que o laicato assumisse as ações da religiosidade colonial. O padroado que permitia ao rei interferir sem limites nos assuntos religiosos, o próprio

despreparo do clero para uma catequização dentro dos moldes da Igreja da Contra-Reforma, reforçaram o aparecimento de práticas religiosas de cunho mais leigo e externo, menos voltado para uma vivência profunda dos dogmas eclesiásticos e mais próximo à devoção dos santos e santas católicos.

As características mais evidentes da Dança de São Gonçalo que se sobressaíram durante este trabalho, e que podem ser encontradas em várias regiões do país, foram seu caráter laico, pois a dança é feita por devotos, familiar, doméstico, a 'lenda' do santo como tocador de viola e conversor de prostitutas (semelhante à crença dos portugueses de Amarante). O fato da festa para São Gonçalo Garcia estar envolvida muito mais em questões específicas da região comercial de Recife e Olinda, descartou a hipótese dela ter sido uma das origens da Dança de São Gonçalo no Brasil.

Percebi também, a partir deste breve estudo sobre a especificidade do catolicismo brasileiro que a dança de São Gonçalo possui suas origens em tradições devocionais populares, sendo esta sua característica mais profunda, e o que a aproxima mais do relato do viajante francês Gentil de la Barbinais sobre uma festa para São Gonçalo do Amarante, realizada em Salvador em 1717. Atesta também esta hipótese, os relatos de devotos colhidos por vários estudiosos da Dança de São Gonçalo no Brasil, pois a maior parte deles faz referência à São Gonçalo do Amarante. Referência à São Gonçalo Garcia só foi encontrada no relato de um único devoto que realiza a Dança de São Gonçalo.

Aliás os diferentes modos de se cultuar São Gonçalo no Brasil revelam as especificidades locais. Se no interior do estado de São Paulo trata-se de uma dança do tipo 'catira' onde homens e mulheres dançam respeitosamente, ao som de viola, no interior bahiano, só dançam mulheres e São Gonçalo não é um violeiro, mas um tocador de adufo. Em Minas Gerais são os arcos enfeitados com flores de papel e fitas que chamam a atenção (este tipo de arco é também encontrado no Cavalo Marinho nordestino). Essas diferenças regionais refletem a riqueza desta dança comprometida com os hábitos, tradições e devoções peculiares de cada comunidade.

Ao analisar a parte coreográfica da Dança de São Gonçalo, da Bahia (copiada por Maria Isaura Pereira de Queiroz), do interior de São Paulo (copiada por Alceu Maynard Araújo) e de Sergipe (copiada por Beatriz Góis Dantas) e compará-las à Dança de São Gonçalo de Capelinha, percebi que o uso do espaço, em todas elas, era muito semelhante, o que me fez levantar a hipótese da Dança de São Gonçalo ter recebido alguma forte

influência das danças francesas, pois muitas das variações lembram a quadrilha, como o caracol, a roda, as fileiras de homens e mulheres, os casais, as trocas de pares, o entrecruzamento das fileiras, a etiqueta presente na mesura ao santo.

Esta hipótese levou-me à seguinte questão: Como uma festa popular aparentemente ‘espontânea’ tornou-se uma festa popular ‘domesticada’? Estaria o olhar de Gentil de La Barbinais extasiado demais com os diferentes corpos, cores e tipos sociais possivelmente presentes na festa para São Gonçalo do Amarante, impedindo-o de ver qualquer tipo de coesão de movimentos entre homens e mulheres? Ou, de fato, o corpo que dança na festa popular teve que passar por algum tipo de domesticação, para que a festa e o culto à São Gonçalo pudesse sobreviver em meio às perseguições e proibições sofridas durante o período colonial?

O pouco tempo que tive para realizar este trabalho me impediu de prosseguir em meus questionamentos, o que na verdade só me impulsiona a continuar buscando mais dados e informações sobre esta riquíssima manifestação do nosso catolicismo popular. Espero que esse trabalho possa ter contribuído, de alguma forma, para que surjam mais pessoas interessadas na pesquisa em danças populares brasileiras.

Bibliografia

Livros

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1992.

ARANHA, Maria Lúcia de A. & MARTINS, Maria Helena P. *Filosofando: Introdução à Filosofia*. São Paulo: Editora Moderna, 1993.

AZZI, Riolando. *O Episcopado do Brasil frente ao Catolicismo Popular*. Petrópolis: Vozes, Vol. 35, 1977.

BAKTHIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rebelais*. São Paulo/Brasília: Edunb/Hucitec, 1993.

BEBIANO, Rui. *D. João V Poder e Espetáculo*. Aveiro: Editora Estante, 1987.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de Viola*. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. *A Cultura na Rua*. São Paulo: Papyrus, 1989.

_____. *Os Deuses do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRANDÃO, Geraldo. *Notas sobre a Dança de São Gonçalo do Amarante*. Sem editora, 1958.

_____. *Mogi das Cruzes: Monografia Folclórica*. Separata da Revista do Arquivo, n. CLXII. Sem editora, sem data.

BRAGA, Teófilo. *O Povo Português Nos Seus Costumes, Crenças e Tradições (Vol. II)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

DANTAS, Beatriz Góis. *A Dança de São Gonçalo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Assuntos Culturais; Fundação Nacional de Arte; Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976.

DEL PRIORE, Mary. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ESPÍRITO SANTO, Moisés. *A Religião Popular Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

_____. *Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

FRANCESCHINI, José Antônio. & ARAÚJO, Alceu Maynard. *Danças e Ritos Populares de Taubaté*. São Paulo: sem editora, 1947.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GUIMARÃES, Maria Cláudia. *Vestígios da Dança Expressionista no Brasil*. Campinas, Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, 1998.

HAUG, Martha Johanna. *Folclore em Chapada dos Guimarães, Mato Grosso*. São Paulo: Escola de Folclore; Comissão Estadual de Folclore e Artesanato, 1983.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1982.

HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1992.

JONAS, Gerald. *Dancing: The Pleasure, Power and Art of Movement*. New York; Harry N. Abrams, 1992.

KRAUS, Richard. *History of the Dance in Art and Education*. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. *O Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LEMOS, Carlos A. C. *A Imaginária Paulista*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999/2000.

LINS, Rachel Caldas. *São Gonçalo Garcia: Um culto frustrado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1986.

LOPES, Fernão. *Crónica de D. Pedro I*. Lisboa: Clássica, 1943.

LUIZETTO, Flávio. *Reformas Religiosas*. São Paulo: Contexto, 1998.

MARAVALL, José Antônio. *A Cultura do Barroco*. São Paulo, Edusp, 1997.

MARQUES, Isabel. *A Dança no Contexto: Uma Proposta para a Educação Contemporânea*. São Paulo. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1996.

MARTINS, Saul. *Folclore em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1991.

MELLO E SOUZA, Laura de & BICALHO, Maria Fernanda Baptista. *O Império deste Mundo: 1680-1720*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles*. São Paulo: Unesp, 2000.

MONTEIRO, Marianna. *Devoção e Espetáculo: Burlesco e Teologia Política nas Danças Populares Brasileiras*. Tese de Doutorado. São Paulo, Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

OLIVEIRA, Noé Mendes de. *Folclore Brasileiro: Piauí*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

Martins, Saul. *Folclore em Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

OTHAKE, Ricardo. (org.) *Danças Populares Brasileiras*. [S.I.]: Rhodia, 1989.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Sociologia e Folclore: A Dança de São Gonçalo num Povoado Bahiano*. Salvador: Progresso, 1958.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *A Handbook for Dance In Education*. Londres: Macdonald & Evans, 1980.

_____. *Dance: A Linguistic Approach*. Londres: Laban Centre of Movement, 1979.

RICHARDS, J. *Sexo, Desvio e Danação: As Minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

RODERJAN, Roselys Vellozo. *Folclore Brasileiro: Paraná*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

SACHS, Curt. *Worl History of the Dance*. Nova Iorque: Norton & Company, 1965.

SASPORTES, José. *Trajetória da Dança Teatral em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SERAFIM LEITE, S.I. *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil (1538-1553)*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1956-1958.

TINHORÃO, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos Pecados*. Rio de Janeiro: Campos, 1989.

Ensaaios

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *A Redenção do Pardos: A Festa de São Gonçalo Garcia no Recife, em 1745*. In Jancsó, István & Kantor, Íris. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001.

AZZI, Riolando. *Elementos para a História do Catolicismo Popular*. In *Revista Eclesiástica Brasileira*. Vol .35. Petrópolis: Vozes, 1976.

DIAS, Paulo. *A Outra Festa Negra*. In Jancsó, Istvan & Kantor, Íris. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Fapesp, Edusp, Imprensa Oficial, 2001.

LANGE, Francisco Curt. *As Danças Coletivas Públicas no Período Colonial e as Danças das Corporações de Ofício em Minas Gerais*. In *Barroco*, n.1. Belo Horizonte, Universidade de Minas Gerais.

MONTEIRO, Marianna. *Balé Tradição e Ruptura*. In *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: UnicerCidade, s/d..

_____. *A Dança na Festa Colonial*. In Jancso, István & Kantor, Íris.(orgs.) *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa (Vol. II)*. São Paulo: Fapesp, Edusp, Imprensa Oficial, 2001.

MÜLLER, Regina Pólo. *O Corpo em Movimento: Mortos e Deuses na Dança de São Gonçalo*. São Paulo: Cadernos CERU, Série 2, n. 12, 2001.

SOARES, Marília Vieira. *As Origens do Ballet*. In *Trilhas Revista do Instituto de Artes*. Campinas, s/e, 1988, n.1.

Documentos relativos a festejos setecentistas

Súmula Triunfal da Nova e Grande Celebridade do Glorioso e Invicto Mártir São Gonçalo Garcia. Por Sotério da Silva Ribeiro. In Castello, Aderaldo. *O Movimento Academicista no Brasil (1641- 1820/22)*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969, Vol III, Tomo 2.

CDS

USUÁRIOS DO CENTRO DE CONVIVÊNCIA VENDA NOVA. *Trem Tan-tan*. Belo Horizonte, 2002.

VILELA, Ivan. *Paisagens*. Campinas: Gravadora Independente, 1998.

ANEXOS

ANEXO 1

Imagem de São Gonçalo do Amarante (Portugal).

In Espírito Santo, Moisés. *A Religião Popular Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.



ANEXO 2

Imagem de São Gonçalo Garcia (São João Del Rei- Brasil)

In Lins, Rachel Caldas. *São Gonçalo Garcia: Um culto frustrado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1986.



ANEXO 3

DESENHO BASEADO NA DESCRIÇÃO DO VIAJANTE GENTIL DE LA BARBINAIS SOBRE UMA FESTA EM LOUVOR À SÃO GONÇALO DO AMARANTE, EM 1717, EM SALVADOR (BA).

In Tinhorão, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.



ANEXO 4

Duas imagens de São Gonçalo de Viola (Brasil). A primeira foi achada em Porto Feliz, e é do século XIX-XX. A segunda é do século XIX e foi recolhida em Arujá. Ambas são de bairro queimado. A primeira mede 15,0 cm. E a segunda 15,5. Coleção Particular- SP. In Lemos, Carlos A. C. *A Imaginária Paulista*. São Paulo: Ed. Pinacoteca, 1999/2000.



DUAS IMAGENS DE SÃO GONÇALO DE VIOLA. A PRIMEIRA, ACHADA EM PORTO FELIZ, É DO SÉCULO XIX - XX. A SEGUNDA DO SÉCULO XIX, FOI RECOLHIDA EM ARUJÁ. BARRIO QUEIMADO. 15 CM E 15,5 CM ALT. COLEÇÃO PARTICULAR - SP

ANEXO 5

Músicos- capelães da Dança de São Gonçalo vão até o altar onde se encontra a imagem do santo (M.T.).

In Othake, Ricardo (org.). *Danças Populares Brasileiras*. [S.I.]: Rhodia, 1989.



ANEXO 6

Casal de devotos realizam o percurso até o altar onde se encontra a imagem de São Gonçalo.

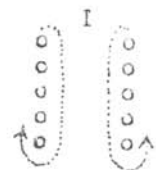
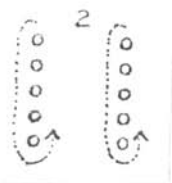
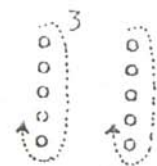
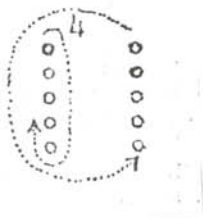
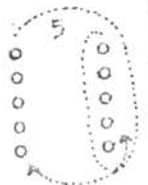
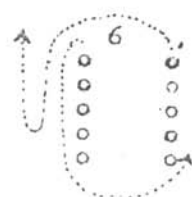
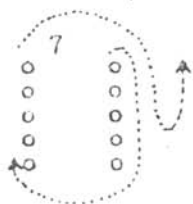
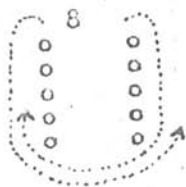
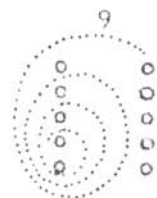
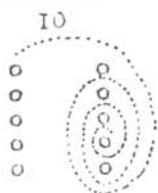
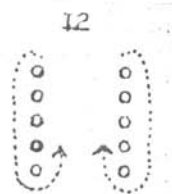
In Othake, Ricardo. *Danças Populares Brasileiras*. [S.I.]: Rhodia, 1989.



ANEXO 7

O uso do espaço na Dança de São Gonçalo de Mogi das Cruzes (SP). O corta-fita corresponde ao n. 9, e a mesura é o n. 11.

In Brandão, Geraldo. *Mogi das Cruzes: Monografia Folclórica*. Separata da Revista do Arquivo, n. CLXII. Sem editora, sem data.



ANEXO 8

A Dança de São Gonçalo (M.G.)

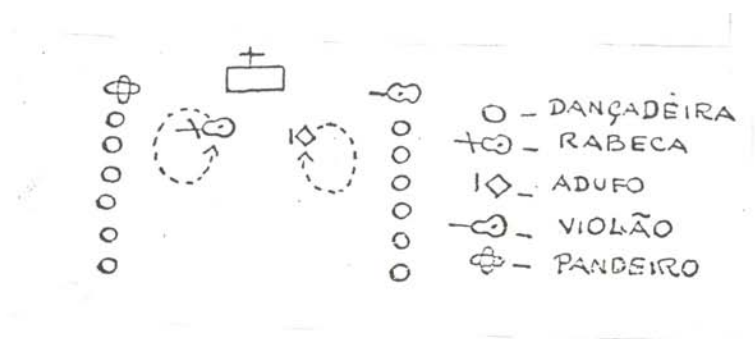
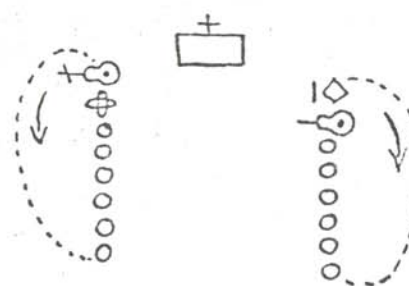
In Othake, Ricardo (org.) *As Danças Populares Brasileiras*. [S.I.]: Rhodia, 1989.



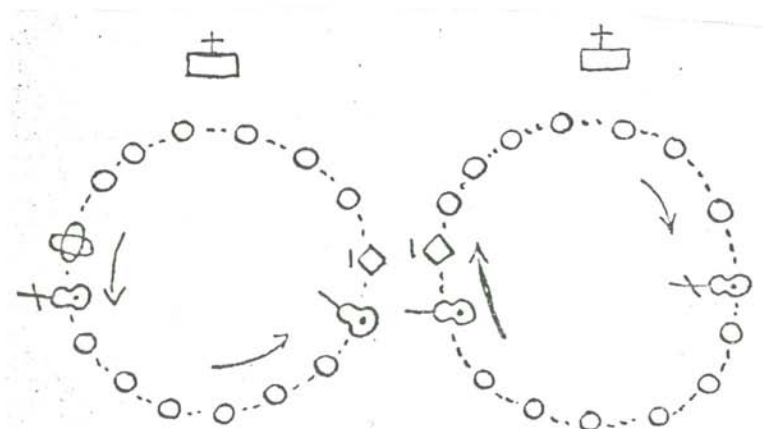
ANEXO 9

O Uso do espaço na Dança de São Gonçalo de Santa Brígida (BA).

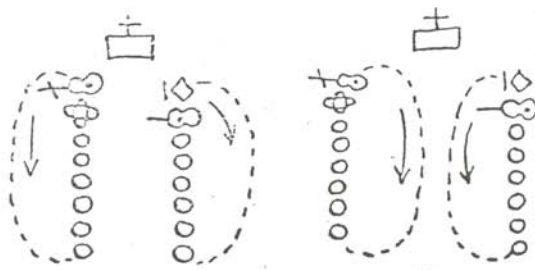
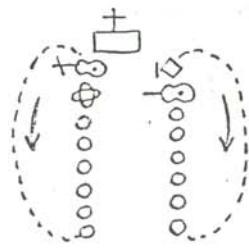
In PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Sociologia e Folclore*. Salvador: Progresso, 1958.



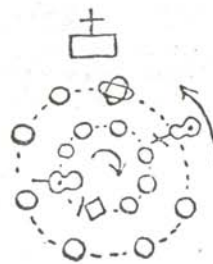
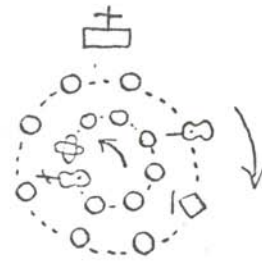
3 vezes cada uma



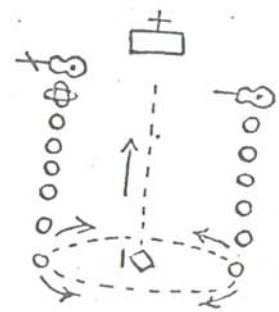
3 vezes cada uma

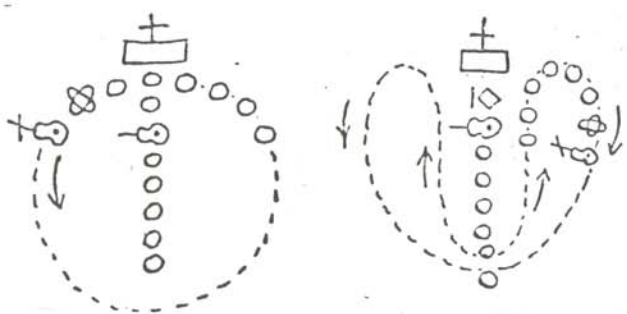
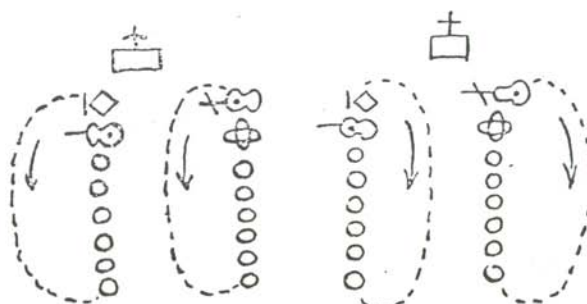


3 vezes cada uma

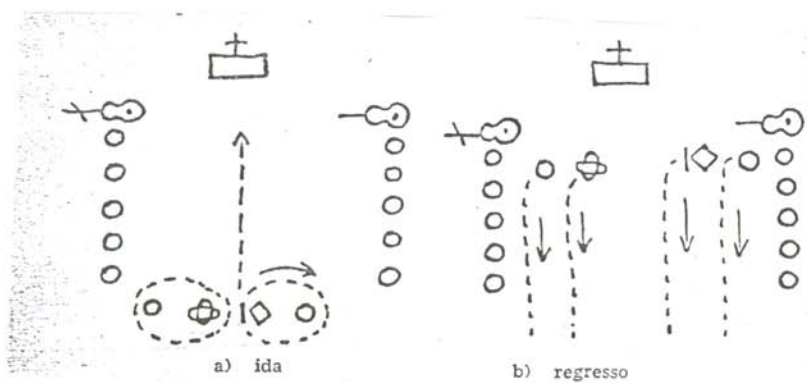
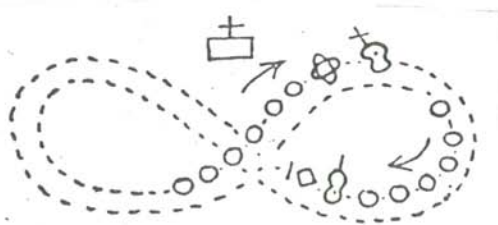


3 vezes cada uma





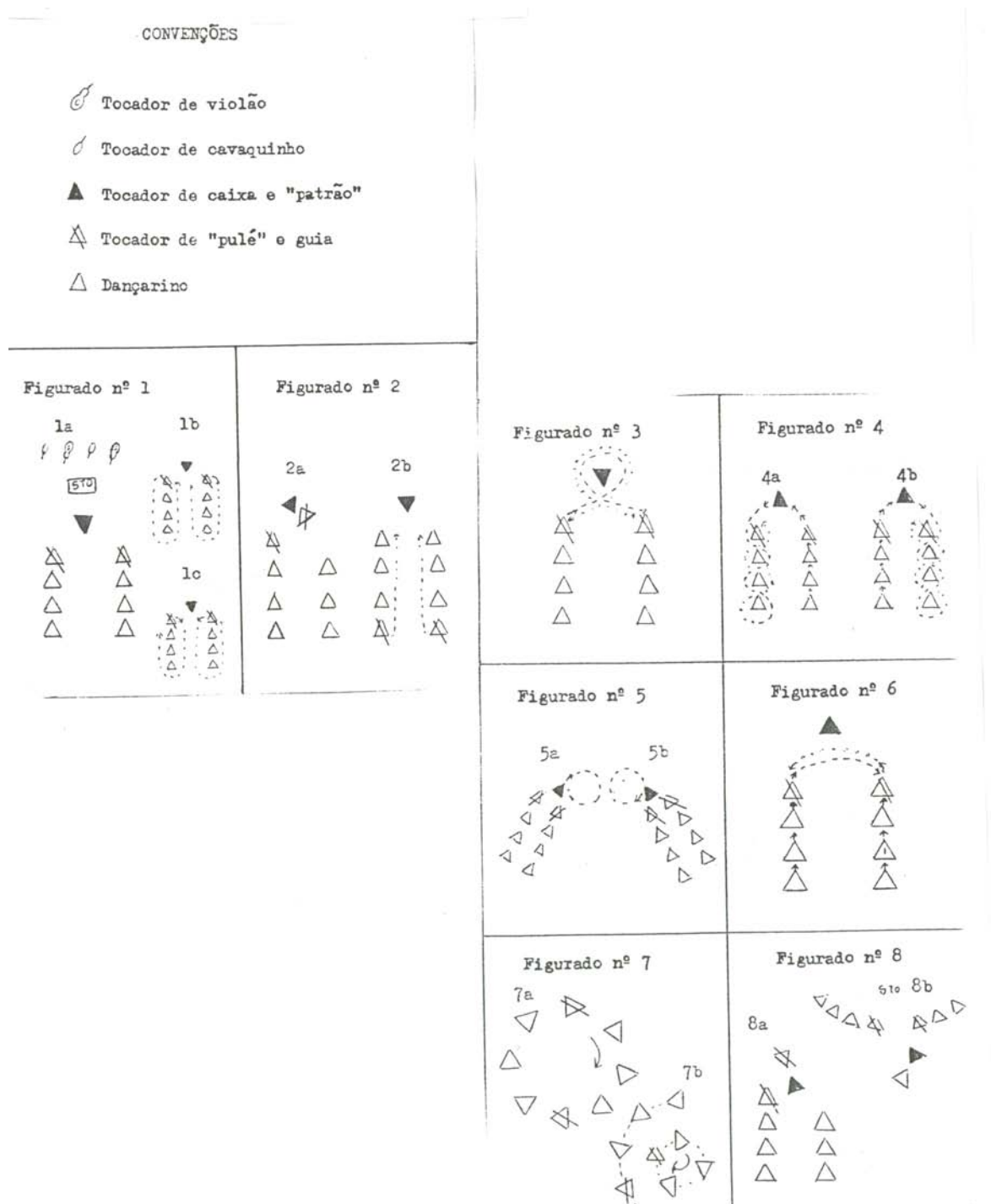
3 vezes cada uma



ANEXO 10

O uso do espaço na Dança de São Gonçalo da comunidade de Mussuca (SE).

In Dantas, Beatriz Góis. *A Dança de São Gonçalo*. Rio de Janeiro: MEC, DAC, FNA, CDFB, 1976.



ANEXO 11

Entrevista com Alceu dos Santos e João Carlos Firmino (Tio Jango).

V: Por que na Dança de São Gonçalo homens e mulheres dançam separados?

A: *Tem a corrente...a fila, antigamente falava corrente. Intão tem a corrente dos homi e das mulher. E o significado da Dança de São Gonçalo, o significado de ter as duas corrente, homi dum lado e mulher do outro...Por que si fala dança num modo de dizê, mais é uma adoração, que vai no altar beijá a santa image.*

J: *Essa passagem começou do São Gonçalo. São Gonçalo era muito religioso e ele numa discussão; num festival ele machucou uma perna, depois ele saiu assim sem recurso. Sem apoio de ninguém. E ele então numa capela dentro do mato, ali ele repousou e fez um pedido. Apareceu duas pessoas para ele, não identificada, dizendo para ele assim ‘Se você dançou e machucou, você tem que seguir a sua missão. Pega o seu ato, e você acompanha, faz sua dança, sua festa, no dia que você sarar. Eu vou te dar uma viola prá você tocar e dançar, a Dança de São Gonçalo. Você vai traduzir esse nome de São Gonçalo.’ Assim, a primeira festa que ele fez. Então ele fez a fila: A mulher dum lado e o homem do outro. Aquelas pessoas não identificada era São José, que tava junto com ele e Nossa Senhora. E foi apresentado para ele Nossa Senhora. Então hoje tem o São Gonçalo dum lado e Nossa Senhora do outro. A parte da Nossa Senhora é a fila das mulheres. E a parte do São Gonçalo é a fila de homem. Isso aí... traduzir o respeito como eles chegaram nele, não encostando nele. E dando esse ato de força e de fé para ele. Então a dança hoje não se garra entre homem e mulher, ela não se garra para dançar, dança-se separadamente, num tipo de sapateado. Então, entre as duas fila, entre homem e mulher, então tem os dois cantadores, os dois violeiros, que traduz o hino de São Gonçalo, depois eles tem fala ‘chaveiro’. Então o chefe, ele montou um rei e uma rainha, prá comandar as filas de dança. E aquele chaveiro para marcar o tempo do voto. Então eles marcam. São nove votos dentro da dança. Então eles sapateia, no tempo do voto. Levando os parceiros. Eles passam de dois em dois, até chegar no altar. Levando os parceiros. Um casal de cada vez. Então eles passam de dois prá dois, de dois prá dois, até chegar no altar.*

A: *Portanto, o rei e a rainha, eles são o último a chegar. Na divisão onde marca os par, eles são os primeiros da fila, mas eles se tornam os último a chegar.*

V: *Porque eles puxam primeiro?*

A: Não. Eles tão na frente. Cê vê que todas as pessoa de par em par adorá as image fica na frente deles. Então eles vai só prá trás. Eles são os último a chegar prá adorá. É uma divisão que tem por tudo, por respeito, por tudo. Que prá ser rainha, a moça tem que ser virgem, né tio Jango?

J: É.

J: É dança de muito respeito. Então na posição dela como rainha. Ela tem que ser uma moça virgem. E o rapaz, não identifica o ato, né? Mas tem que ser da mesma posição. Prá poder trazer esse respeito do regime do santo. Que foi com muito respeito isso daí. Então, ele não se toca um no outro, e a rainha e o rei vem fazendo a divisão de par. Depois vem passando os par passa prá dentro e passa prá trás, né? Então eles vem fazendo essa divisão de par conforme o chavêro leva no altar, ela chega prá trás.

A: Cada um par que chega prá adorá, ela passa um para trás. Dali a gente sabe...Principalmente quem canta sabe. Olhando ali onde tá o rei e a rainha, a gente sabe a quantidade de par que tem, sabe em média até quanto tempo vai durar aquele voto.

J: Sabe até o tempo. Dependendo da quantidade de par que tem cê já identifica o tempo de cantoria que cê tem.

A: Depois tem as pessoa, os penitente, que vão pagá promessa de joelho é mais difícil. Que que a gente faz? Pede os chavêro trabalham, os fiscal já sabe né, a gente conversa, explica tudo certinho, prá quem já sabe, tem malícia...Quando vai uma pessoa de joelho, uma comparação, pára todo mundo. Vai todo mundo atrás daquele penitente.

J: Ajudá o ato dele, dele fazer aquele voto.

A: Cria uma corrente né? De fé, de tudo...

V: Eu vi na festa da Cláudia...

A: Cê viu naquela dança do Celsinho, o menino, primo do Celsinho que não andava? Tinha dois ano e meio prá três ano.

V: Foi aquele menino que andou no final?

A: Ele anda prá todo o lado. Normal.

V: Ele não andava...

A: Não andava. Ele tinha treis ano de idade e o médico disse que ele nasceu com começo de paralisia, jamais teria condição de andar.

V: O médico falou isso?

A: Não deu esperança prá família nenhuma. E ele é uma pessoa normal.

V: O que você acha que foi isso

A: Foi um milagre que ele alcançou de São Gonçalo..

J: Eu conheço um caso na Dança de São Gonçalo aqui na fazenda de nome Serro, perto de Guaíra, que eu tava presente, né. Eu tava presente na dança. Foi uma dança muito demorada, foi nove voto. Depois teve o cururu, que é o último passo, no final. Então no terceiro voto, esse rapaz ele tinha caído dum animal né, e ele não conseguiu recuperação com médico, ele fez um voto. Então ele andava com a perna torta dum lado, e precisava quebrar a perna de novo prá poder fazer recuperação, né. O médico disse que ia tentar quebrar, prá ver se a perna dele ficava normal, né. Ele prifiriu fazê um voto, isprimentá a fé dele. Feiz um voto, antes dele fazer esse retorno no médico. E nesse dia dessa dança, ele dançou junto com os chavêro né, no meio, perfeitinho como os chavêro. A perna dele não teve nada. Ele teve a perna, voltô no normal. Ele dançou a noite intêra. Se ele fô vivo, ele chama Juventes. Se ele fô vivo ele agradece ter essa perna à São Gonçalo até hoje. É uma dança, pagando, quem faz pagando pedido valioso, porque São Gonçalo é um mistério fora de série.

A: São Gonçalo é um santo muito poderoso, mas vingativo.

J: Ah, vingativo...

A: A gente já cantô várias dança, mas umas três dança que a gente cantô...Um grande sinal assim...Às vezes...aquilo aconteceu assim: Os dono da promessa faltô com respeito. Mau exemplo deles, falta de respeito. O que que é ? Abusar, né. E o que acontece, altar vai vento, altar pegá fogo. Fim de dança. Cabô. Não tem como...Cê vê um altar incendiá, instrumento não pára afinado, né tio?

J: Não pára...

A: A gente não consegue cantá...

J: Aquela dança da Capelinha, aquela vez que nós fomo lá Fez uma dança aqui em Capelinha....

A: Foi na casa do Luisinho...

J: É, uma dança muito falada que ia sê, né? Mas ele, acho que entrô no álcool sabe? E não teve respeito no que eles próprio tava fazendo. Aquilo virô só bagunça, ne? As muié dançou sozinha lá dentro da barraca, depois deu uma briga de cachorro vinda lá da barraca. Ia vento no altar, virô tumulto. Os homi brigando pro lado de fora...Então não

respeitô o ato que tava fazendo... Eu não sei, até o Alceu, acho que a gente não conversou sobre esse assunto...Eu não esperei o término da dança. Eu fiquei tão descontragido. Falei 'Vamo'bóra', que eu morava aqui na fazenda Cachuêra. Nós pegamo o carro e viemo imbóra. Falei: 'Eu não vou ficá aqui de jeito nenhum.' Agora, eu não sei se realizô bem aquele dia.

A: *Aquele dia a gente conseguiu terminá...É porque a gente foi conversô com as pessoa da família que tavam normal, que não tavam...Falô que não tinha como continuar. Aí eles tomô providência certo? A gente procurô fazê dois voto num, prá coisa í mai rápido, prá agilizá as coisa...*

J: *Prá fazer dá tempo...*

A: *Senão não conseguia...*

J: *Senão não conseguia fazer.*

A: *Porque senão a gente ficava com aquela cruz nas costas, né?*

J: *É mais precisa muito respeito. Inclusive tem um verso que fala assim: 'A dança de São Gonçalo é uma dança muito respeitada/ Tanto dança muié soltêra quanto muié casada / Quem caçoá da dança dele, terá sua perna quebrada.' Então começa por aí , né? O cantadô já começa por aí, já privinando us devoto a se respeitá aquele ato. É muito bonito, é muito bacana. (Risos).*

V: *(Risos) Eu gosto muito da dança de dança de São Gonçalo, por isso que eu escolhi ela prá estudar...*

A: *Foi em 97 ou 98 que teve aquela apresentação na escola sobre as tradição aqui no Centro Comunitário. Não sei qual escola que chamô o senhor prá apresentá a Companhia de Folia de Reis...*

J: *Foi em 98.*

A: *Naquele ano a escola de Capelinha chamô a gente prá apresentá uma Dança de São Gonçalo, né. Naquele ano o companheiro que eu fui cantâ com ele , nunca tinha cantado. Aí na hora que a gente tava organizando as coisa prá apresentá, o tempo da apresentação era de vinte minuto, e era muita gente. Prá começa na hora que a gente saiu de lá, o ônibus que a gente vinha, desci lá no trevinho e voltei prá cá...A bagunça que tava principalmente, das menina que ia apresentá, as pessoa que tinha prá dançá. A gente tinha trazido prá participá junto com a gente...Virô uma bagunça danada, ei virei e falei 'Não, não dá'. Peguei e desci, foram me buscar de carro, insistiram, insistiram, até que eu vim.*

Já não tava com a cuca legal, de tanta raiva que eu tinha passado. Falei: ‘Mas dança [e dança né?’ Aí a gente pegou e foi. Aí o rapaz aí o Tião mais o Quinca, antes da gente apresenta, eles gozô com a cara da gente. Pegô e falô: ‘Cê canta isso?’ Claro a gente ajuda. ‘Nunca ouvi falá que você cantá...’ virô pro Jonas e falou: ‘Ainda bem que tem você aí. Cê vai sê o esteio...’ Não é que naquela noite foi a melhor apresentação que a gente fez, foi nós...E eles que era catira, ficaram praticamente perdido, parece que o que eles desejô de ruim prá gente, caiu em cima dele. Eu achava que nós ia fazê uma apresentação igual a que a gente fez aquel dia, por tudo que a gente tinha passado...

V: *Tem muita rivalidade entre os grupos?*

A: *Não. Assim, sobre a Dança de São Gonçalo não tem porque é poucos cantadô...tá acabando...*

J: *A turma que dança o São Gonçalo, os mestre, com seu grupo, não existe rivalidade. Diz que tem uma união muito bonita. Muito bacana.*

V: *Quando teve essa rivalidade foi com um outro grupo, né?*

A: *Não é porque tinha várias apresentação de dança, assim, Folclore que fala, muita coisa, né. E ele foi tipo uma brincadeira, que aqui festival, tudo quanto é coisa...*

J: *Ele não conhece do ato, né. Então ele é muito brincalhão. Então el quis fazer uma brincadeira com o Alceu e nessa brincadeira ele fez um ato de gozação. Porque ele não sabe, né? De certo ele admirô do Alceu sabê, né? Então ele entrou por aí. E o resultado, ele gostou muito, né? Pediu pro Alceu ensiná ele, né?*

A: *Aí depois na parte que ele apresentô que... Ele é um profissional nessa parte de catira...*

J: *Ah é, como violêro é...*

A: *Foi a apresentação mais ruim que eles têve na vida deles. Isso foi um castigo...Não sei se ele falô com intenção de prejudicá ou brincadeira, aquilo lá prá ele foi castigo, porque a apresentação mais ruim... De tanta apresentação que teve lá aquela noite, foi várias noite, a dele foi a pior.*

J: *Ele é um bom violêro, né? Ele é repentista. Bom, ótimo, né? Mas a pessoa...Ele caiu num buraco sem esperar, né? Eu vou por aqui, que eu criticando ele quem sabe ele fala alguma coisa, que eu aprendo. Essa que foi a intenção dele, né? Mas o Alceu não deu a palavra prá ele de importância...Dexô ele parado, lá no ar, sem resposta. Então o que*

aconteceu foi isso aí. E ele em vez de fazê a parte mais bonita que ele esperava, aconteceu de ser as pior, né? Porque o castigo veio, né?

V: *Quando foi essa apresentação?*

A: *Foi em 98, né? Agosto ou Setembro?*

J: *Acho que foi em Novembro, não foi?*

A: *Eu não me lembro mais. Foi uma semana na frente que a gente foi em Maracá. Acho que foi em Setembro.*

J: *É, eu sei que foi uma apresentação feita dos alunos...Apresentação de um trabalho dos alunos...Então eles pôis im exposição todos os desenho que eles fizeram, os trabalho deles, né, e teve o festival de apresentação dos alunos. Classificação, né? Entre ambas as escolas, e ali foi diversa escola, né. Cada uma tinha que ser classificada, né? Foi por isso que aconteceu, então foi várias apresentações, com várias escolas. Me parece que, não tô muito firme, não, mas me parece que foi no mês de Novembro, não tenho certeza, não, mas acho que foi...*

A: *O senhor foi representando qual escola? A daqui que o senhor foi lá representar?*

J: *Eu não me lembro...Acho que foi a do Vaguinho. Como é que chama aquela perto do turquinho ali?*

V: *Mas, então o senhor se apresentou em outra escola, foi isso?*

J: *Cada apresentação, cada uma fez uma escola.*

A: *Cada escola escolhia um tipo de apresentação. Então a escola de Capelinha escolheu a Dança de São Gonçalo. Então nós foi apresentá a Dança de São Gonçalo representando a escola de Capelinha. Com o tio Jango foi a mesma coisa...*

J: *Eu fui fiço a missão dos Santos Reis. E o Quinca, o Joaquim Pedro, a gente chama ele de Quinca, ele fez a apresentação de Moda de Viola.*

A: *Catira...*

J: *É catira. Então cada um representou uma escola.*

A: *Outra foi aquela Dança do Boi, lá...Como é que chama? Não sei como chama...*

J: *Essa, do Bumba Boi. Essa eu não sei quem fez. Eu não tô lembrado. Era pro Joaquim Pedro fazê, né? Na Companhia do Matias, mas também não sei se foi realizado essa daí.*

V: *O senhor fez o que nessa apresentação de Santos Reis?*

J: Ali no Santo Reis, eu fiço uma apresentação né, pedindo conforto prás crianças, né. Conforto prá criança e pros professor e diretor, né. Que eles conseguisse no ato religioso, involuí mais as crianças. Prá que eles não deixasse aquelas crianças sem o apoio e o esforço do ensinamento, né? Que eles também fosse protegido, né, com muita intenção de Deus...Empareiasse com eles, desse a benção prá eles, que eles tivesse mais prestígio prá dá às suas crianças. Então eu fiz essa apresentação pedindo aos Reis essa proteção, tanto pros diretor e professor, como pros aluno...

V: E como o senhor faz essa oração? O senhor já traz essa oração, que o senhor mesmo faz, ou o senhor improvisa na hora? O senhor estuda ela antes?

J: Eu estudo muito...Inclusive eu tenho vários livros prá eu estudá. Porque essa missão eu conclui de um ouvido no outro. A escritura sagrada, no livro dos Reis, na vida de Jesus. O homi que mais invio no mundo. Então de cada parte eu estudo, eu depois anexo, né. Então eu faço a palavra prá cantá.

V: O senhor usa então como inspiração?

J: É como inspiração. Muito mal, mas é como eu sei fazê...

A: Num momento assim fica como uma pessoa repentista...

J: É, repentista. No ato, assim, na hora...Eu canto na hora...Mas é porque eu já tenho dentro da cabeça um estudo. A volução da palavra... Eu estudo muito então eu tenho dentro da cabeça a volução da palavra no que a pessoa pedi. Então eu quero que você cumpra uma promessa prá mim. Qual o caso? É esse, esse, esse...E eu vô fazê aquela promessa falando no ato o que a pessoa citô., como aconteceu. É muito bonito. Eu fiço uma, fala proficia, ma num é. Um ato de fé de Nossa Senhora Aparecida, quando a dona Maria, que é a chefe da Água Santa, que tem lá na minha cidade até hoje essa senhora. Quando ela foi achada. Ela ficou louca, né, e fugiu, ficou muito tempo fora, então eu fiço...De quando acharam ela até chegá na igreja que ela tinha construída, aquela missão que ela tinha, durante sete ano.

V: Mas quando foi isso?

J: Isso faiz muitos ano que aconteceu isso com ela. Então ela tinha duas filha doente. Muito doente. O marido dela, que inté chama Pedro, né, ele mora em...Como é que chama a cidade lá...

A: Perto da Água Santa?

J: É.

A: *Frutal.*

J: *Isso. Eles são de Frutal. Moram lá, inclusive a família dela mora lá em Frutal.*

V: *Água Santa fica lá perto?*

J: *É, encostadinho.*

A: *Fica no município.*

J: *É. Então seu Pedro, marido dela inda mora lá. E essas filha dela, ficô doente e ele bebia muito aqui, né. Ele não importava, não incomodava e ela disisperô, e o médico disse que a doença das menina era incurável. Ela ficô doida. Ela botô aquilo na cabe;ca, aquilo na cabeça, i ela enlouqueceu, sabe, saiu pro mato. Fazia treis meis já que ela tinha desaparecido, ninguém achava ela,né. O povo procurou, cansou de procurar. I um belo dia o vaqueiro que tomava conta do gado que era dono dum sítio que eu num lembro o nome mais. Ele foi pastorá o gado,né, e deu com ela berando na vala dum cerrado, toda incorrentada. Ela tava incorrentada. E ele perguntou prá ela o que que ela tava fazendo ali, e ela não soube citá prá ele, quem acorrentou, também não soube falá. E ele voltô e chamô autoridade, né, que tava na procura dela. Ele foi informá onde é que ela tava. Então ela disse: ‘Essa mulher tá aí ó, foi essa mulher que tá aí, que me segurô’. Mas qual mulher? ‘Olha ela aí...E era Nossa Senhora. Com muitas veis que ele repetiu, que ele viu a Nossa Senhora, em cima dum morrinho que ficava prá cima do barro, porque lá era cheio de água, que ela tava em cima a Nossa Senhora, e ela ao lado, na água do cerrado, era Nossa Senhora, distância duns oito metros dela assim. Ela falava assim: Foi essa muié que me segurô. Aí a autoridade veio, né, tirô aquela corrente dela, liberô, e ela não quis ir embora. I aquela image ficou ali, por varius dias. Então a comunidade mandô fazê uma capela, uma igrejinha, né. I ela não quis i embora, lugar dela tinha qui sê ali, ela tinha que morá ali, como de fato ela vivi até hoji. Aí fizeram uma igrejinha, i ela ficô, fazia aquele percurso. Eles fizeram um palanque, não sei se existe o palanque lá ainda, né, e um ranchinho prá ela. Naquela época eu fui lá, quase no princípio, era um ranchinho, coberto com foia de lata, ramo, lugar sujo, feio. Então ela saía dali pegava aquela corrente passava no reguinho d’água, prá baixo do coreto assim, ela pegava aquela corrente, que eu não dei conta de pô, de levantá do chão. Eu era novo, era forte naquela época eu não dei conta de levantá aquela corrente do chão. Ela com uma mão só pegava aquela corrente embrulhava no pescoço assim, na forma de um rosário, sabe. Injoelhava em cima do*

cascalho, cascalho desses pedrinha branca, ma forradinho, num tinha chão não, era dali até na porta da igreja. Ela injoelhava com a corrente no pescoço, carregava image, carregava bandeira, com a nossa turma ela carregou a bandeira de joelho no chão, com a corrente no pescoço até chegá na porta da igreja. Aí no chegá na igreja tinha uma escada, né, ela tirava aquela corrente, punha no lado da escada assim, prá podê fazê as prece dela. Toda veis ela fazia isso. Ela feiz sete ano. A hora que ocê via que ela tava cansada, ela balançava o corpo mais num caía. Aí eu fiz essa mensage dela, contandu a vida dela até na hora qui ela entrava na igreja. Intão se fala assim: ‘Nossa Senhora sigura essa pobri penitente, prá ela num caí’, mi parece que foi assim, quando ela deixava a corrente. É muito bonito...Depois eu vou tocá a fita prá você vê... Então essa é a vida dela coitada, né, dessa dona Maria e da Água Santa.

V: *Quando o senhor começou a se dedicar mais prá esse lado mais religioso?*

J: *Eo vô ti contá a minha vida assim...Eu nunca fui influenciadu em moda sertaneja, em moda assim, popular...Essas coisa...Eu tinha novi ano,aí eu morava aqui na fazenda Bela Vista, tinha novi ano e tinha um camarada qui chamava Joaquim Liberato. Ele teve, soltô a Companhia de Reis, e meu pas meus irmão é tudo reiseiro, cantadô, né, eles cantava de tudo, dançava catira, fazia moda, mas eu voluí muito no lado do santo. Intão, naquela época eu tinha novi ano saí com essi homi cantando Reis,né, i invoquei no Santo Reis, né. Invoquei no Santu Reis, meu caso é Santu Reis, eu vô istudá, arrumá um dinheirinho daqui, qui eu ia istudá onde tá a palavra de Santu Reis. Saía...Ah, fulano de tal tem um livro lá de Santo Reis, eu ia lá prucurá, prá mim aprendê. Intão eu cumecei a istudá i divulgá, né, aprendendo aquela iscritura sagrada, né, do princípio, os passo qui eles deram, como elis viajaram, né. Eu tô istudandu essa parte aí, fui disinvolvendu do lado do Santu Reis. Eu sei muito mal, mas o que eu sei fazê hoje é isso, si ocê mandá eu cantá uma moda, eu num sei nada...Mas nu Santu Reis eu comecei assim, intão, eu istudandu muito, e procurando dentificá a vida deles...Du princípio, porque, elis eram pastores, né, elis eram pastores, intão elis cuidando das suas ovelha, né, veio um anju em voiz clara prá elis, elis sem sabê quem era esse anju (...), Falô prá elis, oceis se prepara, porque oceis são científicu, as trológico, si aprepara prá oceis tê uma visão qui vai vim o redentor do mundo, o rei dos reis, salvador do mundo. Só qui eu num sei nem u dia, i nem quando, mai vai nascê o rei do reis, pela salvação du nossu mundo. Intão elis trabaaiaram cada um na sua região né, elis trabaiaava i fazendo o istudo, né, fazendu uma pesquisa du tempo, quando a mudança do*

tempo ia sê qualé o sinal qui vinha trazê o minino Jesus. Aí elis saíram, elis é Gaspar, Meteu e Bartazar, né. O último qui foi, foi u Bartazar. Meteu saiu, foi pás montanha, lá elis fala perto das oliveira, monte vermelhu, intão eli ficô lá observano...Sem sabê cada um era descendenti de um (...) Elis num é de um lugar só. Aí passado uns treis patru dia chegô o Gaspar, né, na mesma intenção. I Baltazar imbarcou na traseira de uma naviu prá atravessá pro outro lado, porque eli é da Índia né, atravessá pro outro lado pá podê na mema intenção sem nenhum sabê do outro o, aí elis incuntram os treis, foi aonde qui elis virão o resplendor. Vinti e seti anu antes do minino Jesus nascê, elis fizeram ali aquela pesquisa, aquela pesquisa até aquili sinal confirmá a vinda do minino, Qui foi formado numa istrela né. Aí quando formô aquela istrela, qui aquela istrela andô, o anju disse prá elis assim: 'Segui-me, qui aquela istrela tá indu aonde tá o minino Jesus. O caminho de Belém. Ceis pega o caminho de orienti pá i à Belém, onde o minino Jesus istá.' Mas nessa data aí, o meninu já tinha dois anu de idade, já era nascido o meninu Jesus. Intão na noiti di natal, Qui chegaram im Belém... Elis tava na dúvida. Chegaram na cidade de Belém. Intão elis fala Qui o meninu nasceu na noite di natal, à meia-noite, má num foi...Foi a comemoração delis, no anunciá qui o meninu Jesus tinha nascido. Só qui elis num sabia nem u dia qui eli nasceu, nem o meis e nem a hora. Elis só sabia que eli tinha nascido e que eli tava na gruta de Caã, pá evitá da traição do rei Herodis. Dali elis seguiram. Fizeram a comemoração, né, e dali elis seguiram até chegá em Belém, elis passaram...Eu num vô contá tudo, qui é muito grande...Vô contá a parte qui é mais principal. I nelis indo prá Belém, elis tinha que passá na Judéia, na porta de Judéia, ondi morava o rei Herodis. E elis chegô ali e si convocô, i agora cumu é qui faiz? Nós tem perguntá pros guarda aqui, o caminho de Belém porque aqui nós num sabe. I nelis chegá lá, a istrela apagô, elis ficô perduu, mas a istrela apagô, sabendo que ali morava o traidor, né. Intão elis aperguntô pros guarda, si elis podia informá prá elis ondi tinha nascido o rei dos rei entri os judeu. Falô quem podi informá é so o rei. Porque o rei dos judeu é aqui, mora aqui nesse palácio, i o Herodis tava doenti naquela época, a casa tudo perfumada, tudo de ouro né. Com muito custo eli recebeu os treis rei santo. Aí eli investigô os treis rei santo, né: 'Como oceis ficô sabenu que nasceu o rei dos rei do judeu, sendo que o rei dos judeu, soi eu?' Elis disse assim: 'Nóis vimo a sua istrela.' 'Quando?' Elis num deu resposta. 'Prá ondi vai?' Elis também, não respondeu. 'Daonde oceis evêm?' Elis também não deu resposta. Elis disseram assim: 'Nóis queremo qui o senhor informa prá nós o caminho de Belém, nós

tamo indo prá Belém.’ Aí eli insinô o caminho erradu prá elis né, prá Jerusalém, e não pá Belém, disse assim prá eles: ‘Idis com descendência e cuidadosamenti, investiguem si o minino nasceu, o rei dos judeu, si nasceu mesmo volta aqui, qui eu quero também... prá eu adorá-lo.’ Mas eli quiria matá, né. Intão dali o anju disse prá alis assim: ‘Volta pelo mesmo caminho, mais segui em frente.’ Como elis fizeram a visita, fizeram as sua oferta, né, aí elis fizeram a visita, fizeram as oferta, né, o rei foi coroado, com a benção do mininu Jesus, e seguiram, muntaram nus seus camelu i siguiram. Siguuiu o mesmo caminho, vortando prá trais (...) Pelo mesmo caminho vortaram outra veis, vinha para o Egito, daonde elis saíram. Aí seguiram elis o mesmo caminho e vortô pro Egito, e o mininu Jesus ficô iscundido, em Caã, até a morte das criança, quandu Herodis mandô matá as criança de dois anu prá trás, porque foi quando o mininu Jesus já tinha essa idade, né, prá podê matá o mininu Jesus. E foi ondi houve a covardia de Herodis, né, qui eli não conseguia matá o mininu Jesus. O mininu Jesus tava iscundidu. Abraão apresentou eli nu templo, i iscundeu eli, né. Aí é a bíblia dus reis. Agora em canturia então a gente faiz a divulgação das palavra...Dos atos todinhos. Aí a gente conclui tudo né.

V: *Parece que o senhor fez escola mesmo no Santos Reis...*

J: *Foi, nu santu reis.*

V: *Aí o senhor ensina essa parte da devoção, das orações, pro Alceu...*

J: *É, eu passei pro Alceu muita coisa...O Alceu também é muito involuídu, viu, desdi criança, né. Má muita coisa qui eli num sabia, né, eu passei prá eli, do ato de São Gonçalo, de santu reis, qui o Alceu começô criança também cum u santu reis. Eli cantava, batendu as latinha né, i eli é muito inteligente, intão, eli foi crescendu e nós cumeçô a tê comunicação um com u outro, né, intão nós passô a cantá junto né, ele foi involuindo, aprendendu muita coisa da gente. Hoje não. Eli já é um mestre de reis. Hoji eli sabe até, taveis melhor do que eu...Agora eli tem mais tempu é novo, sabi bem mais, né...*

V: *Mas o São Gonçalo, como é que o senhor conheceu?*

J: *O São Gonçalo foi por estudo. Estudei o livru du SãoGonçalo, então lá explicava, né, que são Gonçalo era muito indisivolvidu, e eli gostava muito di diversão, di festival, né, i eli num festival que tevi, eli afastando, elis fala assim, dum imbaraçú, sabe, diz nesse livru, imbaraçú. Deve sê uma increnca, uma briga. Eli quebra uma perna. Intão eli ficô discriminadu por aquilo né. Eli saiu, sem distinu, sem ninguém prezá neli, ninguém falava nada. I um dia eli falô: ‘Eu tenho qui vive aqui pos matu, tenho qui vivê assim isolado.’ I*

eli entrô nu mato, num cerrado, eli saiu numa igreja, qui como ei citei antes, eli falô: 'Eu vô ficá por aqui, eu vô me repousá por aqui, qui aqui ninguém mi vê, aqui ninguém mi zomba...' I apareceu essi homi i essa mulher qui eli não divulgô quem seria, né e disse prá eli assim: 'Você devi andá, você mi acompanhi, qui ocê devi andá, fazê o qui ocê gosta, o seu ato, né, cê anda, ocê chega no lugar qui ocê qué, eu vô ti dá prá você uma viola. Cê vai tocá uma viola, i ocê pegui co a sua mente, qui ocê será são e salvo. I ocê dedica issu daí procê e prus ôtro, ocê dedica, ocê aprendi, toca e canta qui ocê será salvo, qui ocê não será mais discriminadu.' Eli falô: 'Si issu acuntecê eu vô cunpri a sua palavra.' Dali eli saiu, eli saiu (...) e aquela mulher saiu na frente dele a parece qui mostrô uma luz, um caminho, né. Elis saíram, quando elas chegaram numa cidade vizinha, chamava Recreio essa cidade, ondi é qui eli chegô. Ali eli recebeu a viola, mas foi aquelis mesmo Qui eli viu qui deu: Ó Gonçalo, cê gosta de tocar, cê gosta, nós se vimo sempri nas festa, sapatia, dançá. Aqui essa viola é pro cê tocá, pro cê aprendê, pro cê diverti.' 'Mais de presente?' 'É.' E dali, intão, eli involuiu, né, cantandu sozinho, eli tocava e cantava sozinho, i comecô intão a dança di São Gonçalo, porque eli cantava e sapatia, eli sozinho, tocandu e sapatia, né. I o povo intão involuiu naqueli ato deli, né, e transformaram a dança de São Gonçalo em parceria, só que eli já exigiu: A dança di São Gonçalo tem que sê muito respeito, qui o homi e a mulher que eu vi foi genti de muito respeito, de muita iluminação, é uma dança qui num si abraça um com u ôtro, uma dança di respeito, uma dança di fé, qui quem fez eu andá eu num vejo mais, não sei quem qui é...Intão nós tem guardá essa esperança...Daí por diante continuô, o povo foi influenciô, e comecô a dança di São Gonçalo. Inclusive o São Gonçalo di hoje, eli é protetor dos violero. Porque quem pega com São Gonçalo...

A: É crente...

J: É.

V: O senhor seu Jango é daqui de Ipuã mesmo?

J: Não. Eu não sô daqui...Sô porque fui criadu aqui. Eu sô de Nuporanga. Sou nascido em Nuporanga, né e fui criado até a idade de oito anu na região de Guaíra, dipois eu vim prá cá, pro município de Ipuã, né, completando novi anu comecei a cantá Reis, já tava com ni anu, comecei com seu Joaquim Liberato, né, agora aqui eu mi criei. Formei homi aqui casei, criei a minha família, né, mas eu sô de Nuporanga. Eu vô ti dá até minha data, eu sô de 11 de agosto de 1926.

V: *Então o senhor já está com setenta e seis anos...*

J: *Setenta e cinco, pulei já prá setenta e seis...*

V: *O senhor sempre viveu e trabalhou aqui?*

J: *Sempre. Eu tive fora, né, eu tive na fazenda do vizinho trabaiaando lá, sempri por aqui mesmo né. Agora eu tive dois anu, qui eu morei nu Goiás, ma morei por pouco tempu, né, ma a gente acostuma num lugar, o lugar dum povo muito bom, um povo muito unido, a gente não acostuma fora, a gente tem que tá junto dos cumpanheiru. Vortei prá trais e tô aí.*

V: *E o senhor sempre trabalhou com roça, com terra?*

J: *Eu nunca mexi assim cum lavoura assim, como lavôrista, né, eu tive tomanu conta di fazenda né por muito tempo, tomei conta di fazenda, mexi muito cum maquinário, caminhonêro, minha função foi essa, trabalhando sempre cum gente, mas comu lavorista não...Criei a famía nesse sentido, né, ganhando o pão em cima de máquina, quando não era trator era caminhão, né.*

V: *Eu gostaria de saber..., por exemplo, quando eu fui ver o São Gonçalo, eu vi em Capelinha, né..., e lá eu vi que no altar tinha fita...É algum símbolo, por que a fita rosa do lado de nossa Senhroa Aparecida e a fita azul, do lado do São Gonçalo? Tem algum significado, a cor da fita, ou é só prá saber que é mulher dum lado e homem do outro?*

J: *A cor segnifica a diferença, né...*

A: *A divisão...*

J: *É a divisão. Agora ela vêm sê um enfeito e divulgando, qui do lado de Nossa Senhora a fita rosa é u lado da mulher, a fita azul du lado du homi, intão é prá pessoa num cunfundí...*

V: *Não pulá prá fila errada...*

A: *Além dissu você vê também, tanto o rei quanto a rainha, traiz uma rosa, né, traiz a coroa também. (...) Mesmo us chavêro i tocadô, da rainha é branca, a rosa branca.*

J: *É só prá fazê uma divulgação...*

A: *(...) Tem uma divisão assim (...), às veis a pessoa vem no pé do altar aonde vai adorá a image, as veis na hora deli retorná prá fila, vai pro lugar errado. Um pessoa nunca participô de uma dança, chega i entra no lugar errado...*

V: *Nessa vez que eu fui, eu escutei uma ladainha para Santa Catarina, quem ensinou foi seu Jango?*

J: *Não. Esse não.*

A: *Aquela oração... Quem cantava ela foi o finado seu Didinhu, eli cantô muitos anu essa música, antis deli falecê.*

J: *Então o Didinho Meloni, aprendeu a primeira companhia de Reis qui tevi, cantô fou quando eli morava na Fazendinha, ocê num lembra...Foi primeiro aluno meu de canturia, Didinho Meloni...Eli só cantava samba. A primeira vez que eli cantô foi na minha Companhia de Reis...Ele cantava, tinha o Antônio, irmão deli qui cantava samba, fazia, elis fala arrasta pé, né, todo dia na colônia, eli não sabia nada de religião não, eli gostava de cantá e dançá.*

A: *De diversão...*

J: *É.*

V: *Que colônia, Tio Jango, qual fazenda?*

J: *A fazenda Bela Vista, aonde eu fui criado...mais elis num morava lá, elis morava na Fazendinha, i naquela época o Alceu, elis morava na Concórdia, a mãinha, o pai deli, na época elis era novo, né, elis morava lá, eli num lembra muito bem do primeiro anu Qui eu saí nessi ato de Santu Reis, já por minha conta, intão eu num tinha cantadô, eu chamei u Didinho, chamei por meus irmão, vó Luíza, o Nelso, o finado Francisco i u Tiãozinho, Ôripides, intão nós arrumo ali uma turma, né o Trevisan, seis vai cantá comigo qui eu tenho uma promessa prá cumpri porque meu tio tratô i num veio, eu gastei dinheiro eli numa apareceu aqui, deixei o dinheiru i eli num vêm, i agora eu tenho qui saí hoje. DiDinho falô: ‘Nóis vai ué...’. ‘Cê sabe?’ ‘Num sei mais Santu Reis sabi...Santu Reis mi ensina, Santu Reis guia nós...’ I nós saímu, né. (...) era tudo criancinha, mininu novo ainda, morava na fazenda ainda, na Concórdia. I por ali eli começô, né i cantô cumigu uns treis anu, oDidinhu...E aí eli falô assim, eu tinha vontade di cunhecê cumo é u São Gonçalo. Intão eu passei prá eli, né, umas moda di como eli poderia fazê u São Gonçalo, i eli cumeçô né, eli mais u Tonho Montêro, dispois eli separô uma temporada, eli casô, criô um filho (...) mas já faiz muito tempu o Alceu parendeu cum eli, intão eli cresceu daí cumigo i sozinhu cabô de formulá us atu deli, e foi um dus melhor cantadô de Reis né, Alceu?*

A: *É, di São Gonçalo...*

J: *Di São Gonçalo...Na região, principalmente di São Gonçalo, foi um dos mió cantadô da região aqui, né, e eli deixô issu daí pro Alceu, o resto, né o qui sabia eli passô pro Alceu, qui já sabia, já cresceu nu ato de Reis, depois passô pro São Gonçalo e eli junto cum o Didinho Geloma eli foi crescendo i hoji o cantadô di São Gonçalo, qui nós temo hoji, é o Alceu...Na região, num tem mais...*

A: *É igual fala, até falei com a Valéria esses dias atrais, qual foi a dança di São Gonçalo? Foi em 99, 98. Quem foi cantá foi o Toninho Trevisan...Eli não tinha companheiro não tinha (...). Aí a condução passô bem cedo prá pegá eli, e foi chegô lá isperandu, isperandu, eli chegô mais de deiz hora da noite, num tinha rezado u terço nem nada.*

A: *É, aí, nós foi cantá. Eli disafinô a viola todinha...Ó até uns treis voto eu sufri prá cantá cum essi homi.Na hora qui terminava e ia prá bêra d'água, i até qui eli milhorô, mas quando terminô a dança, eli mi agradeceu tanto, só qui dava dó dele entrô como um tipo contra-mestre vai agora (...).Quando terminô eli veio mi agradecê dimais da conta, tinha tirado eli dum abismo...Brincadêra tio...Foi a última dança Qui a gente cantô...*

J: 98?

A: *Us ôtro chama assim, mai...Igual a Lázara do Zé Missia, ela quê...*

V: *Eu queria saber qual a diferença de uma Folia de Reis e de um São Gonçalo...*

J: *A diferença é o ato de fé, e o ato de complementá-la. U Santu Reis, u pididu di fé si torna o mesmo du Santu Reis, dependendu du casu. O São Gonçalo maioria dus casu é quebradura, pessoa deficiente de perna, né, intrevamento, pessoa qui num tem uma atadura física prá andá, intão essi pertence au ladu do São Gonçalo, né, i pertence au ladu du Santu Reis também, qui tem muitos pedido desse casu. Agora u ato di diferença qui tem, u ato de cumprimentá a dança cum cânticu. Santu Reis cê faiz uma missão cum cânticu, né, i u São Gonçalo, é cum dança. Intão cada uma pensa diferente, mas a promessa, u pididu tanto faiz, pru Santu Reis quanto pru São Gonçalo. Realiza diferenciadu, qui o ladu du São Gonçalo é muito mais bunito, né, a apresentação du qui u Santu Reis. Um agradecimento di dança (...) du Santu Reis cum u São Gonçalo, u ladu du São Gonçalo, eu, pur exemplo, achu muito mais bunitu, muito mais importante. Pricisa dum respeito muito grande, muito grande, né... Santu Reis também tem, mais ai tem uma comunidade mais disigual, mais incompreensiva. Ocê faiz um reunião, aí prá fazê um ato de Santu Reis, cumprei um ato di*

Santu Reis, sempri tem um disintedimentu, uma coisa assim, um malentendido, né, i nu São Gonçalo num tem issu...São Gonçalo é muito bunitu...

A: *Na dança di São Gonçalo também, uma coisa qui a gente...a gente depois Qui termina uma dança, termina aquela missão qui a gente cumpriu, qui a gente pára prá pensá, ondi qui eu criei talentu, corage prá assumi uma responsabilidade dessa, porqui contandu cum us chavêro qui ajuda a organizá, fazê aquela dança ali, o rei, a rainha, us fiscal, cum pouca gente né, no máximu doze pessoa, né?*

J: *É...*

A: *Cê vê qui ali naquele momentu é muita gente qui tá presenti ali, qui participa, naquela participação ali, uns tá fé, com boas fé, ôtros tá cum abuso...Intão cê vê qui, a genti às veis num sabe tocá um instrumentu, cê vê qui instrumentu muito simples, apenas duas viola muito simples prá levá im frenti...*

J: *É muita genti...*

A: *Dipois qui termina qui a genti pára prá pensá, qui às veis na hora qui a genti chegá lá i pegá aquela missão...Si a genti pará prá pensá, a genti disanima...*

J: *U importanti da fé du ato du São Gonçalo, qui eu acho muito interessanti, a pessoa qui traduz aquela fé i qui participa, lá num tem essi negócio di a pessoa sentá, falá o qui vem na boca, bebe, lá não, lá é , a pessoa é concentrada naqueli ato, né, naqueli ato. Intão, tem um intervalu, di poucos minutu, di cada ato di canturia, naquela promessa qui a pessoa tá realizandu. U qui acuntece, cê dança noite intêra, são deiz voto, novi voto, dependi du voto, cê dança a noite intêra aquela pessoa qui traduz aquela fé, cê num senti cansêra, sapateia, sapatiado, a noite intêra, cê num senti cansêra...*

A: *I ôtra coisa, uma dança igual aquela, num sei si ôce notô issu daí, num precisa da pessoa sabê dançá, às veiz na hora qui você menos espera, cê tá na dança, cê tá nu meio, aprendeu, num tem segredu...Intão sei lá, a pessoa vê qui aquilu é um ato di devoção, religioso, ali intão (...) pensamento positivo, firme, né...Intão na hora qui ocê menos espera cê tá dançando, num é qui seja melhor qui muitos qui há, qui já tevi várias participação na dança...*

J: *Principalmenti aquelas pessoa idosa, pessoa di idadi...*

A: *Pessoa sapatianu, qui tá di camisa molhada, i qui tá firmi, num tem disanimu...*

J: *Eu às veis eu tô assim, eu prestu atenção nas pessoa qui vota, pessoa di idade, qui uma pessoa nova por exemplo, tem um espírito mais vivu, eli já qué saí, sapateia...Eu notei*

várias senhora, senhor di idadi, eli intão, tá ali batendu, quando ocê pensa qui não, já tá cum o pesinho ali...e ali eli vai a noite intêrinha, né, us passu deli é curto, porque eli é di idadi, mais eli dança perfeitamenti, até melhor duquê uma pessoa nova, né, a pessoa intui a dança...(...) É de respeito, de muito carinhu...

A: *Às veis tem mais gentei di idadi i criança, as criança chega...Dá gosto...Lá às veis num primêru voto, elis mais cunversa do que, num presta atenção, intão quando dá u segundo voto, né, eli tem qui tê paciência...Elis(...), fica olhandu, fica conversandu, num chamá atenção assim di maguá uma criança, depois num é qui elis, pareci qui elis ,mantém silêncio, presta atenção i cai na dança...É as pessoa qui tá presenti ali, que nós podi contá prá ajuda a genti a intregá aquela missão, são as criança i as pessoa di idadi...*

V: *Vocês mesmos começaram quando eram crianças...*

J: *É, criança...Eu, por exemplo, eu mesmo comecei... parece qui o Alceu começou mais novo qui eu. Eu comecei com novi anu. O Alceu não sei a idadi qui eli tinha...*

A: *Tinha mais ou menos oito a novi anu. Eu num tocava instrumentu. Eu vim a aprende a toca alguma coisinha dum instrumentu, um cavaquinho, uma comparação assim, já tava com catorze, quinze anu...Às veis eu cantava mas não tocava instrumentu nenhum...*

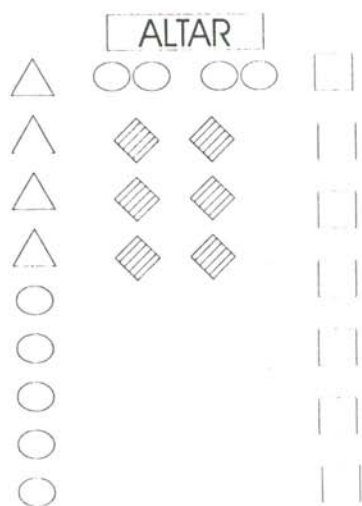
ANEXO 12

O uso do espaço na dança de São Gonçalo da comunidade de Capelinha (S.P.).

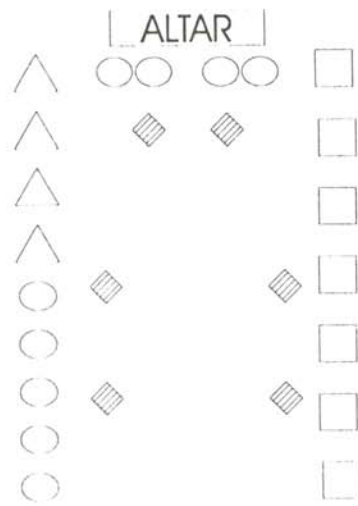
Convenção:

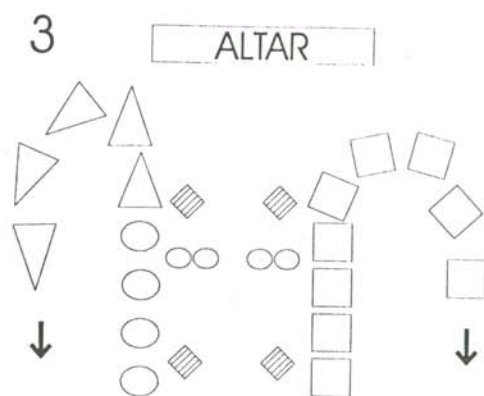
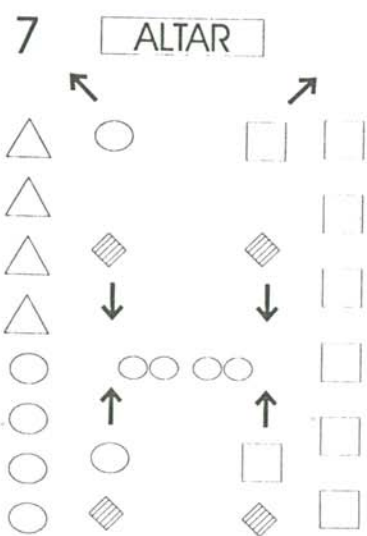
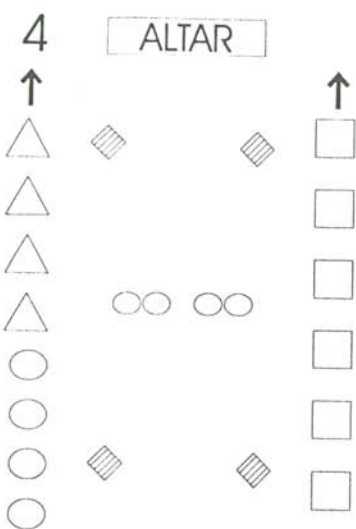
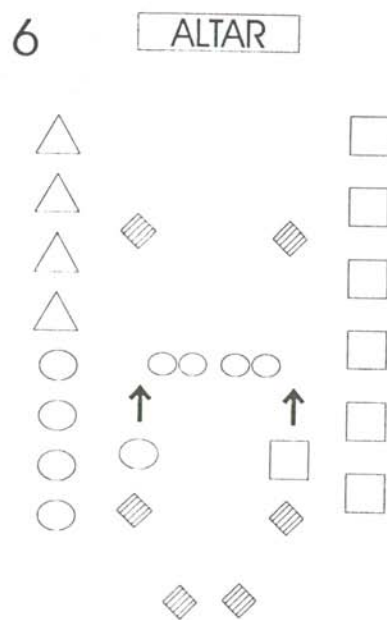
-  = Damas
-  = Devotas-dançarinas
-  = Voleiro-rezador
-  = Devotos-dançarinos
-  = Fiscais e Chaveiros
-  = Promesseira
-  = Marido da Promesseira

1

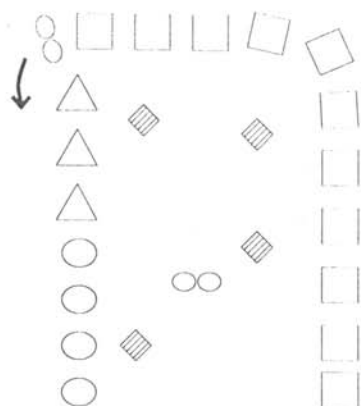


2

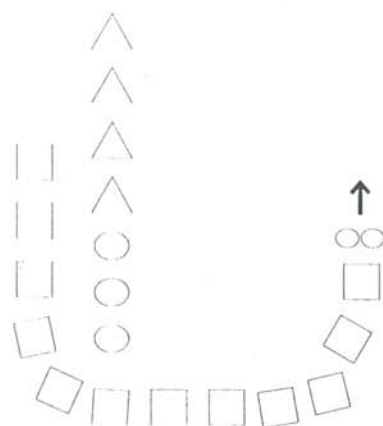




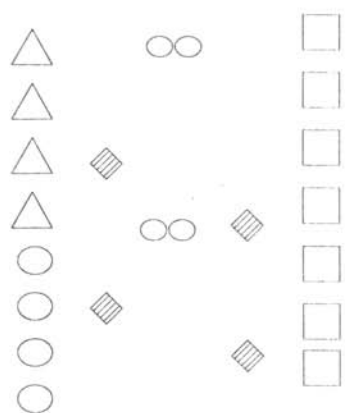
8 [ALTAR]



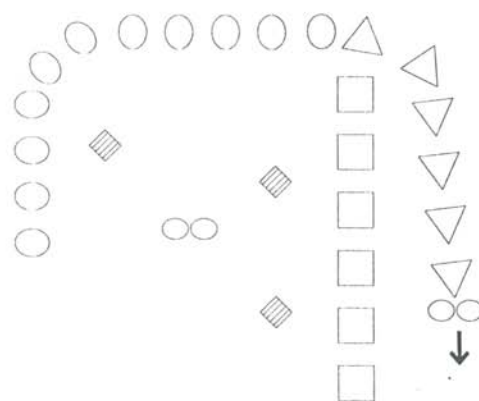
9 [ALTAR]



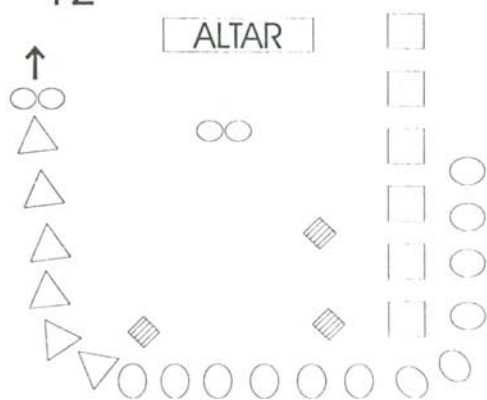
10 [ALTAR]



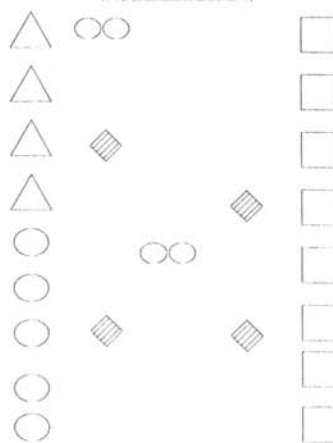
11



12 [ALTAR]



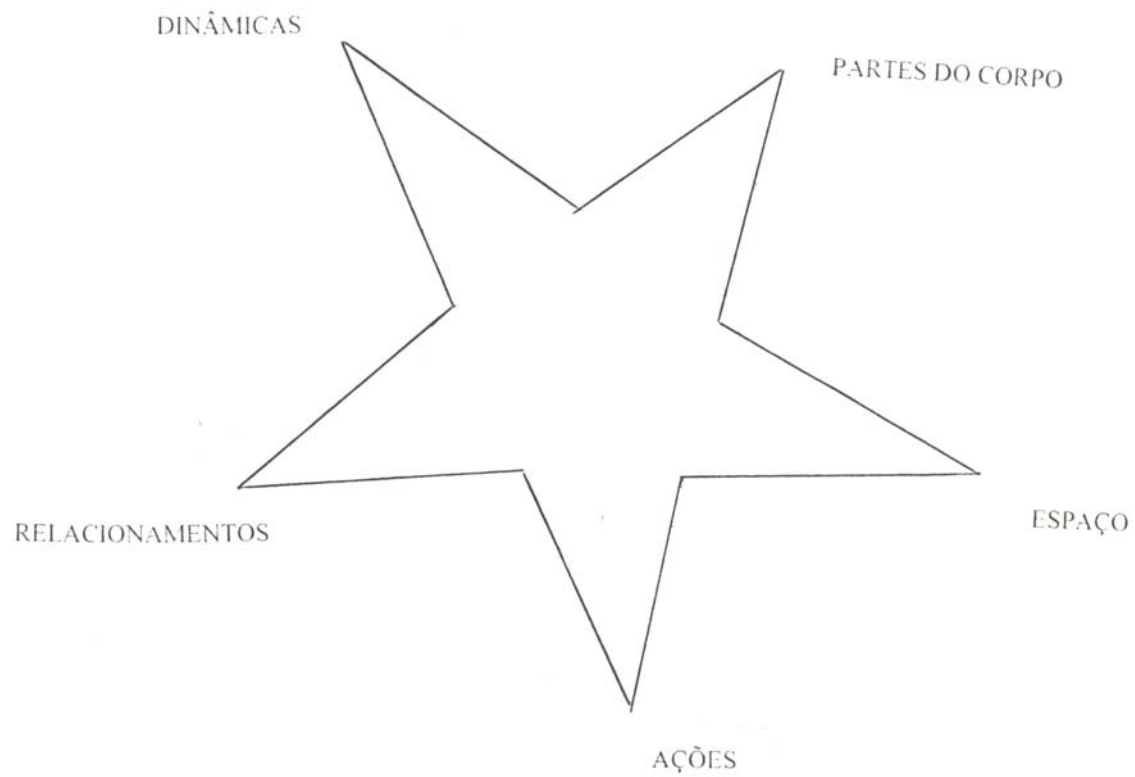
13 [ALTAR]



ANEXO 13

Estrela-síntese do pensamento coreológico (parte do movimento)

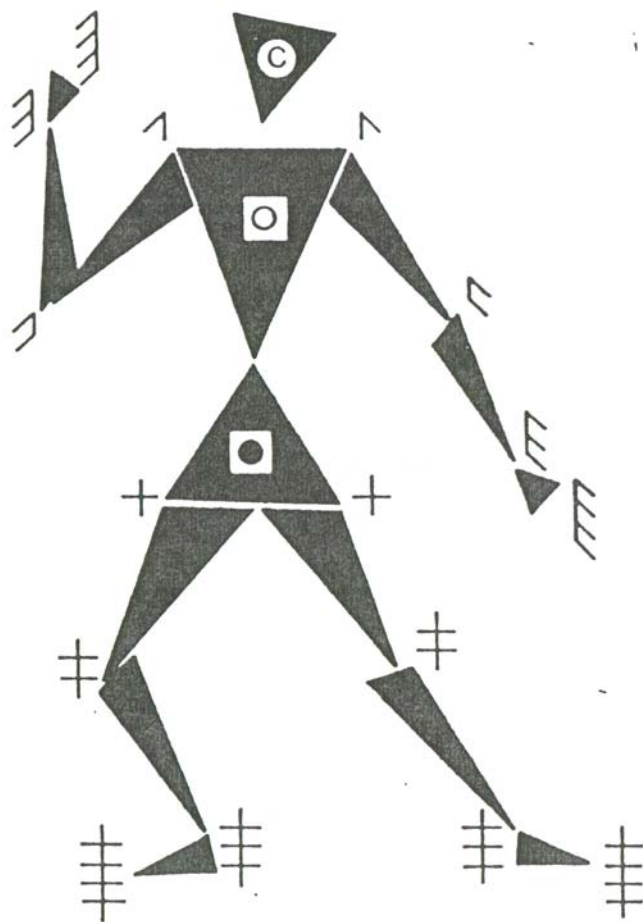
In Preston-Dunlop, Valerie. *A Handbook for Dance in Education*. Londres: Macdonald & Evans, 1980.



ANEXO 14

As partes do corpo segundo a coreologia.

In Preston-Dunlop. Valerie. *A Handbook for Dance in Education*. Londres: Macdonald & Evans, 1980.



ANEXO 15

As unidades de ação segundo a coreologia.

In Preston-Dunlop, Valerie. *Dance: A Linguistic Approach*. Londres: Laban Centre of Movement, 1979.

	parar, sem ação		gesticular
	deslocamento		contrair, encolher
	saltar		esticar
	girar		cair
	torcer		inclinar
	transferir peso		há movimento

ANEXO 16

As oito ações básicas do Esforço.

In Laban, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

1 – Pressionar



pressionar é firme, direta, sustentada

2. DAR LAMBADAS LEVES



dar lambadas leves – é ligeira, flexível, súbita

3 – Dar socos ou arremeter



dar socos ou arremeter – é súbita, direta, firme.

4 – Flutuar ou voar



flutuar ou voar – é sustentada, flexível, ligeira.

5 – Retorcer-se



retorcer-se – é flexível, contínuo, firme

6 – Dar toques ligeiros



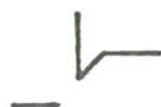
dar toques ligeiros – é direta, súbita, ligeira.

7 – Cortar o ar



cortar o ar – é súbita, firme, flexível.

8 – Deslizar



deslizar – é contínua, ligeira, direta.