

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
WÁDSON PEREIRA ROCHA**



Ora Viva, Ora Viva!
Viva **São Gonçalo** Viva!
Diferentes olhares e sentidos visuais

**UBERLÂNDIA/MG
SETEMBRO/2020**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES
WÁDSON PEREIRA ROCHA**

**ORA VIVA, ORA VIVA! VIVA SÃO GONÇALO VIVA!
diferentes olhares e sentidos visuais**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Artes (PROFARTE) com área de concentração em Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para qualificação do grau de Mestre em Arte.

Orientadora: Prof^a. Dra. Elsieni Coelho da Silva

Coorientadora: Prof^a. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte

**UBERLÂNDIA/MG
SETEMBRO /2020**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R672 2020	Rocha, Wádson Pereira, 1983- Ora Viva, Ora Viva! Viva São Gonçalo Viva! [recurso eletrônico] : diferentes olhares e sentidos visuais / Wádson Pereira Rocha. - 2020. Orientadora: Elsieni Coelho da Silva. Coorientadora: Ana Helena Silva Delfino Duarte. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.668 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. Artes. I. Silva, Elsieni Coelho da ,1967-, (Orient.). II. Duarte, Ana Helena Silva Delfino ,
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES)				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Profissional em Artes				
Data:	30 de setembro de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	15:30
Matrícula do Discente:	111822MPA011				
Nome do Discente:	Wádson Pereira Rocha				
Título do Trabalho:	Ora viva, ora viva! Viva São Gonçalo viva! Diferentes olhares e sentidos visuais				
Área de concentração:	Artes				
Linha de pesquisa:	Processo de ensino, aprendizagem e criação em artes				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Processo de criação na constituição docente em artes				

Reuniu-se na Sala Virtual Plataforma MConf, Campus Uberlândia, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES), assim composta: Professores Doutores: Darli Pereira Nuza-Uncool/NY ; Roberta Maira Melo - IARTE/UFU; Ana Helena da Silva Delfino Duarte - IARTE/UFU, co-orientadora; Elsiene Coelho da Silva - IARTE/UFU orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Elsiene Coelho da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às)examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a)candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Elsieni Coelho da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/09/2020, às 16:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Darli Pereira Nuza, Usuário Externo**, em 30/09/2020, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberta Maira de Melo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/09/2020, às 16:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Membro de Comissão**, em 01/10/2020, às 19:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2293499** e o código CRC **6B2EC868**.

RESUMO

ROCHA, Wádson Pereira. **Ora viva, ora viva! Viva São Gonçalo viva!** diferentes olhares e sentidos visuais. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

A permanência da memória coletiva referente ao patrimônio imaterial depende, diretamente, de ações humanas em identificar, registrar, salvaguardar e perpetuar o seu conteúdo. As manifestações culturais que usam da tradição oral e suas narrativas perecem com mais facilidade quando não se adota nenhuma dessas ações, portanto, é preciso que haja a continuidade da transmissão desses bens intangíveis entre seus povos, tomando medidas que possam garantir e preservá-los. É iminente que grande parte da bagagem cultural (as regras, costumes, conceitos e suas facetas peculiares) da dança de São Gonçalo faz-se mais presente na prática do que nos ensinamentos formais, por isso torna-se essencial a busca pelos olhares e sentidos visuais dessa dança como manifestação de cultura parte de um contexto sociocultural historicamente determinado; deixando de lado o pensamento anacrônico de que a cultura popular é uma sobrevivente do passado no presente. A Dança de São Gonçalo em Guaicuí, distrito do município de Várzea da Palma-MG, caminha nesse trabalho para as visualidades sobre a dança na localidade, suas principais peculiaridades e características desse fazer. A inobservância desse tipo de contexto para tratar do patrimônio imaterial é que tornam relevantes as discussões desse trabalho, em pesquisar uma dança cultural/tradicional que é repassada de uma geração para outra. Por isso, o objetivo dessa pesquisa é compreender e analisar os olhares e sentidos visuais da dança de São Gonçalo – para os langristas, a comunidade, os alunos e esse professor/pesquisador – de Guaicuí. Portanto, a pesquisa surge diante da observação desse docente a uma promessa paga ao santo Gonçalo no ano de 2017 e a partir da elaboração e escrita do plano anual de aula do ensino de arte para 2018, do 1º ano do ensino médio, da Escola Estadual de Guaicuí. A primeira concepção partiu da análise da participação efetiva de muitos discentes dessa organização escolar nessa manifestação cultural. A escola está localizada no centro do distrito, onde é marcante a presença desse modo de fazer/dançar e compartilhar seus valores, características que fazem parte da identidade do cotidiano daqueles que fazem desse dançar uma manifestação. A segunda concepção teve como base o princípio legal federal da Lei nº. 11.645/2008, que estabelece, obrigatoriamente, no ensino de arte, o estudo da história e cultura indígena e africana, no ensino fundamental e médio. Para tanto, foi pesquisado e observado que a Dança de São Gonçalo nesse distrito carrega consigo identidades de sua origem portuguesa (lusitana), ameríndio e, principalmente, o sincretismo religioso africano. Neste sentido, a pesquisa busca, também, entender as questões atinentes ao pertencimento e identidade à essa cultura. Diante da contextualização que é o acesso às tecnologias – o mundo conectado – como que essa dança, ainda, é referência para o processo formativo e a construção da identidade cultural desses alunos? Destarte, a pesquisa tem, também, como finalidade apreender e abstrair o significado social, cultural e estético dos diferentes olhares e sentidos atribuídos à Dança de São Gonçalo em Guaicuí. Os discentes dessa turma realizarão um trabalho de campo levantando através da oralidade e suas narrativas, procurando evidenciar as possíveis histórias de famílias que tem a dança e/ou o santo Gonçalo

como eixo central. E, a partir dessa coleta de dados, tem-se como escopo organizar os dados orais e documentais dessa pesquisa para conceber uma proposta pedagógica para um processo formativo na construção da identidade cultural a ser utilizado por professores e alunos de artes. É preciso ampliar os registros com base na tradição oral, corroborando com a expansão do repertório da dança luso-brasileira. As pesquisas tiveram início em agosto de 2018, com previsão de término para agosto de 2020. A pesquisa tem abordagem qualitativa e método fenomenológico; o tipo de pesquisa é história oral e, também, narrativa. Pode-se entender, hipoteticamente, que os resultados apontam que, muito embora, a evolução tecnológica tenha alcançado diferentes lugares, inclusive, o povoado de Guaicuí, ainda assim, a Dança de São Gonçalo é referência para a formação da identidade, o pertencimento e o percurso formativo dos discentes nessa localidade.

Palavras-chave: Dança de São Gonçalo, educação, olhares, sentidos.

ABSTRACT

ROCHA, Wádson Pereira. **Well live, well live! Long live São Gonçalo long live!** different looks and visual senses. Dissertation (Professional Master in Arts) - Federal University of Uberlândia, Uberlândia, 2020.

The permanence of collective memory regarding intangible heritage depends directly on human actions to identify, register, safeguard and perpetuate its content. The cultural manifestations that use the oral tradition and their narratives perish more easily when none of these actions are adopted, therefore, there must be a continuity of the transmission of these intangible goods among their people, taking measures that can guarantee and preserve them. It is imminent that a large part of the cultural baggage (the rules, customs, concepts and their peculiar facets) of São Gonçalo's dance is more present in practice than in formal teachings, so it is essential to search for looks and meanings visuals of this dance as a manifestation of culture part of a historically determined socio-cultural context; leaving aside the anachronistic thought that popular culture is a survivor of the past in the present. The Dance of São Gonçalo in Guaicuí, district of the municipality of Várzea da Palma-MG, walks in this work for the visualities about dance in the locality, its main peculiarities and characteristics of this doing. The failure to observe this type of context to deal with intangible heritage is what makes the discussions of this work relevant, in researching a cultural / traditional dance that is passed on from one generation to another. Therefore, the objective of this research is to understand and analyze the looks and visual meanings of the dance of São Gonçalo - for the langristas, the community, the students and this teacher / researcher - from Guaicuí. Therefore, the research arises from the observation of this professor to a promise paid to saint Gonçalo in the year 2017 and from the elaboration and writing of the annual lesson plan of art teaching for 2018, of the 1st year of high school, from the State School Guaicuí. The first conception started from the analysis of the effective participation of many students of this school organization in this cultural manifestation. The school is located in the center of the district, where this way of doing / dancing and sharing its values is remarkable, characteristics that are part of the everyday identity of those who make this dance a manifestation. The second conception was based on the federal legal principle of Law no. 11,645 / 2008, which obligatorily establishes, in art education, the study of indigenous and African history and culture, in elementary and high school. To this end, it was researched and observed that the Dance of São Gonçalo in this district carries with it identities of its Portuguese (Portuguese) origin, Amerindian and, mainly, African religious syncretism. In this sense, the research also seeks to understand the issues pertaining to belonging and identity to this culture. Given the contextualization that is access to technologies - the connected world - how does this dance, still, is a reference for the formative process and the construction of the cultural identity of these students? Thus, the research also aims to apprehend and abstract the social, cultural and aesthetic meaning of the different looks and meanings attributed to the Dance of São Gonçalo in Guaicuí. The students of this class will carry out fieldwork, raising them through orality and their narratives, trying to highlight the possible stories of families that have dance and / or the saint Gonçalo as their central axis. And, based on this data collection, the scope is to organize the oral and documentary data of this research to conceive a pedagogical

proposal for a formative process in the construction of the cultural identity to be used by teachers and students of arts. It is necessary to expand the records based on oral tradition, corroborating the expansion of the repertoire of Portuguese-Brazilian dance. The surveys started in August 2018, with an expected end in August 2020. The survey has a qualitative approach and phenomenological method; the type of research is oral history and also narrative. It can be understood, hypothetically, that the results show that, although technological evolution has reached different places, including the town of Guaicuí, the São Gonçalo Dance is still a reference for the formation of identity, belonging and the formative path of students in that location.

Keywords: São Gonçalo Dance, education, looks, senses.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, Vol. 3, nº. 1, 1997. p. 07-39.
<https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000100001>

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante *et al.* (Orgs). **O corpo em estado de graça**: ex-votos, testemunho e subjetividade. *Psicologia & Sociedade*, 22(1), 121-129. 2010.
<https://doi.org/10.1590/S0102-71822010000100015>

Aos meus pais e, em especial, a Nova oportunidade de Vida dada a minha irmã Wendel!...

A todos os langristas de Guaicuí-MG (tradicionais e contemporâneos): guias, dançadeiras, tocadores e todo o coro... que dão voz e vez à essa manifestação cultural tão presente em nossa identidade barranqueira, ameríndia e, principalmente, africana.

Que cada um de vocês nunca deixem calar a nossa música, nossa dança e esse ritmo tão peculiar que levamos em nossas veias – “já tentaram calar os tambores” e foi por resistência e persistência que o nosso São Gonçalo ainda é Vivo! E, com certeza, repercutirá em outros territórios!

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos são direcionados a todos que contribuíram para a minha formação, até chegar aqui e, que acompanharam e favoreceram bagagem para este trabalho, de forma peculiar e decisiva nessa árdua trajetória de formação.

Sobretudo, destacar os papéis dos atores que galgaram junto comigo:

- a minha estimada e brilhante orientadora, **Profa. Dra. Elsieni Coelho da Silva**, pelas incansáveis vezes que me estimulou a continuar a busca por novos resultados e, que, muitas vezes, desapontei por não acreditar que era possível; mas que nunca, desistiu em me dar suporte e ânimo para continuar a pesquisar – foram relevantes todas as nossas trocas de experiências;
- a minha coorientadora, **Profa. Dra. Ana Helena da Silva Delfino Duarte**, pelas contribuições e, principalmente, por essa busca pelos ex-votos que é parte da nossa cultura da religiosidade católica popular;
- a Confraria Profarte: **Ana, Edna, Elaine, Fabrício, Hellen, Ingrid, Jacqueline, Rafael, Sibeles e Eu**; constituída com base em muito labor; desde o processo de ingresso no programa; aos intermináveis créditos, fichamentos, artigos, pesquisas em andamento, apresentações, “derivas”, “reverberações”, “atravessamentos”, “imbricamentos”, enfim... Mas, principalmente, por toda alegria e conhecimento compartilhado antes, durante, depois e, exclusivamente, agora...
- aos **professores do Programa Mestrado Profissional em Artes** que contribuíram para novos olhares dentro da minha pesquisa;
- ao amigo português, **Prof. Dr. Arlindo de Magalhães Ribeiro da Cunha**, teólogo da Universidade Católica do Porto - Portugal, que predispôs a contribuir com minha pesquisa;
- ao **Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no Rio de Janeiro**, pela disponibilidade e acesso a tão rico arquivo sobre a dança de São Gonçalo no estado brasileiro;
- meus pais, **Evanilda e Adelino**, onde aprendi que ser diferente é enxergar o outro de coração aberto, por isso, temos uma família tão maluca e ao mesmo tempo tão igualitária;

- a todos os **Orixás** que sempre me protegeram, guiaram e puxaram as rédeas da vida: Êpa Babá! Êpa Babá!...;
- a meu Irmão **Fabício Mota** (da graduação, especialização, mestrado e, principalmente, da vida): que toda a inveja de quem nos observa com desdém seja madeira para a construção de nossas escadas – assim, o aguardo no doutorado;
- a meu irmão **Wallace**, minha cunhada **Kênia** e meu sobrinho **Felipe**, por todo o carinho em abrir o lar de vocês para me receber e, principalmente, por trazer para as nossas vidas o nosso **Lucas**! O tio ama infinitamente...;
- a meu **Tio Dival** (in memoriam): “Reconvexo” na voz de Bethânia sempre me transportará para ouvir o senhor cantar... “quem não rezou a novena de Dona Canô!...”
- a minha **Tia Fátima** pelas passagens em seu lar durante esse percurso em Uberlândia, sem contar, o inestimável carinho;
- a minha **Tia Mary** (em especial, por todo o seu amor e confiança) e junto ao meu primo **Alexandre**, pela cumplicidade e por acreditarem em mim;
- a minha irmã **Rosilene**, pelas incomensuráveis vezes, que regozijamos das mesmas ideias e pela cumplicidade incondicional;
- a minhas amigas e parceiras, **Dalva, Diva e Dilza**, por todo o carinho e vivências identitárias na Dança de São Gonçalo e na educação;
- a minha primeira professora, **Almira Rodrigues de Jesus Lima**, por acreditar em meu potencial, desde os ensinamentos da primeira escrita até os dias da pesquisa – nós “os pretos” temos a obrigação de caminhar mais... para que nossa cor não seja referência, mas orgulho;
- a meus amigos da família Hess em Bh: **Rodrigo, Ninha e Halana**: vocês são a válvula de escape que preciso, afinal: “pé na areia, caipirinha, água de coco e cervejinha”; esse é o nosso lema!... Muito obrigado!
- a minha amiga, **Franscilene**, pela cumplicidade, por acreditar e batalhar junto comigo no crescimento pessoal;

- a minha professora e amiga, **Maria Celeste Ramos**, pelas ricas contribuições bibliográficas e, principalmente, pelos diferentes momentos que incentivou a permanente busca pelo conhecimento;
- a colenda família tradicional guaicuiense, Família Maciel, agradeço, incommensuravelmente, em nome da matriarca **Abigail Nascimento Maciel Neves**;
- ao amigo e colega da educação, **Hudson Helliton Gomes Lima**, por acreditar em minha pesquisa e, por conseguinte, dar forças para alcançar os resultados;
- a minha amiga **Alcinete Gonçalves dos Santos**, pela amizade e, principalmente, pela troca de repertório bibliográfico negro, que tanto nos enaltece dentro da Nossa história;
- a todos os **integrantes da Dança de São Gonçalo**, em especial, às famílias **Oliveira, Maciel e Assis** pelas contribuições durante o processo de pesquisa;
- a todos os meus amigos, por aguentarem e aceitarem, todo o stress e, também, as ausências;
- a todos os colegas docentes, que continuam a acreditar e contribuir para essa árdua profissão;
- a meus queridos alunos, em especial, **ao 3º ano do Ensino Médio do ano de 2020**, pelas contribuições e entregas durante as intervenções em sala de aula. Sem contar, a riqueza e dedicação na coleta dos dados;
- a todos aqueles que contribuíram para a minha formação intelectual, emocional e espiritual, que permanecem presentes em minha formação.

LISTA DE SIGLAS

Escola Estadual de Guaicuí (EEG)

Secretaria de Estado de Educação (SEE)

Minas Gerais (MG)

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)

Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN/96)

Tribunal Regional Eleitoral (TRE)

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CRFB/88)

Constituição do Estado de Minas Gerais de 1989 (CEMG/89)

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA)

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

Museu de Arte Sacra de Guaicuí (MASG)

Espírito Santo (ES)

Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's)

Aplicativo (APP)

PicsArt Photo Studio & Collage (PicsArt)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Túmulo de São Gonçalo em Amarante	45
Figura 2	Doce fálico em Amarante – Portugal (símbolo da fertilidade)	51
Figura 3	Fálico gigante na festa de junho em Amarante	52
Figura 4	O santo e o fálico	53
Figura 5	Vitrine em Amarante	53
Figura 6	O jardim dos prazeres – BOSCH, Hieronymus.....	54
Figura 7	Falo: herma de Siphos	55
Figura 8	Linga: símbolo fálico Deus hindu.....	55
Figura 9	A festa de São Gonçalo do Amarye na Bahia em 1718.....	59
Figura 10	Sincretismo religioso popular (portuguesa, ameríndia e africana).	64
Figura 11	Café da manhã.....	73
Figura 12	Fartura do almoço	73
Figura 13	Frango do caipira	73
Figura 14	São Domingos em Guaicuí	77
Figura 15	São Gonçalo (original).....	77
Figura 16	São Gonçalo em Guaicuí	79
Figura 17	São Caetano	79
Figura 18	São Gonçalo de Amarante (réplica do Grupo Tradicional)	83
Figura 19	São Gonçalo de Amarante	84
Figura 20	Frei Gonçalo beato.....	85
Figura 21	Frei Gonçalo beato.....	86
Figura 22	São Gonçalo de Amarante	87
Figura 23	São Gonçalo: festas do junho, Amarante	88
Figura 24	São Gonçalo de Amarante	89
Figura 25	Beato São Gonçalo de Amarante	90
Figura 26	São Gonçalo de Amarante	90
Figura 27	São Gonçalo Garcia.....	91
Figura 28	São Gonçalo Garcia, São João Del Rey-MG.....	92
Figura 29	Mártir Frei S. Gonçalo Garcia.....	94
Figura 30	Iansã.....	94
Figura 31	São Gonçalo Violeiro.....	95

Figura 32	Gonçalos da Viola no culto popular no Brasil	96
Figura 33	São Gonçalo da Viola.....	97
Figura 34	São Gonçalo Violeiro.....	97
Figura 35	São Gonçalinho.....	97
Figura 36	Simplicidade do S. G. Violeiro e camponês	98
Figura 37	São Gonçalo Violeiro – Albertina-MG.....	98
Figura 38	São Gonçalo de Lagos.....	100
Figura 39	O Beato aparece a um seu sobrinho naufragando na praia de Lagos ...	100
Figura 40	São Gonçalo de Arcos	101
Figura 41	As rodas de São Gonçalo	101
Figura 42	São Gonçalo de Arco em Minas Gerais	102
Figura 43	São Gonçalo de Arco em Minas Gerais	103
Figura 44	Povo nosso: dançadeiras de langra em Várzea da Palma-MG.....	109
Figura 45	Religiosidade e fé num dever cumprido (ex-voto imaterial)	112
Figura 46	Repasse cultural da 2ª para a 4ª geração do langra em Guaicuí-MG....	113
Figura 47	Igreja Senhor Bom Jesus de Matozinhos – fachada antiga com três janelas	116
Figura 48	Sino de bronze Nossa Senhora Santa Bárbara de 1779	117
Figura 49	Igreja Sr. Bom Jesus de Matozinhos	120
Figura 50	Igreja Sr. Bom Jesus de Matozinhos	120
Figura 51	Elementos da construção Gótica.....	121
Figura 52	Capela do Padre Faria em Ouro Preto	122
Figura 53	Retábulo da Igreja de Nossa Sra. de Bonsucesso da Vila de Porteiras.	122
Figura 54	Este pesquisador e seus alunos no estudo de estratégias	123
Figura 55	Página do website www.saogoncaloguaicui.com.br	125
Figura 56	Grupo Tradicional de Dança de São Gonçalo em Lagoa Grande	126
Figura 57	PicsArt Photo Studio & Collage.	127
Figura 58	Prática na utilização do app na intervenção fotográfica.....	128
Figura 59	Conjunto fotográfico, pré-selecionada, para o processo interventivo.....	129
Figura 60	Cumprimento ao santo – sincretismo das saudações aos orixás no terreiro	130
Figura 61	Poéticas de quem dança para o beato Gonçalo	131
Figura 62	Poéticas de quem dança para o beato Gonçalo	133
Figura 63	Poéticas de quem dança para o beato Gonçalo	135

Figura 64 “Popçalo” – São Gonçalo Pop	136
Figura 65 Benz Milord Coupé de 1901	136
Figura 66 Conjunto de imagens interventias “Popçalo”	137
Figura 67 Série corpo-senzala.	138
Figura 68 Ósseos do ofício	139
Figura 69 Em nome do pai, do filho e do Espírito Santo, Amém!	139
Figura 70 Olhares e sentidos da aluna L.M.D.S.S.....	140
Figura 71 Gonçalo militante do ex-voto imaterial.....	141
Figura 72 Grupo dos sacrifícios.....	144
Figura 73 Séire Linhas de fé...P&B	145
Figura 74 Linhas de fé.....	146
Figura 75 Na guia do Gonçalo – foto	147
Figura 76 Na guia do Gonçalo – tela.....	147
Figura 77 Fé: força que nunca se apaga	148
Figura 78 Sincretismos da senzala	149
Figura 79 Irreverentes Gonçalos	150

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 Número de servidores públicos por seguimento em Guaicuí	29
---	----

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 O conselho de Amarante está dividido em 26 freguesias – Lei nº. 11-A/2013.....	42
Mapa 2 Localização das 26 freguesias de Amarante em Portugal	43
Mapa 3 O distrito de Guaicuí e as cidades limítrofes.....	67
Mapa 4 Rio das Velhas e São Francisco, Guaicuí em destaque	67
Mapa 5 Distância entre Guaicuí e Pirapora-MG	102

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Número de servidores públicos por seguimento em Guaicuí	28
Tabela 2	Cidades brasileiras que carregam o nome do santo Gonçalo.....	61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
 CAPÍTULO I “NO ALTAR DE SÃO GONÇALO”: PERCALÇOS E SUA INSERÇÃO	
1.1 Origem da dança e os percalços de sua chegada.....	46
1.2 O contexto da Dança de São Gonçalo no território brasileiro	62
1.3 Guaicuí: pedir, prometer e pagar/agradecer na Dança de São Gonçalo	66
 CAPÍTULO II “QUEM PROMETE ELE LANGRA”: DANÇAR EM GUAICUÍ-MG	
2.1 Gonçalo: um santo de facetas iconográficas	76
2.2 Facetas do São Gonçalo Garcia e da Viola.....	90
2.3 Facetas do São Gonçalo de Lagos, de Arco e da Taboca.....	99
 CAPÍTULO III “TROUXE CRAVOS E TROUXE ROSAS”: DIFERENTES OLHARES E SENTIDOS VISUAIS SOB ABORDAGEM METODOLÓGICA	
3.1 Diferentes percepções fenomenológicas do contexto da dança	105
3.2 Narrativas e oralidades de um Guaicuí peculiar	115
3.3 Patrimônio imaterial: estudo etnográfico dos olhares e sentidos visuais	125
 CONSIDERAÇÕES FINAIS: “É HORA DE DEUS AMÉM”	151
 REFERÊNCIAS	155
 ANEXOS	
Anexo I Música – Dança de São Gonçalo em Guaicuí-MG	164
Anexo II Arquivo jornalístico do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no Rio de Janeiro	168

INTRODUÇÃO

A dança de São Gonçalo tem como origem o território português, demarcada e identificada como uma expressão cultural europeia, tornando-se luso-brasileira após sua inserção no estado pátrio, onde teve sua mestiçagem sincrética com o contato e as modificações pelas culturas ameríndia e africana, tornando-se um dos mais populares ritos do catolicismo rural brasileiro.

Para Marinho (1995, p. 33) para compreender o termo ameríndio, é preciso entender que “antes da chegada dos colonizadores europeus, a América do Sul era povoada por índios”. Destarte, o termo surge diante da identificação dos povos indígenas espalhados pelas extensões nas Américas Central e do Sul – em especial, o Brasil – trazendo essa concepção de que estes diversos povos são considerados ameríndios.

Essa dança trás consigo aspectos característicos do mestiçamento biológico e cultural europeu, africano e ameríndio. Essas confluências configuraram em uma dança pitoresca no estado brasileiro, com peculiaridades próprias, diferindo-se de um estado para outro, diante das identidades regionais.

Muito embora essa dança carregue o hibridismo dessas três diferentes tradições, é importante entender, que São Gonçalo é considerado em Portugal e no Brasil como santo casamenteiro. No entanto, inicialmente, na tradição portuguesa Gonçalo criou essa dança com o intuito de retirar as “mulheres pecadoras”, que utilizavam do corpo como meio de subsistência – profissionais do sexo – para dançar até cansar e não conseguirem cometer “os pecados da carne”. Por isso, cada jornada da dança é extensa, sendo várias as estrofes, com a finalidade de rogar a Deus e ao final essas moças não seguirem para as suas práticas diárias.

Ohtake (1989, p. 205) afirma que Gonçalo “gostava de tocar viola e dançar com as prostitutas, fazendo-as se ocuparem toda a noite para evitar que pecassem. Essa dança, inventada para distrair as mulheres [...]” tinha por característica os aspectos profanos, pois necessitava que esse gênero passasse a ter interesse nesse dançar, por conseguinte, havia muita música, canto, alegria e, sempre, um ato festivo. Dessa forma, o santo Gonçalo para fazer o seu sacrifício a Deus pelas almas dessas mulheres, colocava na sola de seu sapato pregos que perfuravam os seus pés ao pisar durante os passos na dança.

A dança era realizada, inicialmente, dentro das igrejas. No entanto, na medida em que começa a ter a frequência desse rito profano e a participação efetiva das prostitutas dentro desse dançar, a igreja bane de seu interior essa manifestação religiosa e, por isso, passa a acontecer nas ruas. Eliade (1992, p. 19) menciona que “é fácil compreender por que a igreja participa de um espaço totalmente diferente daquele das aglomerações humanas que a rodeiam. No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido”.

Nesta perspectiva, a da dança de São Gonçalo foi, gradativamente, desaparecendo das cidades, pois não podia ser dançada dentro dos espaços sagrados. Entretanto, nos espaços rurais a dança, mesmo após a ida para as ruas, permaneceu com forte presença e representação. Como, por exemplo, no distrito de Guaicuí, onde são feitas “as latadas” nas ruas para se dançar a promessa ao santo – o significado de latada depreende-se de cobertura, ou seja, é feita uma estrutura de madeira, pau ou tabocas, cobrindo por folhas de coqueiro ou outras folhagens.

A dança em Guaicuí existe desde meados do século XVIII. Para Gomes (2007, p. 115) a primeira identificação da dança de São Gonçalo no Brasil foi quando “um viajante francês de 1718 ficou chocado ao observar o vice-rei dançando diante do altar-mor, em honra de São Gonçalo do Amarante”, período em que as cidades já se caracterizavam pelas procissões e festas religiosas onde se “misturavam rituais sagrados e profanos”. No entanto, Araújo (1964, p. 35) salienta que há registros anteriores, de que as primeiras sinalizações em face do São Gonçalo, podem ser identificadas “no Rio de Janeiro, em 1626, Vivaldo Coaracy, em ‘O Rio de Janeiro do século XVII’ (p. 64) assinala uma Capela de São Gonçalo”.

Após a inserção da dança no território pátrio, houve algumas alterações nas perspectivas do fazer dessa tradição. Antes, prometia-se langra ao santo apenas se conseguissem casamento, para as moças novas e solteiras ou as mulheres que ainda não haviam logrado união. O termo langra é utilizado para identificar a festa em comemoração à graça alcançada; dia em que se paga a promessa com a dança, música e muita fartura – banquete ofertado, pelo devoto, a todos que por ali possam passar em honra a São Gonçalo.

Com o desenvolvimento dessas práticas e o aumento da devoção ao santo, conjuntamente, com as especificidades das diferentes regiões brasileiras, as promessas tomaram outros rumores. Passou-se a fazer promessas a Gonçalo pedindo-o cura de diferentes patologias. E, atualmente, paga-se promessa para

quaisquer graças almejadas e alcançadas. Em Guaicuí, sempre, que uma graça é alcançada o devoto cumpre o dever de pagar sua promessa (dançar, cantar e festejar com muita fartura) ao santo Gonçalo, agradecendo e comemorando ao pedido atendido.

Não é preocupação dessa pesquisa, enfocar nas divergências a respeito do emprego das expressões que têm circularidades entre elas, como, por exemplo, devoto, pagador de promessa, peregrino, romeiro, andarilho, caminhante. Inclusive, o lexicógrafo Ferreira (2004) aponta que algumas dessas palavras são sinônimas. Entretanto, nesse trabalho em específico, será grafado como “devoto” todos aqueles que perpassam por essas ideias; sem querer aprofundar nas posições diversas sobre o assunto.

A tradição da dança em Guaicuí difere de algumas regiões que apresentam a manifestação, artisticamente, como um dançar apenas folclórico. Nesse distrito, a festa à São Gonçalo acontece com muita fé e devoção, cumprindo-se com todos os ritos sagrados e profanos desse fazer. A comunidade participante fica emergida nessa energia devocional, cumprindo com todos os trâmites da organização da função do santo, com muito prazer e crença naquilo que São Gonçalo pode interceder. Nesse sentido, pode-se observar nessa comunidade que quem organiza a Dança são pessoas tradicionais da comunidade que, há muitos anos mantém essa cultura.

O que justifica a proposta desse trabalho de pesquisa é a identificação e preocupação quanto a esse avanço etário de quem faz a Dança de São Gonçalo acontecer em Guaicuí, Minas Gerais (MG) e, por conseguinte, a falta de registros documentais da manifestação nessa localidade: suas principais e diferentes características, o fazer na dança e como é estruturado o acontecimento do langra. Assim, a inobservância de registros formais com relação ao patrimônio cultural imaterial corrobora para a iminência de perdas e modificações externas à uma tradição que já é passada de uma geração para outra.

Ayala (1987, p. 10) afirma que as duas ideias, a de que a iminência do “desaparecimento das manifestações folclóricas e a de que é preciso documentá-las antes que se percam totalmente da memória do povo – estão presentes, até hoje, em muitos estudos sobre o assunto”.

Nesse sentido, a memória coletiva nesse distrito depende, atualmente, da concretização de registros junto aos participantes da dança, a partir de suas

narrativas e suas histórias orais; com a finalidade de salvaguardar a importância desse patrimônio cultural intangível, com base na perspectiva de quem participa e observa essa dança: os guias, as dançadeiras, os tocadores, o coro e sua comunidade. Para tanto, pode-se detectar que a preservação dessa memória coletiva, que é a dança de São Gonçalo, a partir de quem narra, representa ou a comemora torna-se uma prática que diz respeito a todos os indivíduos que convivem em sociedade.

Portanto, a pesquisa surge diante da observação desse docente a uma promessa paga ao santo Gonçalo no ano de 2017 e a partir da elaboração e escrita do plano anual de aula do ensino de arte para 2018, do 2º ano do ensino médio, da Escola Estadual de Guaicuí (EEG). A primeira concepção partiu da análise da participação efetiva de muitos alunos dessa organização escolar nessa manifestação cultural. A escola está localizada no centro do distrito, onde é marcante a presença desse modo de fazer/dançar e compartilhar seus valores, características que fazem parte da identidade do cotidiano daqueles que fazem desse dançar uma manifestação.

A segunda concepção teve como base o princípio legal federal da Lei nº. 11.645/2008, que estabelece, obrigatoriamente, no ensino de arte, o estudo da história e cultura indígena e africana, no ensino fundamental e médio. Nesta propositura, pensou-se como seria trabalhado em sala de aula, as culturas indígena e africana, a partir dessa comunidade, que tem como presença marcante muito das características desses ancestrais.

Para tanto, foi pesquisado e observado que a Dança de São Gonçalo nesse distrito carrega consigo identidades de sua origem portuguesa (lusitana), ameríndio e, principalmente, o sincretismo religioso africano. Neste sentido, a pesquisa busca, também, entender as questões atinentes ao pertencimento e identidade à essa cultura. Dessa maneira, a pesquisa tem, também, como finalidade apreender e abstrair o significado social, cultural e estético dos diferentes olhares e sentidos atribuídos à Dança de São Gonçalo em Guaicuí.

De acordo com Tolentino e Braga (2006, p. 76) ao trazer para o ensino a temática do patrimônio imaterial “buscamos trabalhar com a ideia de ampliação cultural dos alunos, com o reconhecimento e valorização da diversidade cultural, e, principalmente, a consolidação de paradigmas identitários”.

Por isso, foi pensado em um planejamento de aula que trouxesse o estudo da dança de São Gonçalo, a partir da identificação e análise de que no distrito de Guaicuí-MG a maioria das pessoas que participam da dança são de origem negra (afrodescendentes), muito embora, a dança seja originária de uma cultura de brancos (lusitano) tem suas peculiaridades enquanto manifestação cultural. Esse foi um fator peculiar que contribuiu para a pesquisa, pois difere de algumas realidades de langra em outros estados, onde é possível identificar uma maior participação de indivíduos de outras etnias.

Diante da atual realidade do ensino pelo Brasil (2006, p. 22) é apontado que “diversos estudos comprovam que, no ambiente escolar, tanto em escolas públicas quanto em particulares, a temática racial tende a aparecer como um elemento para a inferiorização daquele/a aluno/a identificado/a como negro/a”.

Alguns argumentos podem ser apontados ao observar a dança no distrito de Guaicuí, onde é possível detectar a efetiva participação de adolescentes da comunidade escolar e compreender as questões atinentes ao pertencimento à essa cultura. Ao passo que esses alunos estão inseridos na dança, a fim de garantir a sobrevivência da memória coletiva, pode-se notar que durante os intervalos de uma volta da dança para outra, esses mesmos adolescentes estão conectados às ferramentas tecnológicas e, por conseguinte, utilizam-na para registrar e comentar aquele momento.

O uso das tecnologias por esses adolescentes contribui para o trabalho em sala de aula e, principalmente, pelos diferentes olhares em relação ao patrimônio cultural imaterial que é a dança de São Gonçalo, ao abordá-la como meio de inspiração para produção visual em arte. Em oposição a essa ideia, Ayala (1987, p. 19) ressalta que:

A modernização do país, intensificada pela industrialização, a partir dos anos 30 e, sobretudo, dos anos 50, só faz **aumentar o temor** dos folcloristas quanto **ao desaparecimento das tradições populares**, tornando-se mais forte seu empenho em registrá-las e em preservá-las (grifos nossos).

Por outro lado, a preocupação em preservar e conservar esse patrimônio cultural está, paralelamente, atrelado ao pensamento de que depende de ações humanas em perpetuar o conteúdo da arte desse grupo de indivíduos, compartilhando os seus valores culturais. Diante da contextualização que é o acesso

às tecnologias – o mundo conectado – buscou-se responder com essa pesquisa como que essa dança, ainda, torna-se uma referência para o processo formativo e a construção da identidade cultural desses alunos.

Na perspectiva da prática de ensino que utiliza do contexto na qual os alunos estão inseridos para, a partir daí criar-se uma proposta de trabalho, a dança de São Gonçalo pode ser uma ferramenta relevante para o desenvolvimento do conhecimento em sala de aula:

Para dar conta de um número maior de histórias singulares, é preciso se pensar em uma educação que seja capaz de discutir em suas propostas curriculares as situações e os contextos da vida, para enfrentar o que é próprio e constituinte das vivências (BRASIL, 2006, p. 86).

Nessa conjuntura, o trabalho com a Dança de São Gonçalo parte diante da possibilidade de proporcionar conhecimento e contribuir para o processo formativo dos adolescentes da EEG, pois esta instituição está localizada no distrito onde essa manifestação é muito expressiva. Wenders (1994, p. 181) considera que:

Deve-se lutar por tudo o que é pequeno e ainda existe. Aquilo que é pequeno confere ao que é grande um ponto de vista. Numa cidade, o que é pequeno, vazio, aberto, é a fonte de energia que nos permite recarregar as forças, que nos protege contra a hegemonia do que é grande.

Destarte, a proposta dessa pesquisa tem como objetivo garantir que os registros e documentos elaborados a partir dos trabalhos (através das narrativas e histórias orais) realizados com esses alunos, sirvam, no futuro, para consultas, análises e, se necessário for, para reconstrução dessa cultura por parte de grupos parafolclóricos – grupo “formado por pessoas que retrabalham, interpretam e apresentam as vivências dos grupos folclóricos em forma de espetáculo” – por estudantes de diferentes níveis de ensino e/ou pesquisa, por seus atores na comunidade e outras pessoas.

A proposta inicial de pesquisa era considerar a produção em arte realizada pelos alunos ao observar, analisar e registrar os aspectos da dança na comunidade. Entretanto, ao passo que a pesquisa foi-se desenvolvendo e tomando outras proporções, foi possível depreender que apenas a produção desses discentes não seria relevante para contribuir com a redução do pensamento anacrônico com referência à transmissão da cultura (o saber tradicional do povo).

Para tanto, os alunos dessa turma realizarão um trabalho de campo levantando através da oralidade e suas narrativas, procurando evidenciar as possíveis histórias de famílias que tem a dança e/ou o santo Gonçalo como eixo central. E, a partir dessa coleta de dados, tem-se como escopo organizar os dados orais e documentais dessa pesquisa para conceber um material didático que seja referência para um processo formativo na construção da identidade cultural a ser utilizado por professores e alunos de artes. É preciso ampliar os registros com base na tradição oral, corroborando com a expansão do repertório da dança luso-brasileira. As pesquisas tiveram início em agosto de 2018, com previsão de término para agosto de 2020.

Essa dança é um elemento cultural encontrado em várias regiões do território brasileiro, onde suas principais localizações são as zonas rurais. Do ponto de vista de Ayala (1987, p. 18) todas as comunidades que estejam inseridas no meio rural “é considerado o local privilegiado do folclore, desde os primeiros estudos, devido à suposição de que o homem do campo seria conservador, tradicional, ingênuo, rude e inculto, atributos tidos por muitos como caracterizadores do folclore”.

Nesse contexto, pode-se compreender que a dança de São Gonçalo tem uma significativa difusão cultural e expansão territorial. Com base nas discussões de Dantas (1976, p. 03) “é, talvez, um dos ritos mais difundidos do catolicismo rural brasileiro”. Portanto, essa dança é identificada, principalmente, nas áreas rurais e segue suas características, modificando-se de uma realidade para outra.

Segundo Araújo (1964, p. 29) “faz parte da religião, e todos afirmam ‘São Gonçalo é uma dança de religião’”. Essa dança tem como cunho religioso que ora terá como características o sagrado, ora trará consigo os movimentos profanos. Entretanto, faz parte da realidade cotidiana, principalmente, das pequenas localidades.

Careri (2013, p. 97) afirma que “o vento pode soprar em todas as diversas direções por diversas razões, que têm a ver com a forma do território”. Nessa concepção, a dança de São Gonçalo definida aqui, subjetivamente, como “vento” se propagou por diferentes territórios, mas os percalços do “caminhando” a fizeram tomar diversas direções, principalmente, para o ruralismo.

Para registrar as características rurais e bucólicas em Guaicuí, é preciso detectar que, atualmente, tem-se uma estimativa de 5.000 (cinco mil) habitantes, perfazendo 2.259 (dois mil duzentos e cinquenta e nove) eleitores cadastrados –

dados da 310ª Zona Eleitoral, do Egrégio Tribunal Regional Eleitoral (TRE) do município e Comarca de Várzea da Palma. A localidade conta apenas com 168 (cento e sessenta e oito) servidores públicos, entre os órgãos federais, estaduais, municipais e autárquicos, como podem ser demonstrados em detalhes na Tabela 1, o número de servidores por seguimento, setor e seus respectivos nomes:

SETOR	SEGUIMENTO	NOME	Nº. SERV.
Educação	Estadual	Escola Estadual de Guaicuí	50
Educação	Municipal	Escola Municipal Professora Dulce Lopes de Oliveira Mota	24
Educação	Municipal	Instituto Educacional Municipal Infantil Jaime Campos	23
Educação	Municipal	Escola Municipal Ciro Maciel	14
Administrativo	Municipal	Subprefeitura de Guaicuí	18
Administrativo	Municipal	Correios	02
Saúde	Municipal	PSF Guaicuí	21
Saúde	Municipal	PSF Porteiras	04
Zoonoses	Municipal	Zoonoses (controle de endemias)	06
Cartório	Autárquico	Cartório de Registro Civil e Notas	01
Saneamento	Autárquico	Copasa	03
Polícia	Estadual	Sub-Destacamento Policial	02
Total de servidores públicos			168

TABELA 1 – Número de servidores públicos por seguimento em Guaicuí-MG.

Autor: Wádson Rocha

Fonte: Pesquisa de campo. Jul. 2020.

A necessidade de demonstrar em tabela todos os servidores públicos por segmento sugere fazer uma comparação em números, das demandas dessa comunidade, o quantitativo de pessoas com renda fixa mensal e com estabilidade e, além disso, quantificar quantos indivíduos são residentes e domiciliados nesse local, pois no parágrafo anterior fica sugerido apenas uma estimativa, mas não uma precisão do percentual de moradores.

Giacarra (2001, 31) destaca que “surgem, aqui e ali, indícios de que o meio rural é percebido igualmente como portador de soluções”. Por isso, atualmente, existem várias alternativas para não interligar o meio rural a uma imagem negativa, tido como um problema, como, por exemplo:

Reinvidicação pela terra, inclusive dos que dela haviam sido expulsos, para a melhoria da qualidade de vida, através de contatos mais diretos e intensos com a natureza, de forma intermitente (turismo rural) ou permanente (residência rural) e através de aprofundamento de relações sociais mais pessoais, tidas como predominantes entre os habitantes do campo.

Nessa concepção pode-se inferir que a maioria dessas pessoas são assalariadas e, por ventura, integrantes do quadro de funcionários de empresas privadas ou do segmento de empregos informais. Diante do exposto, pode-se constatar o quão pequeno é este distrito.



GRÁFICO 1 – População X Fixação empregatícia.

Autor: Wádson Rocha

Fonte: Pesquisa de campo. Jul. 2020.

Ao analisar o Gráfico 1 é possível detectar que somente 3,36% (três, trinta e seis por cento) das pessoas nesse lugar tem estabilidade financeira, a partir de seus empregos nos setores públicos; já a maioria da população local exerce algum tipo de atividade econômica, no entanto, não estável, aqui incluem os autônomos, como é o caso, por exemplo, de muitas pessoas que usam das atividades comuns, como a pesca ou agricultura para sustentabilidade financeira/familiar.

Contanto, não está aqui a afirmar que essa população é identificada como sinônima de miséria, desenraizamento, isolamento, ou, até mesmo, como um curral eleitoral; como aconteceu e, às vezes, acontece em determinadas regiões espalhadas pelo vasto território nacional. De acordo com Giarracca (2001, p. 31) “a sociedade brasileira parece ter hoje um olhar novo sobre o meio rural [...]”. Esta

percepção positiva crescente, real ou imaginária, encontra no meio rural alternativas para o problema do emprego”.

Por conseguinte, essa maioria está classificada, com base nos dados demográficos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), como de baixa renda. As principais atividades econômicas são a pesca, a agricultura (também, de subsistência), e fruticultura; são trabalhadores assalariados que, muitas vezes, buscam outras formas de renda para complementar o orçamento mensal.

Mesmo sendo um distrito classificado de baixa renda e com características pitorescas, suas manifestações culturais populares e a arte estão presentes por toda parte: os patrimônios materiais, imateriais e naturais. Sendo um dos exemplos, a dança de São Gonçalo. Por isso, o propósito deste trabalho é compreender as principais características da dança e seus sentidos para a comunidade, com base na análise de seus significados, sua produção social, cultural e estético.

Levando em consideração as alterações da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN/96), diante do que está estabelecido nas Leis nº. 10.639, de 09 de janeiro de 2003 e nº. 11.645, de 10 de março de 2008, que preconizam no ensino fundamental e médio, dos estabelecimentos públicos e privados, tornando-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. É importante considerar, diante do eurocentrismo, que estas legislações vieram para garantir que os povos indígena e africano (ancestrais pátrios) saíssem da invisibilidade atravancada pela história que se produz e ensina no país.

É nessa perspectiva que foi proposta a pesquisa, analisando a miscigenação da dança que veio de Portugal, com os acréscimos da cultura indígena, já existente no Brasil, somado ao sincretismo africano que foi inserido com a chegada dos negros, pelo tráfico de escravos. Diante da análise de Ferreira (2004, p. 741) o sincretismo das matrizes africanas trazidas para o país trata-se da “fusão de elemento culturais diferentes, ou até antagônicos, em um só elemento, continuando perceptíveis alguns traços originários”.

Contextualizando essa mistura de etnias e valores culturais considera-se aqui a hibridação nas tradições culturais pátrias, que para Canclini (2011, p. 326) o hibridismo tem “um longo trajeto nas culturas latino-americanas. Recordamos antes as formas sincréticas criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuração indígena”. A dança de São Gonçalo é um caso em concreto de hibridação,

onde portugueses, indígenas e africanos misturaram nessa dança, suas crenças, medos, formas de expressão, modos de criar, fazer e viver, e, também, seus valores sociais.

Segundo Freire (2003, p. 44) “o estudo da história íntima de um povo tem alguma coisa de introspecção”, na qual os sentimentos, as sensações e os prazeres são congruentes em relação à expressividade cultural. Já na compreensão de Marinho (1980 p. 51) “entre o branco, o índio e o negro, apesar de ser este último, o mais rude, os mais humilhado, o mais maltratado, foi aquele que demonstrou maior sensibilidade, expressa sobretudo pela sua música e pela sua dança”.

Baseado nessa afirmativa, pode-se verificar que há muitas características negras na dança de São Gonçalo em Guaicuí. Como é possível analisar o fazer da dança no distrito, observando como é presente a identidade africana na dança, pois o uso exagerado dos alimentos e o seu processo de cocção são exacerbados para o cumprimento de uma promessa – langra em Guaicuí, sempre, foi sinônimo de fartura. Riberio (198?, p. 252) menciona inúmeros traços da arte de cozinhar pela senzala, que na exatidão da justeza de prazer e sabores, concebe uma verdadeira arte da cocção:

Ora a doçaria ora as comidas típicas com suas receitas tradicionais guardadoras daquelas medidas de colher cheia ou rasa, de “pitadinhas” e “punhadinhas”, de onças e libras, de “tiquinho” e pingos ou de “uma mão cheia” que davam com justeza um sabor inigualável muitas vezes não atingidos pelas exatas determinações dos gramas da balança moderna, porque, o fazes doces e comidas é uma verdadeira arte.

No entanto, durante o pagamento de langra não há desperdício dos alimentos, pelo contrário, tudo o que é produzido é servido sem limites, é distribuído para todas as pessoas que sintam a necessidade de se alimentar: langristas, visitantes, curiosos que por ali passarem, ébrios eventuais, até mesmo, pessoas de outros seguimentos religiosos. Sem contar, que todo cumprimento de promessa, chegam recipientes (vasilhas) de pessoas da comunidade que querem “provar” da comunidade do santo.

Esse ato de buscar a comida do santo, também, tem peculiaridades das religiões de matriz africana, quando se fala em ofertar ao santo algum alimento. Porque, todo o alimento confeccionado para o langra é em prol do santo Gonçalo. Outro ponto a destacar, é que até mesmo quem, por ventura, não tenha recursos

financeiros suficientes para realizar a comida ao santo, roga-se a São Gonçalo para que ele traga fartura ao dia de sua comemoração e agradecimento. E, sempre, acontece do devoto, através de doações, conseguir concluir sua promessa de acordo com os costumes locais. Para Lody (1998, p. 26) “a comida é, antes de tudo, um dos mais importantes marcos de uma cultura, de uma civilização, de um momento histórico, de um momento social, de um momento econômico”.

O patrimônio imaterial que é a dança de São Gonçalo, tem proteção legal que busca garantir a sua conservação e preservação. A primeira legislação brasileira que veio salvaguardar esse bem cultural foi a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CRFB/88), em seu Artigo 216; um ano após sua promulgação nasce a Constituição do Estado de Minas Gerais de 1989 (CEMG/89) que, também, veio ratificar essa proteção, em seu Artigo 208, o patrimônio cultural brasileiro como sendo, todos os bens de natureza material e imaterial; que precisam, “com a colaboração da comunidade, promover e proteger esse patrimônio, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação”; desde que contenham “referência à identidade, à ação, e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade”.

Ferraz (1999, p. 17) enfatiza que:

É nessa abrangência que a arte deve compor os conteúdos de estudos nos cursos de arte na escola e mobilizar as atividades que diversificam e ampliam a formação artística e estética dos estudantes. As vivências emotivas e cognitivas tanto de fazeres quanto de análises do processo artístico nas modalidades artes visuais, música, teatro, dança, artes audiovisuais devem acordar os componentes ‘artísticos-obras-público-modos de comunicação’ e suas maneiras de interagir na sociedade.

Nesta conjuntura, este trabalho propõe uma abordagem qualitativa para alcançar a hipótese investigada, alicerçada nos estudos de Bogdan e Biklen (1994), que trazem as principais fundamentações acerca da pesquisa qualitativa em educação, seus processos investigativos, os trabalhos em campo e, principalmente, da coleta e análise dos dados. A pesquisa está atrelada ao método fenomenológico, tendo como principais fontes estruturantes autores como Merlau-Ponty (1973), Bachelard (1996), Focillon (2001).

Já como tipo de pesquisa, terá como base a narrativa levando em consideração os estudos de Clandinin e Connelly (2015) que norteará a

compreensão da dança de São Gonçalo através da ótica da retrospectiva, prospectiva, introspectiva e extrospectiva, situando a experiência da dança na comunidade.

A pesquisa terá respaldo no estudo etnográfico, do ponto de vista de Geertz (1997) e (2011), partindo do pressuposto de que a etnografia “é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter diário, e assim por diante” (2011, p. 04).

No entanto, a história oral será usada dentro da pesquisa. Porém, para realização da coleta de dados com o escopo de, ao final, produzir o recurso didático-pedagógico em face do patrimônio cultural imaterial.

Assim, será através das narrativas e o uso das imagens da dança de São Gonçalo (fotografia), fundamentado em teóricos como Kosoy (2001), Rouillé (2009) e Salgado (2015), que será observado e analisado pelos alunos diferentes olhares e apreensão de sentidos para os valores intrínsecos dessa dança.

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no Rio de Janeiro disponibilizou fontes documentais que tratam da dança de São Gonçalo e, para a pesquisa, terá como função otimizar a compreensão da dança durante sua trajetória, expansão, peculiaridades e modificações a partir das culturas já existentes nos estados brasileiros.

O projeto tem relevância a partir das diferentes características da Dança de São Gonçalo em Guaicuí, que diverge das pesquisas já realizadas no território brasileiro acerca dessa função – o termo função, aqui mencionado, é um regionalismo que significa festa, comemoração ao santo. Na realidade guaicuiense são apresentados detalhes da chegada da dança no país, sem as alterações já encontradas em muitas cidades, como por exemplo, no sul do país, onde todas as imagens que conhecem carregam consigo uma viola na mão.

Como resposta a tal requisito, alguns trabalhos têm focado a questão peculiar da dança de São Gonçalo do Amarante em sua região, objeto de estudo, mas não tiveram feito comparações do período em que essa dança chega ao Brasil e, principalmente, suas fusões com base na cultura indígena e africana. Por conseguinte, são diversas as iconologias desse dançar pelas cidades. Entretanto, em Guaicuí ainda se consagra os ritos tradicionais da dança, seu sincretismo, com base na história de São Gonçalo na cidade do Amarante, em Portugal.

Entre esses, Araújo (1964, p. 28) considera que:

Em Portugal, São Gonçalo do Amarante não traz consigo a viola. Só no Brasil. O São Gonçalo com a viola na mão é coisa nossa, muito brasileira. É uma contribuição nossa á religião, é uma consagração da viola! Quem sabe foi por imitação que nosso caipira colocou uma viola na mão do santo. [...] A imagem venerada é a que possui viola.

Com base na afirmativa de Araújo, é possível entender que houve uma alteração na iconografia do santo ao chegar ao estado brasileiro – a iconografia, segundo Ferreira (2004, p. 458), trata-se da “descrição ou estudo das imagens ou representações visuais. O conjunto das imagens e símbolos usado por um artista ou por uma coletividade”.

De outro lado, Coelho (2005, p. 86) ressalta que “São Gonçalo do Amarante, em Minas Gerais, é representado quase sempre da mesma forma: com um hábito da ordem dominicana, levando um cajado e um livro, tendo como atributo uma ponte [...]”. A inserção da viola muda todas as características de originalidade do santo. Por outro lado, a iconografia da imagem do santo em Guaicuí, segue as características de sua chegada ao país. A escultura do Gonçalo é originária de Portugal, com entalhe e policromia de artistas da região do Amarante e, atualmente, encontra-se na posse da família Maciel na localidade.

Segundo Araújo (1964, p. 26) “uma única imagem de São Gonçalo do Amarante [...] o santo está com seu hábito dominicano e traz na mão direita um livro e na esquerda um cajado”. De acordo com Coelho (2005, p. 110) há um São Gonçalo com mesma iconografia em “madeira dourada e policromada, na Igreja matriz de Catas Altas do Mato Dentro”.

Para Coelho (2005, p. 87) através da ordem de nº. 39, a invocação de São Gonçalo do Amarante, “inúmeros são as devoções que vêm se manifestando em Minas Gerais”, mas, é identificado onze imagens desse mesmo santo. É justificável a repetição da presença dessa imagem porque “há alguns, no entanto, que tiveram maior repercussão, por conta do caráter mais popular e supersticioso da religiosidade que ali se manifestou”.

Diante dessas afirmativas e com base na iconografia do São Gonçalo em Guaicuí, é possível entender que são poucos os santos com essas características, o que difere a estruturação e execução da dança. Nesse contexto, torna-se relevante este projeto de pesquisa na busca por identificar quais diferenças e relevâncias tem a dança nessa localidade.

Uma diferença importante que distancia a dança de Guaicuí diante das demais está ligado a quantidade de alimentos ofertados durante toda a dança de São Gonçalo e a imagem do santo, Cascudo (1972, p. 415) assevera que “além de promover o bailado o devoto [...] deve dançar com a imagem”. Esta parte de dançar com a imagem é típica e tradicional”. Na função em Guaicuí, existe a obrigação do devoto em oferecer um banquete para quem vier a prestigiar a dança (pode acontecer diferentes refeições – café da manhã, almoço, lanche e/ou jantar – dependendo do número de voltas prometidas). No entanto, o detalhe em dançar com o santo não existe, só colocam o santo sob a cabeça de quem está pagando a promessa, quando fica de joelhos para fazer os agradecimentos da graça alcançada.

Outra diferença peculiar está ligada a iconografia do santo, que quando veio de Portugal levava em sua mão direita um cajado e na esquerda um livro (a bíblia). Entretanto, quando o santo é inserido na cultura brasileira, suas características sofrem alterações. Giffoni (1973, p. 83) menciona que a imagem foi modificada, “no Brasil, transformaram-na, colocaram-lhe chapéu e substituíram o cajado por viola”.

No entanto, a imagem do santo em Guaicuí continua com a mesma iconologia portuguesa – carrega seu cajado e o livro. Existem outras mudanças para com a imagem do santo, como Giffoni (1973, p. 83) acrescenta que “aqui, há imagens em que o Santo veste batina e outros em que é visto de jaquetas, calças e botas”.

A tradição na comunidade de Guaicuí é tão presente, que se fosse apresentado a eles um santo com estas características, eles não identificariam como sendo o santo Gonçalo, mas qualquer outro santo católico. Da mesma maneira, Araújo (1964, p. 26) descreve em sua pesquisa que o santo com cajado e livro na mão – como é o tradicional santo português – foi apresentado aos participantes da dança em São Paulo, causando também muita estranheza, “mostramos essa imagem a muitos sangonçalistas, em vários municípios paulistas onde temos feito a recolta dessa dança”.

É possível identificar muitas outras características iconográficas que diferem do santo em Guaicuí, como, por exemplo, o santo com um pandeiro na mão. Podem-se registrar alguns autores que fundamentam essa afirmativa, mensurando diferentes versões do santo pelos estados brasileiros, características presentes nas pesquisas de Queiroz (1958), Araújo (1964), Dantas (1976), Cascudo (1972), Coelho

(2005), Brandão (2007). Por isso, essa pesquisa torna-se relevante, trazendo novas contribuições da temática, corroborando com a expansão do repertório da dança luso-brasileira.

Araújo (1964, p. 26) destaca, ainda, que “nas imagens brasileiras que nós conhecemos no sul do país, todas elas se apresentam com uma viola na mão. Quer o Santo Gonçalo Padre, com batina, quer o S. Gonçalo com trajes luso camponês”. Essa afirmativa corrobora para entender que a imagem do santo em Guaicuí carrega consigo os traços e características tradicionais da dança portuguesa, assim como, pode-se notar nas imagens na região lusitana.

Considerando o contexto atual, este trabalho propõe salvaguardar a dança de São Gonçalo guaicuiense, sua identidade miscigenada, através dos diferentes olhares e apreensão dos sentidos das pessoas inseridos nesse contexto. Levando em consideração a preservação e conservação do patrimônio imaterial arraigado na localidade de Guaicuí e região circunvizinha. Tomando por base as tradições a partir da oralidade e suas narrativas, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (2010, p. 140) destaca que “a tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra”.

E, é através da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial¹, que vem garantir a importância dada ao patrimônio cultural imaterial, considerando-o como uma fonte da diversidade cultural e, principalmente, “reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social”, muito embora, abra um espaço para se discutir e pensar as condições sustentáveis desses bens perecíveis com o tempo, é notório, também, “o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para sua salvaguarda”.

Para tanto, cabe entender a definição da terminologia “salvaguardar” presente no documento assinado por setenta e cinco países signatários da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial que a Unesco (2006, p. 04) considera ser:

¹ Documento originalmente publicado pela UNESCO sobre o título *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, em Paris, em 17 de outubro de 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006.

As **medidas que visam garantir** a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a **identificação**, a **documentação**, a **investigação**, a **preservação**, a **proteção**, a **promoção**, a **valorização**, a **transmissão** – **essencialmente por meio da educação formal e não-formal** – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos (grifos nossos).

É um fator que torna relevante a proposta dessa pesquisa, pois é através da educação formal que tem por principal objetivo elencar as medidas cabíveis para que seja garantida e preservada a transmissão (tradição oral e suas narrativas), valorização, promoção, proteção, identificação e, também, a investigação documental de trata o bem imaterial que é a dança de São Gonçalo nessa localidade.

O ponto central da pesquisa é compreender e analisar os olhares e sentidos da dança de São Gonçalo – para os langristas, a comunidade, os alunos e esse professor/pesquisador – de Guaicuí. Portanto, a pesquisa surge diante da observação desse docente a uma promessa paga ao santo Gonçalo no ano de 2017 e a partir da elaboração e escrita do plano anual de aula do ensino de arte para 2018, do 2º ano do ensino médio, da EEG.

A denominação de cada capítulo partiu da visão poética desse pesquisador, em trazer trechos da música da dança de São Gonçalo de Guaicuí, como forma de homenagear essa manifestação que já está entranhada na vivência desse professor/pesquisador, enquanto barraqueiro e participante dessa manifestação.

Para tanto, o capítulo primeiro denominado “‘No altar de São Gonçalo’: percalços e sua inserção” – no altar do Santo é, sempre, depositado tudo aquilo que se que pedir, rogar ou agradecer – por isso, discute as partes centrais da dança de São Gonçalo, diante de sua chegada ao território brasileiro, o contato dos portugueses para com os indígenas. Serão considerados aqui, também, o tráfico de escravos e sua chegada ao estado pátrio, os princípios que movimentaram a miscigenação e o sincretismo religioso. Nesta parte da pesquisa, serão elencados as principais terminologias e seus significados dentro da dança e suas modificações perante essa mistura étnica, econômico e social.

No capítulo segundo intitulado “‘Quem promete ele langra’: dançar em Guaicuí-MG” – quem promete ao santo langra é sempre quem tem o costume de fazer-lhe um pedido – assim, serão introduzidos pontos importantes como os

conceitos que dança passou a ter dentro da localidade de Guaicuí-MG. Serão destacados, ainda, as principais regras nessa comunidade em face da dança, suas peculiaridades, seus costumes arraigados pela tradição oral, os fatores da ancestralidade e os pontos fortes de formação inicial da manifestação, até o seguimento dos novos integrantes em respeito ao sincretismo obrigatório em cumprimento do langra. Neste espaço, será ressaltado as misturas que a miscigenação causou à essa dança e, alusões aos seguimentos dos negros em sua manifestações dentro do candomblé. É relevante entender a historicidade a partir da miscigenação pátria.

Já no terceiro capítulo definido como “‘Trouxe cravos e trouxe rosas’: diferentes olhares e sentidos visuais sob abordagem metodológica” – os cravos e as rosas são como uma espécie de patuá, que dá suporte e alicerça para se continuar a dançar– por conseguinte, serão apresentados toda a abordagem metodológica utilizada para a realização dessa pesquisa. O cerne da investigação sob a ótica da pesquisa qualitativa, uma vez que esse trabalho tem como base a educação. A aplicabilidade do método fenomenológico será tratada de forma a efetivar a obtenção de dados para corroborar com o trabalho. A pesquisa narrativa será levada afincado, pois todo o material coletado através das histórias orais e suas narrativas serão utilizadas como base para análise e auxílio na construção do material didático-pedagógico em arte. Já o estudo etnográfico contribuirá para a concepção da identidade dentro da comunidade guaicuiense, pois difere de tantas outras sociedades tradicionais em patrimônio imaterial.

Na tentativa de responder às perguntas, pode-se afirmar que através da diversidade do sensível em arte, o contexto da comunidade, os olhares dos langristas e concepções e visibilidades dos alunos, é possível construir um material didático-pedagógico capaz de garantir e preservar a permanência do patrimônio imaterial dentro da sociedade. Segundo Marinho (1980, p. 07) “conservar hábitos e costumes, reviver tradições, preservar a arte popular em suas múltiplas manifestações, tudo isso poderá ser alcançado por uma conscientização folclórica”.

Na legislação brasileira, como, por exemplo, na Lei nº. 11.645/08, onde é estabelecido como regra obrigatória o uso dessas histórias, preferencialmente, “no ensino de arte”. Assim, faz-se necessário que os arte-educadores no território brasileiro, utilizem desse material didático – proposta pedagógica – a fim de

perpetuar com as tradições e suas oralidades, garantindo e preservando a memória coletiva.

Finalmente, pode-se entender, hipoteticamente, que os resultados apontam que, muito embora, a evolução tecnológica tenha alcançado diferentes lugares, inclusive, o povoado de Guaicuí, ainda assim, a Dança de São Gonçalo é referência para a formação da identidade, o pertencimento e o percurso formativo discente.

Capítulo 1

“NO ALTAR DE SÃO GONÇALO”: PERCALÇOS E SUA INSERÇÃO

O contexto da Dança de São Gonçalo de Amarante começa a partir da identificação do mancebo Gonçalo como pessoa solidária aos indivíduos em dificuldades, suas intervenções sociais e o auxílio aos carentes, com a finalidade de melhorar a realidade de quem vivia naquela época; o jovem buscava com a sua caridade ajudar a quem necessitava. Diante da pesquisa de Martins (1953, p. 19) este moço português levava a sério o papel de doutrinar pelos lugares onde passava, ele trabalhava com fervor e exímia dedicação em espalhar “o Evangelho nos lugares mais incultos, amparando os menos afortunados, dando exemplos de sacrifício e de humildade”.

De acordo com Araújo (1964, p. 29) o jovem Gonçalo nasceu em:

Risonha, termo de Guimarães ou em Ariconha, freguesia de Tagilde, descendendo da nobilíssima família dos Pereiras; seu pai mandou-o educar no convento Pombeiro, da ordem beneditina, confiando-o ao arcebispo de Braga; este encarregou-se de parocar a igreja de São Paio de Riba Vizela.

Muito embora haja diferentes conclusões acerca da origem de nascimento de Gonçalo, Brandão (1953, p. 19) considera que a versão mais aceita é essa descrita por Araújo na citação direta acima. Existem outras ponderações, mas essa seria a que contém o maior número de evidências em relação à região lusitana onde nascera. É possível identificar outras considerações sobre o seu nascimento, mas essa se repete em diferentes obras e anos de publicação. Alcântara (2008, p. 05) complementa mencionando que “há muito desconhecimento e imprecisão sobre sua vida, iniciada em Arriconha, Tagilde, cerca do ano de 1200, e interrompida em Amarante, entre 1259/1262”.

Há autores que discutem a questão da ordem de formação do santo Gonçalo, uns afirmando que o seu seguimento de ordenação foi dominicana, outras já asseveram ser da ordem de São Bento. Entretanto, existem muitas controvérsias acerca da ordem seguida por este santo. Outra discussão versa sobre as características do hábito usado por algumas imagens do santo (sua iconografia), que

seguem o modelo da mesma indumentária usada pelos adeptos da ordem dominicana – seguidores dos preceitos do santo São Domingos.

Brandão (2007, p. s/p) justifica que “o saber da religião popular é uma memória preservada e recriada pelas redes sociais de trocas entre agentes e usuários, e é uma memória viva”. Dessa forma, essa troca de informações, às vezes se perde, ou se repete durante a transmissão dos saberes do povo.

Por isso, Coelho (2005, p. 86) afirma que São Gonçalo do Amarante é representado, quase sempre, com “um hábito da ordem dominicana, levando um cajado e um livro”. Nesta perspectiva, pode-se confirmar que a bibliografia acerca da vida do jovem Gonçalo é carregada de pontos dualísticos, que ora estão de encontro um com o outro, ora são completamente contrários.

Martins (1953, p. 19) menciona que são inúmeras as versões que tratam da vida do santo. Há autores que afirmam que o centro de estudos e atividades do santo foi o Mosteiro de São Domingos, “em cuja ordem chegou a ser cônego da Colegiada de Guimarães, do Conselho de Braga, em Portugal”.

Entretanto, os estudos dos pesquisadores supramencionados são de origem brasileira e seguem o que está na bibliografia disponível sobre o santo pelo país. Arlindo de Magalhães Ribeiro da Cunha, português, professor e doutor em teologia pela Universidade Católica Portuguesa – Porto e, por isso, trás outros elementos que, ainda, não foram citados dentro da bibliografia brasileira de que trata a dança do santo Gonçalo. São novas perspectivas dentro da história portuguesa que contribuem, significativamente, para o processo dessa pesquisa.

Na concepção de Cunha (1998, p. 182):

É impossível não reparar nas repetidas notícias que a documentação da Colegiada de Guimarães nos dá do culto de São Gonçalo, muito antes de entrarem em cena os dominicanos, certamente a sugerir que, se São Gonçalo foi dominicano, pode e deve, antes disso, ter pertencido ao Cabido de Santa Maria de Guimarães.

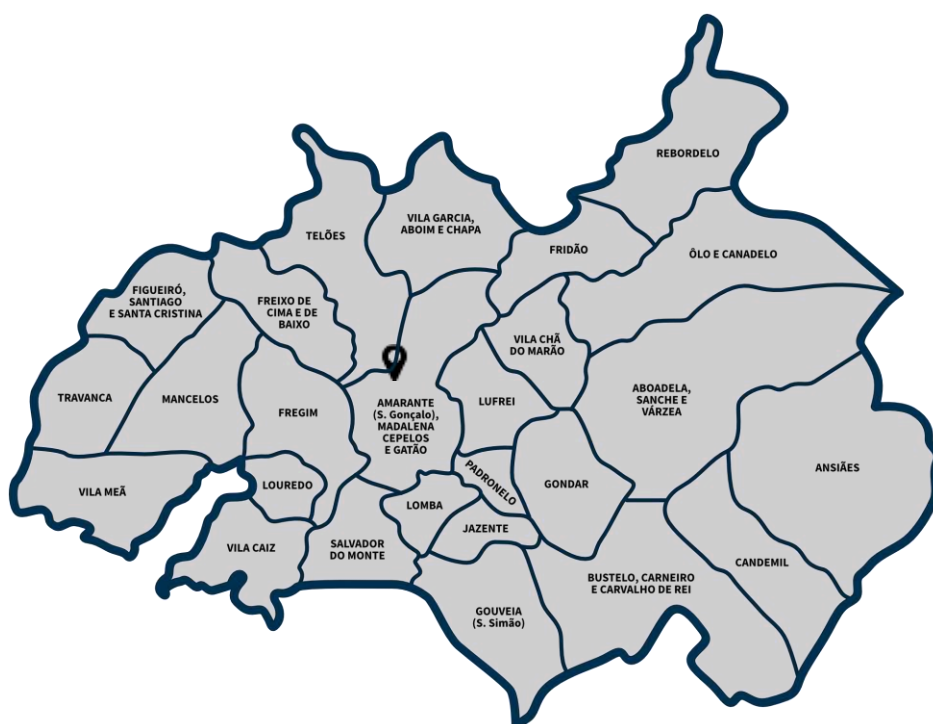
Para Gutierrez (1994, p. 15) São Gonçalo era um português, que teve o seu nascimento na “aldeia de Ariconha, distrito de Guimarães, no início do século XIII. Segundo a versão aceita pela igreja, São Gonçalo era filho de pais nobres e recebeu uma educação exemplar, norteadada por um sacerdote”. Nota-se através dos pesquisadores brasileiros, aqui citados e, com base nos estudos de Cunha (1998) e

(2003) que é equiparada a ideia de que este santo veio, realmente, de um berço familiar de estirpe e poderes aquisitivos em Portugal.

Como pode ser analisado na pesquisa de Martins (1953, p. 19):

Filho de pais nobres, recebera São Gonçalo uma educação primorosa, toda ela norteadada pela moral cristã, dirigida por um probo sacerdote, amigo da família. Ainda jovem recebera as ordens religiosas e, mais tarde a freguesia de São Paio de Riba-Vizela, onde trabalhara com fervor e muita dedicação pela doutrina.

No Mapa 1 é possível observar e analisar o conselho de Amarante, constituído pelas suas vinte e seis freguesias.



MAPA 1 – O concelho de Amarante está dividido em 26 freguesias – Lei nº. 11-A/2013.
Disponível em: <<https://www.cm-amarante.pt/pt/juntas-de-freguesia>> Acesso em: Out. 2019.

Desta feita, a popularidade do santo foi-se abrangendo em diferentes contextos e pelas freguesias de outros concelhos portugueses. Quando analisada a divisão territorial do país português, pode-se notar diferenças significativas quando comparado ao brasileiro, pois temos estados, municípios, distritos e o distrito federal. Peron (2009, p. 01) considera que “em Portugal essa divisão ocorre na forma de 18 distritos, 308 concelhos e 4260 freguesias. Cada concelho está dividido em freguesias, que são as menores divisões administrativas de Portugal”.

No Mapa 2, a seguir, pode ser identificado o concelho de Amarante e suas freguesias, localizados dentro do mapa de Portugal:



MAPA 2 – Localização das 26 freguesias de Amarante em Portugal.

Disponível em: <<https://www.thujamassages.nl/amarante-no-mapa.html>> Acesso em: Out. 2019.

Muito se ouviu falar, pelos textos que versam sobre a história do santo nesse território, que sua generosidade fez de sua história um exemplo social, onde conventos e colegiados buscaram acompanhar promulgando a sua ideia de cristão. Cunha (2003, p. 82) aponta que este santo “seria mesmo bandeira de um decidido plano de renovação pastoral que, concebido e levado a cabo pelos dominicanos, se fez sentir sobretudo no Norte de Portugal”. A literatura que trata da amplitude do santo pelo território lusitano, destaca que o ponto de partida para a sua popularidade se deu através dos conventos dominicanos, onde aconteceu sua propagação e reconhecimento entre os demais. Para Alcântara (2008, p. 05) “Amarante, lá no norte, próximo ao Porto, onde o Santo pontificou, fez prodígios e ganhou lugar na história e na igreja”.

Como pode ser detectado, Cunha (2003, p. 82) menciona, que “os diversos conventos desta Ordem seriam o seu ponto de irradiação”. A amplitude por base no reconhecimento dessa santidade foi-se perpetuando através das ações dentro dos conventos, onde os dominicanos difundiam a sua obra e vida entre os partícipes.

Com base nos estudos levantados pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) (2015, p. 94):

São Gonçalo teve seu culto aprovado pela Igreja Católica em 1560 e, com a unificação das festas dos santos ocorrida em 1969, sua festa

passou a ser celebrada oficialmente em 10 de janeiro. Atualmente, a Dança de São Gonçalo é realizada com a intenção de pagar promessas feitas em virtude do recebimento de alguma graça alcançada por meio dele.

Por um lado, Cunha (1998, p. 183) ressalta que antes disso, já se referia ao santo em outros documentos, como, por exemplo, os datados de 1453, como podem ser registrados abaixo:

Da devoção que o São Gonçalo tinham os Cónegos fala um outro documento, de meados deste mesmo século, de 1453 concretamente. A Colegiada de Santa Maria, os Dominicanos e os Franciscanos de Guimarães celebravam com solenidade, e às vezes provocando atritos entre os diversos claustros, a memória litúrgica dos seus santos.

Em oposição a essa ideia, Alcântara (2008, p. 05) considera que “embora exista documento que registre seu culto, datado de 1279, há um longo período de silêncio sobre sua biografia, só quebrado em 1513”. Levando em consideração alguns anos após esse período de silêncio, o culto ao santo Gonçalo já tinha tomado outras proporções, onde sua disseminação foi passada de um seguimento social para outro, atingindo diferentes regiões no estado português.

Tomando por base os estudos de Cunha (2003, p. 83), muito embora o santo tenha sua popularidade eminente, “o culto de São Gonçalo espalhou-se de modo especial, como mancha de azeite, sobretudo nas zonas envolventes dos mosteiros dominicanos”, assim como na trajetória dos caminhos jacobinos portugueses.

Há ponderações acerca da propagação da devoção ao santo em Portugal, que alguns autores apontam que o percurso ao túmulo de São Gonçalo em Amarante é mais procurado, por parte dos lusitanos, do que o percurso sagrado de Santiago de Compostela.

Sampayo (1586, p. 154) aponta que a distância também era fator considerável pela maior procura dos portugueses à cidade de Amarante, pagando promessas em visita ao túmulo de São Gonçalo, “muitos devotos, com mais frequência que a Compostela, se dirigem a Amarante, que de resto fica mais perto”.

Na perspectiva, o túmulo de São Gonçalo em Amarante era tão frequentado pelos seus devotos, que tornava-se impossível não registrar o fluxo de utilização das estradas das regiões de Vizela e o Tâmega. Alcântara (2008, p. 7) vai trazer um fato importante para analisar a figura do túmulo, a seguir, que segundo ele

“a imagem de São Gonçalo se encontra deitado sobre o que se imagina tenha sido seu túmulo na capela originária. Em partes do corpo, de tanto tocadas, a rocha está enegrecida e desgastada”.

Na Figura 1, pode-se observar o túmulo do beato Gonçalo, na qual existe uma frequência de visitas dos seus devotos durante todo o ano, mas, a maior demanda fica nos meses de suas festas, que são em janeiro e junho. É possível identificar, ainda, que até mesmo na imagem no túmulo do beato Gonçalo, em Amarante, aparecem com os seus atributos, que são o cajado e o livro.

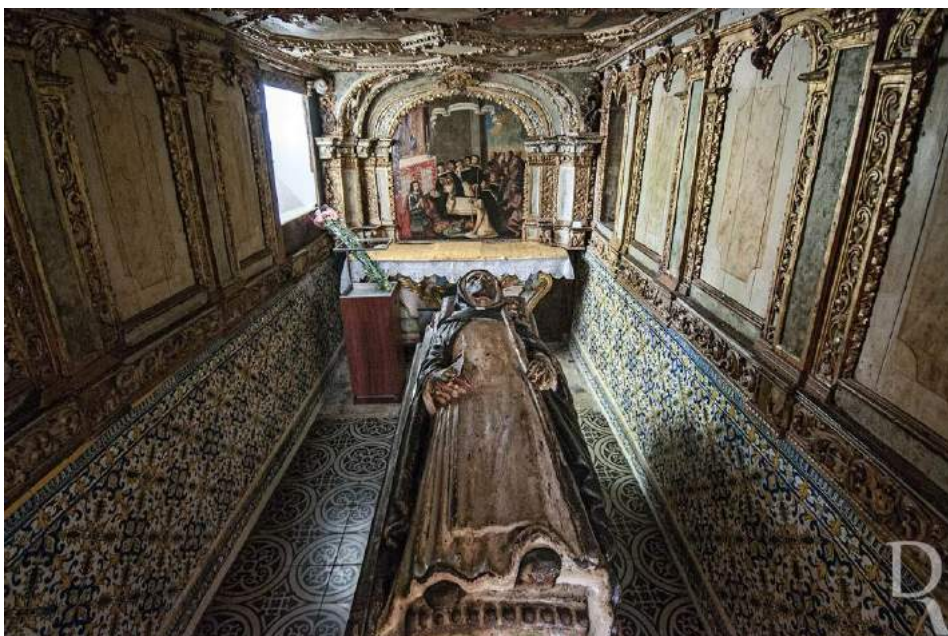


FIGURA 1 – Túmulo de São Gonçalo em Amarante.
Disponível em: <<https://www.pbase.com/diasdosreis/image/22746283>> Acesso em: Jul. 2020.

Cunha (2003, p. 81) considera ser impossível que “não repare nos que para lá se dirigem a cumprir suas promessas ou não ouça os ranchos que por todos os lados atroam os ares com flautas as mais variadas e muitos outros instrumentos musicais populares da província”. Outro fator importante a destacar, é o aumento do fluxo de devotos por esses dois trajetos na região de Amarante, que passa a considerar Gonçalo como o patrono dos devotos.

Neste contexto, pode-se considerar que o fluxo de pessoas – os devotos – por essas duas estradas é significativo e, por conseguinte, corroborava pela demanda maior que a de Santiago de Compostela. Para tanto, no item a seguir será tratado da origem da dança de São Gonçalo, essa manifestação de grande demanda pelos portugueses, sua chegada ao território brasileiro, o encontro para

com a cultura local já existente: ameríndia – no Brasil, as tribos que eram menos desenvolvidas desapareceram pouco a pouco com a ocupação do território pelos portugueses e seus descendentes (MARINHO, 1995) – e a junção com o sincretismo dos negros, advindos pelo tráfico de escravos. Em consequência dessa troca e/ou congruência cultural, será discutida, também, os percalços que ocorreram com a vinda desse bem cultural ao país.

1.1 Origem da Dança e os percalços de sua chegada

A chegada da colonização portuguesa no estado pátrio é um marco de muitas vertentes: a situação dos indígenas que aqui já estavam e tinham os seus costumes, suas verdades, sua crença e cultura; a visão dos portugueses – já movidos pela engrenagem da economia e do enriquecimento célere, a todo custo – ao encontrar um solo virgem, com tantas coisas para explorar. E, para Marinho (1980, p. 24) “o novo território era uma promessa de imensas riquezas telúricas; a natureza o dotara prodigamente e desde a Carta de Pero Vaz de Caminha, os historiadores nada mais faziam senão enaltecer as terra recém-descobertas”.

Já no pensamento dos jesuítas e em suas catequizações, tinham como intuito disseminar com os ensinamentos das leis católicas apostólicas romanas e os seus interesses pessoais. Por outro lado, na visão dos africanos a partir do tráfico de escravos para o país, território nunca antes visitado, eles internalizavam a ideia de que o seu corpo era uma ferramenta capaz de movimentar a máquina econômica da metrópole, que para tanto, eram escravizados e usados das maneiras mais infortunadas que um indivíduo pode passar.

Segundo Diégues Júnior (1972, p. 11) as:

Relações de raça e de cultura no Brasil se verificaram desde o instante da descoberta, quando a armada portuguesa de Pedro Álvares Cabral entrou em contato com a terra brasileira e os grupos aborígenes. Degredados que vinham na expedição, ou mesmo tripulantes das embarcações, foram mandados à terra em várias ocasiões, procurando estabelecer contatos com os indígenas.

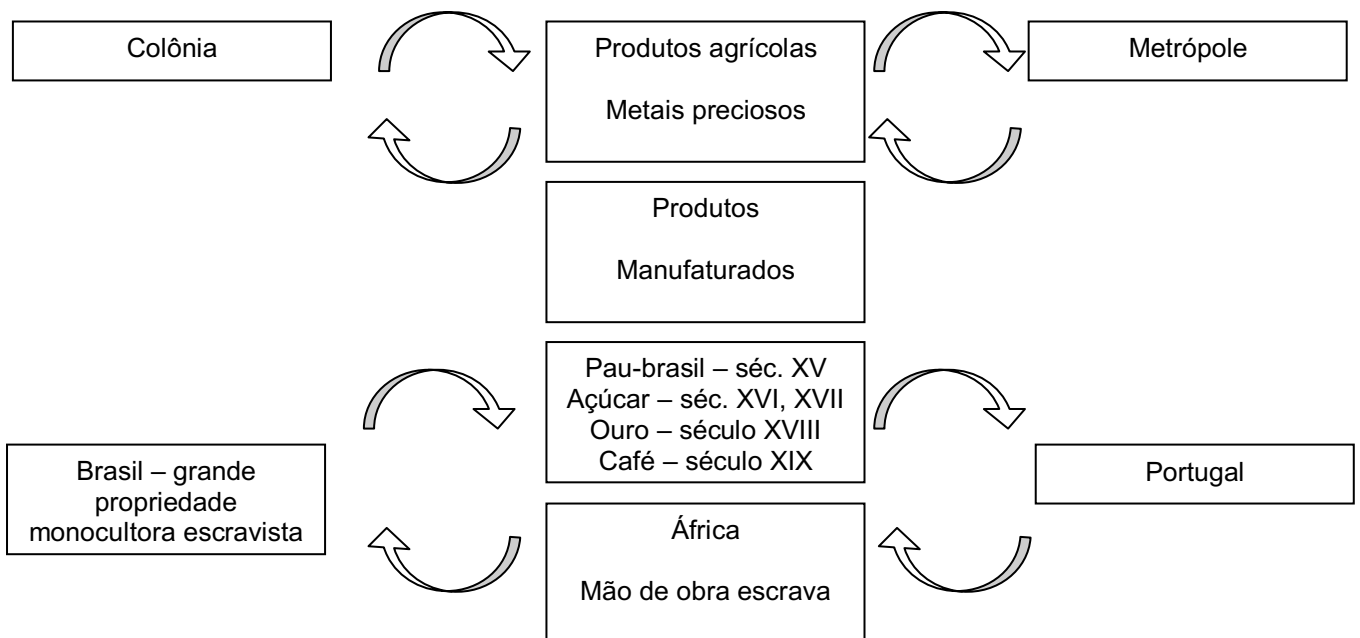
O contato forçado dos africanos com os indígenas, nada mais era, do que um subterfúgio mais prático de acontecer a inserção dos europeus no estado pátrio – usando os negros como isca para convencimento dos índios – e, por conseguinte, isso viria a promulgar e promover as diferentes formas de exploração em forma de

colônia: explorações econômicas, físicas, sexuais e culturais. Freyre (2004, p. 111) registra a situação de como era feita a aproximação desses indivíduos para a futura exploração dos povos indígenas:

Degredados, cristãos-novos, traficantes normandos de madeira de tinta que aqui ficavam, deixados pelos seus para irem se acamaradando com os indígenas; e que acabavam muitas vezes tomando gosto pela vida desregrada no meio de mulher fácil e à sombra de cajueiros e araçazeiros.

Tomando por base os estudos de Mattos (2012, p. 64) com relação ao contexto de exploração da metrópole europeia, o uso da mão de obra escrava, os produtos de exploração, ela estabelece um fluxograma para identificar de maneira mais objetiva como funcionava o sistema colonial:

O SISTEMA COLONIAL



A organização da estrutura do sistema colonial demonstrada acima, tinha como principal objetivo levantar lucros em face da metrópole. Destarte, todos os bens produzidos pela mão de obra escrava eram comercializados nos mercados europeus. Nessa engrenagem, quem percebia todas as vantagens eram apenas os colonizadores, pois nessa estrutura já se identificava até o tipo de mão de obra escrava a ser utilizada para uma determinada ação. Nesta concepção, a mão de obra negra era a prioridade desse sistema mecanizado.

Para justificar a afirmativa de que a mão de obra indígena não era prioritária para os colonizadores, Mattos (2012, p. 64) detecta que “de início, o habitante nativo, ou seja, o índio foi escolhido para tal fim, mas logo foi substituído pelo escravo africano, tornando-se um dos braços dessa empresa colonial”.

De acordo com Freyre (2004, p. 265):

O escravocrata terrível que só faltou transportar da África para a América, em navios imundos, que de longe se adivinhavam pela inhaca, a população inteira de negros, foi por outro lado o colonizador europeu que melhor confraternizou com as raças chamadas inferiores.

Nesta concepção, é possível mensurar as relações dos europeus para com os africanos no Brasil, sem se esquecer do envolvimento com os indígenas. Segundo Boxer (1969, p. 282) “os homens abandonavam com frequência essas mulheres, com a mesma facilidade com que deixavam suas habitações improvisadas ao ouvir boatos de descobertas de ouro em outros pontos dos matagais”. É sabido que, assim como os portugueses abusaram das negras e de seus corpos (escravas concubinas); as filhas dos portugueses, também, aproveitaram das relações com os escravos para os devaneios da carne, sobretudo, às escondidas, é claro.

José Ribeiro (198?, p. 147) corrobora para tal pensamento, quando menciona que “no Brasil, a escravidão muitas vezes deixa de ser uma página de sangue para ser um quadro de lascívia... E muitos termos chulos nos vieram da língua daqueles negros”.

Diégues Júnior (1972, p. 49) argumenta como era feita a miscigenação indígena no Brasil:

A expansão desse grupo deu em consequência um grande mestiçamento, pela exogamia existente. Igualmente usavam extinguir os grupos inimigos, matando os homens e incorporando as mulheres dos vencidos ao seu grupo. Em decorrência disso tudo, houve grande mestiçagem, surgindo daí tipos dolicóides entre os braquióides.

Freire (2004) utiliza do pensamento de que o país tornou-se antes de tudo sifilizado, ao invés de civilizado. Nesta perspectiva, a compreensão do termo sifilizado, parte da patologia que foi disseminada pelo Brasil a partir da transmissão sexual entre os diferentes povos que por aqui passaram e/ou estavam alocados. É uma doença conhecida desde o século XV, exclusivamente, humana, transmitida

pelo contato sexual, podendo ser transmitida em forma vertical, pelo feto durante a gestação da parturiente contaminada (BRASIL, 2010).

Por conseguinte, essas relações torpes e sem quaisquer regras, trouxeram inúmeras patologias para o país e as etnias presentes: europeus, africanos e indígenas; dentre elas a sífilis foi considerada de grande propagação e preocupação social.

Para Boxer (1969, p. 160-161) destaca o resultado das relações nesse período, onde nasciam dessa miscigenação, crianças indesejadas e proibidas para a vida conjugal entre os brancos (casados sobre o rito de que seja até que a morte os separe):

A frequência da prostituição de escravas e de outros obstáculos para o caminho de uma vida de família completa, tal como o duplo padrão de castidade como o que existia para maridos e esposas, concorriam para uma grande quantidade de miscigenação entre homens brancos e mulheres de cor. Isso, por sua vez, produzia crianças não desejadas, que, se viviam e cresciam, tornavam-se vadios e criminosos, vivendo de suas espertezas e à margem da sociedade.

Fato que preconiza o entendimento de que muitas foram às relações entres os colonizadores, os africanos e os indígenas. Por isso, depreende-se a origem da miscigenação no país. Freyre (2004, p. 111) enfatiza que a sifilização no território “resultou, ao que parece, dos primeiros encontros, alguns fortuitos, de praia, de europeus com índias. Não só de portugueses como de franceses e espanhóis. Mas principalmente de portugueses e franceses”.

Para Mattos (2012, p. 63):

O século XV foi marcado por grandes mudanças ocasionadas pelas navegações europeias. Os europeus conseguiram, ao criar rotas de acesso mais fácil através do oceano Atlântico, chegar à Ásia e à África Ocidental, além de estabelecer relação com territórios que até então não tinham contato com o mundo externo, como as Américas e a região Centro-Occidental da África Subsaariana.

Essa observação da autora parte dos estudos em decorrência da difusão de doenças sexualmente transmissíveis a partir do século quinze. As navegações foram o divisor de águas na demanda dessas patologias por todo o litoral e, necessariamente, os europeus também levavam para as suas casas, na Europa, grande parte delas, pois também estavam contaminados. Freyre (2004, p. 265) destaca, também, que a relações sexuais dos colonizadores portugueses para com

os africanos e indígenas, não partiam apenas do pressuposto da falta de seus cônjuges, mas da atração pela diferença étnica:

[...] Independente da falta ou escassez de mulher branca o português sempre pendeu para o contato voluptuoso com mulher exótica. Para o cruzamento e miscigenação. Tendência que parece resultar da plasticidade social, maior no português que em qualquer outro colonizador europeu.

Por um lado, Boxer (1969, p. 332) ressalta que “esse estado de coisas levou, por sua vez, às chagas sociais como a vadiagem, a prostituição, as doenças, que tal estado de insegurança social propiciam”. Por outro lado, José Ribeiro (198?, p. 147) visualiza que “foi este caldeamento, de consequências tão felizes para a nossa arianização, o causador da elevação social do mestiço, objeto de prestígio colonial”.

Desta feita, a troca de informações e experiência entre esses colonizadores e colonizados aconteciam com frequência, cambiando ouro por especiarias, pérolas e pedras preciosas por produtos mercantilizados europeus, como, por exemplo, armas, munições, acessórios e roupas, dentre tantos outros produtos. Como, por exemplo, quando chegam a fazer a troca da mão de obra escrava (africanos) por produtos da Europa e do Brasil. Boxer (1969, p. 48) exemplifica dizendo que “os escravos eram adquiridos através de trocas com produtos europeus ou brasileiros, tais como tecidos, rum, aguardente-de-cana, a chamada cachaça ou giribita, e fumo”.

Em meio a tantas permutas sociais e o sincretismo religioso construído a partir da junção das crenças africanas, ameríndias e, também, europeias, é que a fé ao santo Gonçalo é chegada ao Brasil. Neste sentido, o município de Amarante (2019, p. 02) ressalta que o santo Gonçalo foi beatificado em “16 de setembro de 1561 [...] pelo Papa Pio IV e, algum tempo depois, já no reinado de D. Filipe I de Portugal (II de Espanha), inicia-se o processo de canonização”.

Com base nos costumes em Portugal, as comemorações ao santo acontecem em 10 de janeiro, data de seu falecimento. Segundo Cascudo (1972, p. 414) “dia em que faleceu em 1259, em Amarante, no Douro, à margem direita do Tâmega”. E, no primeiro final de semana de junho em honra de São Gonçalo. Atualmente, Amarante (2019, p. 01) destaca que “à mesa realça-se a vitela

maronesa, o cabrito e o bacalhau, regados pelo bom vinho verde”. Sendo comidas, tradicionalmente, servidas em honra ao santo.

Outra diferença significativa da comemoração ao santo em Portugal, são os doces fálicos distribuídos às pessoas nos dias de sua celebração, onde concebem o sagrado e os movimentos profanos. Esses colhões de São Gonçalo tratam-se de uma receita tradicional de um pão/bolo que é feito a base de farinha de trigo. No entanto, o que assusta ao analisar esse alimento não é sua receita, e sim o seu formato; os pães são modelados em formato de um fálico. Como pode ser observado na Figura 2, que simbolizam o formato de um pênis; e que Chevalier (1995, p. 418) vai acrescentar a discussão dizendo que é “símbolo do poder gerador, fonte e canal do sêmen, enquanto princípio ativo”.



FIGURA 2 – Doce fálico em Amarante – Portugal (o símbolo da fertilidade).

Fonte: Disponível em: <<https://www.cm-amarante.pt/pt/historia>> Acesso em: Out. 2019.

Entretanto, a seriedade que é atribuída ao significado desses fálicos é repassado de uma geração para outra. Amarante (2019, p. 01) enfatiza que esse “doce fálico e a bênção [...] ocorrem todos os anos a 10 de janeiro, ou no domingo seguinte, no final das celebrações religiosas em honra ao Santo, onde se agradece e apela a um ‘novo ano fecundo e favorável’”.

Anteriormente – durante o período do Estado Novo – na cidade de Amarante, em Portugal, esses “quinhõezinhos de São Gonçalo”² eram oferecidos às escondidas, pois foi considerado como um atentado à honra e a moral das pessoas

² Termo usado, ainda hoje, em Amarante para referir-se aos fálicos do santo Gonçalo.

desse lugar, era um alimento obsceno. Mas, também, era vendido para quem o quisesse durante alguns momentos da romaria.

Por outro lado, atualmente, em Portugal as pastelarias das freguesias apropriaram-se desse fazer, dando uma nova roupagem a essa receita, trazendo novos elementos da gastronomia, para elevação desse doce ao título de gourmet³, assim passaram a fazê-la e comercializá-la, principalmente, às vésperas em comemoração e agradecimento ao beato Gonçalo. Inclusive, já existem lojas do artesanato local que faz desse alimento um souvenir⁴ – “lembrança, recordação, ideia, memória, impressão”.

Os estudos de Bachelard (1996, p. 27) vão fazer um contraponto no pensamento de que os souvenirs ou as souvenirs (lembranças) são “indicadores de uma necessidade de colocar no feminino tudo o que há de envolvente e de suave para além dos termos simplesmente masculinos que designam nossos estados da alma”. Nesse caso, em comento, os souvenirs de Amarante têm o caráter mais masculinizado, olhando do ponto de vista da simbologia de gênero.



FIGURA 3 – Fálico gigante na festa de junho em Amarante⁵.

É sabido, ainda, que muitos turistas que passam pela cidade assustam ou dão boas gargalhadas ao deparar-se com pães em formatos fálicos e de diferentes tamanhos. Na Figura 3, acima, concorrendo ao título no Guinness Book, pode-se garantir essa afirmativa, pois existem pequenos e enormes quinhões do beato

³ Corrêa (1965, p. 278) termo usado para designar aquele que é “entendedor de bebidas e iguarias”.

⁴ Corrêa (1965, p. 553).

⁵ Disponível em: <<https://www.jn.pt/local/noticias/porto/amarante/doce-de-forma-falica-candidato-ao-guinness-1902310.html>> Acesso em: Jun. 2020.

Gonçalo, pelas ruas onde acontecem as quermesses da festa do santo em Amarante, nos períodos festivos de janeiro e junho. A receita para esse doce nesse tamanho levou noventa dúzias de ovos, setenta quilos de açúcar e cinquenta de farinha⁶, com duração de doze horas de árduo trabalho, sendo sete pessoas ao mesmo tempo.

Vale ressaltar que os sabores dessa receita vão diferindo de um estabelecimento comercial para o outro que, no entanto, a base de ingredientes mantem-se original⁷. Para as pessoas que ali residem, a finalidade desse pão continua a trazer o pensamento positivo de um novo ano com fartura e prosperidade. Já nas Figuras 4 e 5, ao analisar a imagem de um santo católico, o Beato Gonçalo em uma vitrine comercial ao lado de um pão em formato de pênis, pode-se trazer a luz da pesquisa duas diferentes correntes de discussão: uma que vai falar das questões atinentes à heresia e/ou blasfêmia na religiosidade; a outra, que paralelamente, vai trazer a ideia de tradição, cultura e costumes de um povo.



FIGURA 4 – O Santo e o fálico.
Fonte: CASSALHO. 2012, p. 01.



FIGURA 5 – Vitrine em Amarante⁸.

Olhando pelo campo da religiosidade e da fé, com fundamentos em Ferguson (2009, p. 488), é possível observar as imagens acima com rejeição, sob o ponto de vista negativo, pois estão arraigadas de “desrespeito e depreciação

⁶ Disponível em: <<https://bananapeople.wordpress.com/2011/07/09/doce-falico-de-20m-entrara-para-o-guinness-book-o-maior-penis-do-mundo-e-portugues/>> Acesso: em jun. 2020.

⁷ Receita base do doce fálico: 20 gramas de fermento para pão; 07 colheres de sopa de açúcar; 03 colheres de sopa de manteiga à temperatura ambiente; 01 pitada de sal; 02 ovos; 300 ml de leite; cerca de 800 gramas de farinha (AMARANTE, 2019, p. 01).

⁸ Disponível em: <<https://bananapeople.wordpress.com/2011/07/09/doce-falico-de-20m-entrara-para-o-guinness-book-o-maior-penis-do-mundo-e-portugues/>> Acesso: em jun. 2020.

religiosa”, considerado uma heresia, que tem por significado “um desvio doutrinário, a partir de verdades fundamentais ensinadas pelas Escrituras e pela ortodoxia da igreja crista, e a propagação ativa de tal desvio”.

Ainda no campo da fé, ao analisar essas duas imagens, engendra um pensamento de insolência divina, ao ponto de considerar uma blasfêmia, pois está diretamente ligada ao Santo Gonçalo a figura peniana, símbolo da sexualidade masculina e, esdrúxula quando se envolve a religiosidade. A imagem do beato, aqui, é vista como objeto sagrado e de muito respeito. Ferguson (2009, p. 147) vai designar blasfêmia quaisquer palavras ou atos que venham configurar como uma “insolência direta para com o caráter de Deus, ou com a verdade crista, ou com as coisas sagradas. Em sua forma mais simples, a blasfêmia constitui ‘um ataque deliberado e direto a honra de Deus com a intenção de insultá-lo’”.

A figura do pão em formato de pênis, pode ser levada para uma nova compreensão dentro da mitologia grega, ao enveredar para a figura de Dionísio. Segundo Bulfinch (2002, p. 199) na obra “O bacanal, do artista Ticiano, no Museu do Prado em Madri” é possível gerar uma perspectiva do deus do vinho, Baco. No entanto, nessa pesquisa a obra que melhor exemplifica essas características dionisiacas e despudorado é “O jardim dos prazeres”, do artista Bosch, na Figura 6, que é uma obra tríptico de óleo sobre madeira, onde é representado ao centro “Alegrias dos sentidos”; à esquerda “O jardim do Éden e a criação de Eva” e; à direita, “O inferno”.



FIGURA 6 – O jardim dos prazeres – BOSCH, Hieronymus.
Fonte: PALLUCCHINI (1968, p. 132-133).

Pereira (1973, p. 33) vai corroborar destacando que esses rituais eram “ligados aos cultos fálicos das festas dionisíacas. Festejando as vindimas, com o uso excessivo de vinho toldando-lhes a mente, os participantes entregavam-se à orgia da sensualidade desenfreada”. A obra de Bosch trás com vigor as orgias e os bacanais, todos os excessos não permitidos, que muitas vezes, eram ofertados aos soldados que saíam para guerra e, por isso, ficavam inúmeros dias distante de casa e em defesa de seu estado. Nessa perspectiva, os desfrutes pela carne – diga-se de passagem, a carne humana, os desejos, os prazeres, as vontades, sobretudo o prazer sexual e as volúpias do pecado ficam em evidência na obra “O jardim dos prazeres”.

Lexikon (1997, p. 93) menciona que a simbologia do fálico “é considerado em toda parte um signo da fecundidade, das energias especiais e cósmicas e da fonte de vida; por isso é utilizado frequentemente como amuleto e venerado como imagens de culto”. Ao referir-se a figura do falo, o autor introduz outra simbologia que é o “Linga”, e para esse trabalho de pesquisa, torna-se necessário aprofundar nesse assunto, pois é preciso alicerçar a ideia de que o fálico gonçalino tem respaldo em outros campos da religiosidade e da fé.

Para tanto, nas Figuras 7 e 8, Lexikon (1997, p. 93-123), trás exemplos de falos, considerados na literatura como sendo componentes, indispensáveis, para as antigas hermas e o hinduísmo.

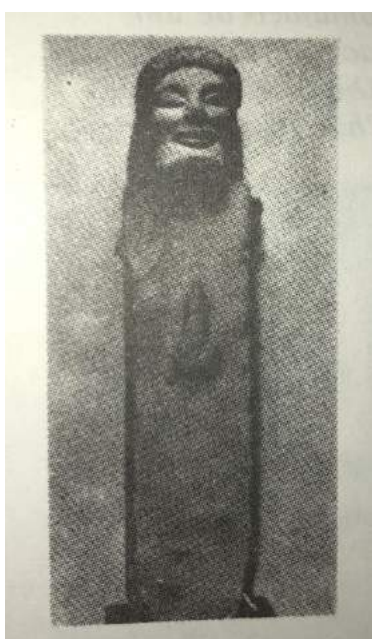


FIGURA 7 – Falo: herma de Siphos.
Fonte: Fonte: CASSALHO. 2012, p. 01.



FIGURA 8 – Linga: símbolo fálico Deus hindu.
Fonte: CASSALHO. 2012, p. 01

Nesta conjuntura, o linga é um símbolo, tradicionalmente, de fé, ligado ao Deus Shiva. Que Lexikon (1997, p. 93) vai salientar nesse estudo que é uma “representação plástica do falo difundido na Índia como imagem de culto e símbolo do deus Xiva⁹, é encontrado sob a forma de reproduções naturalistas ou de colunas de madeira assentadas quase sempre sobre uma base quadrada”. Pode-se detectar, ainda, que o linga no hinduísmo é um símbolo do conhecimento emergente e da união entre a forma e a matéria.

E, é por isso, que o falo em Amarante não está ligado às questões sexuais ou gera desrespeito ao estar posicionado ao lado do Santo Gonçalo. Corroborando para esse mesmo entendimento Chevalier (1995, p. 418) afirma que a representação fálica “não é obrigatoriamente esotérica, nem erótica: ela significa simplesmente a potência geradora que sob essa forma, é venerada em diversas regiões”. Em contraponto, Freyre (2004, p. 328) vai contribuir registrando que essa característica pagã do culto a São Gonçalo faz-se presente, ainda hoje, em Portugal e que, inclusive, “as enfiadas de rosários fálicos fabricados de massa doce e vendidos [...] pela doceiras à porta das igrejas”.

Como foi mencionada, a simbologia fálica agrega uma série de ponderações importantes, considerando-a como poder da geração o fundamento de tudo que está vivo; faz-se uma comparação a tudo aquilo que é justo; e, é a base e o ponto de equilíbrio entre o que é celeste e o que é terrestre.

Chevalier (1995, p. 419) vai destacar, ainda, que o fálico “preenche uma função, não somente geradora, mas equilibradora no plano das estruturas do homem e da ordem a simbologia fálica – como aliás em todas as tradições antigas – tem um importante papel no pensamento judaico”. Nesse íterim, as funções do falo são mais complexas, que somente representar algo erótica; suas significações e importâncias vão além de simples julgamento por aparência.

De um lado considerando o fálico a partir do pensamento da tradição e dos costumes, é preciso compreender, inicialmente, o conceito de cultura para depois abranger para essa as duas diferentes pontuações, que estão intrínsecas ao termo em comento. Levando em consideração as pesquisas do antropólogo Da Mata (1981, p. 02), registra-se de início que cultura é “a maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa”. Em seguida, ele trás novas formatações para o

⁹ O termo “Xiva”, aqui, está transcrito *ipsis litteris*, muito embora, sua grafia seja com “sh”.

entendimento afirmando que a cultura pode ser, ainda, “[...] é um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas”.

Esses jeitos de viver e conviver, o *modus operandi*¹⁰ das pessoas é que constrói, vagarosamente, a identidade de determinado espaço, lugar ou grupo de indivíduos. E, nesse sentido, é que se origina a cultura local, às vezes, em uma mesma cidade ou território, existem diferentes maneiras de viver e fazer, é esse mapeamento que torna peculiar cada maneira de se construir da cultura desses viventes. No entanto, Bosi (1986, p 63) vai destacar que é árdua essa tarefa de dar uma definição específica para a cultura popular, uma vez que há várias discussões, mas que ela está “ao lado da chamada cultura erudita, transmitida na escola e sancionada pelas instituições, existe a cultura criada pelo povo, que articula uma concepção do mundo e da vida em contraposição aos esquemas oficiais”.

Não está a se discutir sobre a coerência como essa bagagem é transmitida, mas que as formalidades da cultura popular (tradicionalismo) nesse repasse difere significativamente do que é feita dentro da cultura popular, essa construção coletiva, onde os seus viventes, naturalmente, vão criando regras e estabelecendo o “modus” desse viver, é que faz com que articulação entre as pessoas agregue com facilidade aos novos comandos.

De outro lado tem-se a ideia dessa representação fálica diante da cultura popular e, nesse sentido, Da Mata (1981, p. 02), ressalta com maestria que:

É justamente porque compartilham de parcelas importantes deste código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas, transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade.

O código uma vez partilhando entres os seus viventes, passam a decodificar aquelas informações, porque já fazem parte de suas histórias e construções de sentidos. Ainda, sendo uma diversidade secular de indivíduos, a codificação de um determinado dado é que vai tornar palpável o conhecimento daquela regra, daquele limite ou daquela barreira. Da Mata (1981, p. 03), discute a respeito desses códigos dizendo que desenvolvem “relações entre si, porque a

¹⁰ Do latim, “modo pelo qual um indivíduo ou uma organização desenvolve suas atividades ou opera”.

cultura lhes forneceu normas que dizem respeito aos modos mais (ou menos) apropriados de comportamento diante de certas situações”.

Essa decodificação é automática, vai acontecendo paulatinamente sempre que os seus viventes se relacionam e, por conseguinte, vão criando e estreitando os seus laços. Cabe aqui compreender que essa regra “de” ou “para a” cultura não é impositiva, é algo que está em enraizamento constante dentro e fora de cada indivíduo. Talvez, essa tenha sido uma das maiores dificuldades estabelecidas durante a catequização indígena, onde prevaleceu os ensinamentos da cultura portuguesa, imposta de forma obrigatória e indispensável, para um povo que já tinha sua imersão cultural e enraizamento em uma identidade presente e concreta.

Os jesuítas durante o processo de ensinar aos indígenas a língua portuguesa e as regras do catolicismo tentaram com eminência torná-los pacíficos, demonstrando e ensinando os princípios e costumes dos santos católicos, buscando fazer desse grupo de indivíduos cristãos e sociáveis, para assim, serem trabalhadores livres e donos de sua própria existência. Segundo Vicente (1997, p. 107) “os missionários jesuítas, apoiados pelo Estado metropolitano, não aceitaram a imposição da escravidão aos índios e entraram em choque com os colonos [...] os religiosos desejavam a cristalização dos nativos”. Para tanto, buscou-se ensinar a educação e cortesia para viver em sociedade, na propositura de garantir, também, a preservação da cultura já existente. Para isso, “contaram com diversas leis reais e eclesiásticas que negavam a sua escravização”.

Vicente (1997, p. 107) preconiza que as ações mais comuns dos jesuítas estavam atreladas “com o objetivo de evitar a escravização dos nativos, bem como erradicar suas tradições que contrariavam os preceitos cristãos (poligamia, antropofagia, crença nos poderes do pajé)”.

O que havia de construção de crenças e espiritualidade – baseada no medo – foi o alicerce para concretizar o catolicismo entre os povos. Destarte, Boxer (1969, p. 332) destaca que as “crenças ancestrais e espiritualistas influíam grandemente em sua forma peculiar de catolicismo romano, e, nesse ponto, até hoje se impõe profundamente os seus descendentes”.

A catequização jesuítica dos indígenas, a fé e o medo dos europeus ao demonstrar aos negros e índios o apego aos santos católicos, fez com que os ritos e

cultos do catolicismo conquistassem esses indivíduos, tornando-os adeptos dessa religião. Boxer (1969, p. 43) menciona que:

Tanto os escravos bantos como os ameríndios convertidos não fizeram, assim, quase nenhuma dificuldade para aceitar os símbolos exteriores do catolicismo romano, tal como o uso de cruzes e rosários, e a **veneração das imagens de santos**. As crenças religiosas dos ameríndios, e, de maneira mais atenuada, dos bantos africanos, mostravam-se essencialmente baseadas no medo. Ambas as raças estavam envolvidas numa teia de tabus, em parte inspiradas pelo terror da selva, e o mundo fantasmagórico era muito real para eles (grifos nossos).

É neste contexto, que o São Gonçalo de Amarante chega a essa terra tropical, trazendo consigo os ensinamentos e regras dos modos de dançar e cultuar nessa manifestação cultural, como pode ser observada a comemoração ao santo na Figura 9. A troca de valores culturais contribuiu para uma imersão a diferentes manifestações pelo país. Não apenas a dança, a música e o canto, mas a cultura em sua pluralidade.



FIGURA 9 – A festa de São Gonçalo do Amarante na Bahia em 1718.
Fonte: BOXER (1969, p. 360).

Levando em consideração que o mestiçamento não ocorreu apenas em relação à carga genética, mas, também, às questões e os valores culturais multifacetados. E, é a partir dessa construção que surgem as contribuições folclóricas para o estado brasileiro.

Por conseguinte, Marinho (1980, p. 24) destaca que não foram apenas a música, a dança e o canto que agregaram valores, “as crendices e superstições, as lendas, certos usos e costumes [...] tradições artesanais, constituem admirável repositório de reminiscências ameríndias, que muito enriquecem o folclore brasileiro”. Dessa forma, a dança de São Gonçalo dentro do Brasil carrega consigo, não só as características portuguesas, mas a carga genética e cultural dos ameríndios e, principalmente, dos africanos.

Nesta concepção, deve-se compreender que a bagagem cultural trazida pelos africanos ao país, até hoje, é marca eminente no repertório de manifestações espalhadas por diferentes lugares. Marinho (1980, p. 50) considera que “do ponto de vista folclórico, tanto a nossa música como a nossa dança, estão impregnadas da contribuição ameríndia, europeia e africana, notadamente esta última”.

Essa mistura de bagagens culturais abarcada por estas três fontes é que garante peculiaridades na construção das manifestações culturais brasileiras. Levam-se em consideração, também, as questões religiosas que caminham paralelamente ao contexto folclórico.

A partir da difusão da fé e crença em São Gonçalo de Amarante em Portugal e nos países lusófonos – são aqueles que têm o português como língua oficial – cresce a visibilidade da santidade e de seus ritos em diferentes regiões. Vale destacar que ao passo que a história e dança do santo Gonçalo são espalhadas por esses países tem-se como principal exemplo, o Brasil, onde inúmeras cidades receberam como topônimo o nome do santo. A crença e a fé ao santo, fez com que diferentes lugares pensassem a ter o nome santo com o escopo de trazer proteção e fertilidade para aquele lugar.

Analisando a base de dados do IBGE (2019), buscando identificar as titularidades das cidades brasileiras que carregam o nome do santo Gonçalo, pode-se enumerar que são dez municípios que têm esse nome, como pode ser verificado na Tabela 2,a seguir:

ESTADO	Rio de Janeiro
--------	----------------

CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	São Gonçalo 3304904 Gonçalense
CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	ESTADO São Gonçalo do Abaeté 3161700 são-gonçalense
CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	ESTADO São Gonçalo do Amarante 2312403 Gonçalense
CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	ESTADO São Gonçalo do Amarante 2412005 Gonçalense
CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	ESTADO São Gonçalo do Gurguéia 2209757 são gonçalense
CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	ESTADO São Gonçalo do Pará 3161809 são-gonçalense
CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	ESTADO São Gonçalo do Piauí 2209807 são-gonçalense
CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	ESTADO São Gonçalo do Rio Abaixo 3161908 são-gonçalense
CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	ESTADO São Gonçalo do Rio Preto 3125507 são-gonçalense
CIDADE CÓDIGO DO MUNICÍPIO GENTILÍCIO	ESTADO São Gonçalo do Sapucaí 3162005 são-gonçalense

TABELA 2 – Cidades brasileiras que carregam o nome do santo Gonçalo.
Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/>> Acesso em: Out. 2019.

Por isso, pode-se inferir que a crença e devoção ao santo Gonçalo estão espalhadas por diferentes regiões do Brasil. No entanto, quando observado as cidades de um mesmo estado que tem levam o nome santo, percebe-se que MG é o de maior adesão ao São Gonçalo como patrono municipal. Por outro lado, Guaicuí está localizada em Minas, mas não entra para o computo de lugares descrito nos dados do IBGE, pois não carrega consigo o termo do santo e não é uma cidade. Contanto, é presente a fé e a credibilidade do santo amarantino como princípio social.

No próximo item será discutido o contexto em que a dança de São Gonçalo está inserida, trazendo alguns detalhamentos dessa manifestação cultural religiosa dentro do estado brasileiro.

1.2 O contexto da Dança de São Gonçalo no território brasileiro

A dança de São Gonçalo vinda de Portugal, após a sua miscigenação e agregação de características peculiares de cada uma das três fontes culturais: ameríndia, africana e europeia; tornou-se uma manifestação folclórica no contexto nacional com uma série de identidades próprias da cultura aqui desenvolvida. Como fonte cultural primária, os europeus trouxeram o cristianismo ao país, sendo difundido em diversas regiões e, Diégues Júnior (1972, p. 66) acrescenta que o “cristianismo deu conteúdo espiritual à cultura portuguesa, formada como decorrência da influência exercida pela diferentes correntes que contribuíram para a formação do povo português”.

Vale ressaltar que são significativas as influências e contribuições portuguesas ao folclore nacional. Segundo Melo (1976, p. 03) “sabemos que é avassaladora a influência lusa no folclore brasileiro, de 60% a 70%, reservando-se 30% a 20% para a contribuição africana e 20% ou 10% para a parte indígena”. É claro, que esse percentual modifica-se de uma região para outra no território pátrio, como, por exemplo, quando verificado na região norte, onde está localizada a Amazônia e o Pará, vale ponderar que por lá, os percentuais de contribuições indígenas estarão maiores que nas demais regiões. Por conseguinte, nessa região registra-se menos inferências das culturas portuguesas e africanas.

Por outro lado, quando são mencionadas as regiões portuárias, como, Bahia, Pernambuco e, principalmente, o Rio de Janeiro, verifica-se que os gráficos mudam-se em relação ao número de contribuições africanas, pois eram estados de desembarques dessa etnia. Nestas áreas, as influências dos povos indígenas são menos significativas que a dos negros.

Ainda, como fonte primária da cultura brasileira, os ameríndios mantiveram como contribuição cultural as grandiosas riquezas intrínsecas de sua formação enquanto diferentes povos de mesma raça – os indígenas. Tomando por base os estudos de Diégues Júnior (1972, p. 53):

Quando falamos em influências culturais indígenas estamos incorrendo numa generalização perigosa; não foi somente com uma tribo que os colonizadores e, depois, os colonos tiveram contatos ou relações, mas com tribos de várias famílias ou grupos, portadores de culturas entre si mais diferentes que semelhantes.

Por isso, deve-se mensurar os povos indígenas em seu coletivo, por mais que seja uma mesma etnia, mas as diferenças dentro dessa raça é significativa e que não pode deixar por passar em despercebido. Neste aspecto, sempre, devem ser definidos como indígenas, utilizando-se do plural, ao invés de denominá-los como “indígena” ou, apenas, “índio”, uma vez que são vários os grupos de índios espalhados pelas regiões do Brasil.

Entretanto, sua invisibilidade deixa de acontecer só após a identificação enquanto etnia e, principalmente, da importância de suas contribuições para as tradições culturais dos povos brasileiros. Antes disso, tornava-se irreconhecível enquanto patrimônio imaterial, diante da história que era produzida e transmitida aos seus descendentes, nas escolas formais e, também, informalmente.

Para Bergamaschi (2012, p. 52) essa definição de que os povos indígenas em determinado momento eram invisíveis no Brasil, parte de que a história brasileira “é constituída, majoritariamente, como reflexo dos acontecimentos do Velho Mundo, ignorando o passado do continente anterior a 1.500, centrando-se primeiro nos personagens europeus e depois em seus descendentes”.

Já os africanos contribuíram culturalmente ao Brasil e, entretanto, essas influências tornam-se o divisor de águas para a sua própria história, ao passo da mesclagem biológica, onde, de acordo com Ribeiro (198?, 147-148) “é graças à mestiçagem que o negro sobe de condição, do eito passa a ser agregado da família do branco, e ocupa misteres caseiros, o moleque de recados, a mucama arrumadeira”.

É a miscigenação que dá lugar ao negro dentro da história, deixando de ocupar cargos inexpressivos para os portugueses, passando a ter uma colocação visual diante dos “brancos”. Por conseguinte, Hannerz (1997, p. 25) detecta que há um ponto de encontro nesse mesclado brasileiro entre os povos portugueses, ameríndios e africanos:

[...] são fundamentais para uma história intelectual e cultural da hibridez — especialmente por sua audaciosa tentativa de delinear não só um tipo de caráter, ou um modo de produção artística, mas

toda uma nova civilização, um nível do que se poderia chamar de ambição macroantropológica.

Nessa produção artística, a partir dessa nova civilização, pode-se mencionar o folclore desenvolvido por esses povos e sua brasilidade identitária.

Marinho (1980, p. 07) considera para tal afirmativa que:

O folclore de cada país é a história de seu povo. O Brasil, pela sua origem ameríndia e pelas contribuições que recebeu da Europa e da África, apresenta características folclóricas próprias a cada região, que são muito fortes e traduzem, com cores marcantes, a alma popular e esta, por sua vez, resiste às influências estranhas, que procuram minimizá-la.

O cristianismo forte e presente na cultura portuguesa foi o que impulsionou aos ameríndios e africanos em amalgamar esses valores. Como exemplo, pode-se observar na Figura 10, a presença de guaicienses, em sua maioria absoluta de negros (afrodescendentes) que dançam uma manifestação luso-brasileira, constituindo e demarcando, portanto, o folclore nessa localidade. Pohl (1976, p. 321) considera, desde 1820, que os habitantes de Guaicuí, “na maioria, são mulatos, cujas mulheres se distinguem por uma inusual liberalidade de costumes”.



FIGURA 10 – Sincretismo religioso popular (portuguesa, ameríndia e africana).

Autor: Wádson Rocha.

Fonte: Pesquisa de campo. Set. 2019.

A terminologia folclore pode trazer algumas conceituações que possam melhor compreender o que deve ser levado em conta quando se depara com o fim de determinada bagagem folclórica (manifestação). Ribeiro (1980, p. 03) direciona o pensamento para entender que “a sabedoria do povo é formada por traços e complexos culturais, mas nem todos são folclóricos. Há, portanto, uma exigência, uma condição para que de fato se caracterize como folclórico”.

Nesta concepção, pode-se verificar que o material cultural produzido dentro do espaço brasileiro, ainda que com pinceladas das três fontes originárias, teve o seu repertório resguardado de muita identidade e pertencimento. As influências das diferentes etnias trouxeram para o cenário nacional a possibilidade de se ter uma cultura própria com traços de outras regiões e com novas construções a partir das já existentes.

Marinho (1980, p. 07) ressalta as propriedades folclóricas intrínsecas das raízes tropicais brasileiras:

O Brasil, pela sua origem ameríndia e pelas contribuições que recebeu da Europa e da África, apresenta características folclóricas próprias a cada região, que são fortes e traduzem, com cores marcantes, a alma popular e esta, por sua vez, às influências estranhas, que procuram minimizá-la.

A resistência e existência dessa manifestação cultural no país, que é a dança de São Gonçalo, acontece em face das barreiras impostas para não admitir as influências ou interferências exteriores que venham a modificar suas principais características. Muito embora, muitas manifestações culturais folclóricas já tenham sido dizimadas ou sofrido grandes alterações que as tornaram para-folclóricas, principalmente, dentro das grandes cidades – o país tem perdido seus valores folclóricos a partir das décadas de 30, em especial, a de 50 com a industrialização; onde muitas tradições foram deixadas de lado.

Diante dos estudos de Albano e Murta (2002, p. 49) “comunidades locais, em especial nas áreas rurais e periféricas, são geralmente conservadoras e, a princípio, desconfiadas; elas se estruturam com base em valores não escritos”. Nessa conjuntura, os bens culturais folclóricos nas pequenas localidades mantiveram-se vivos, mesmo diante de tantas dificuldades. A resistência em manter vivas as tradições no cerne dessas comunidades é a energia que movimenta a engrenagem da sabedoria do povo nas comunidades.

Entende-se, aqui, a cultura a dois modos, na concepção de Da Mata (1981, p. 01):

No primeiro, usa-se cultura como sinônimo de sofisticação, de sabedoria, de educação no sentido restrito do termo [...] cultura é uma palavra usada para classificar as pessoas e, às vezes, grupos sociais, servindo como uma discriminatória contra algum sexo, idade, etnia (quando se diz que “os negros não têm cultura”) ou mesmo sociedades inteiras (quando se diz que “os franceses são cultos e civilizados” em oposição aos americanos que são “ignorantes e grosseiros”).

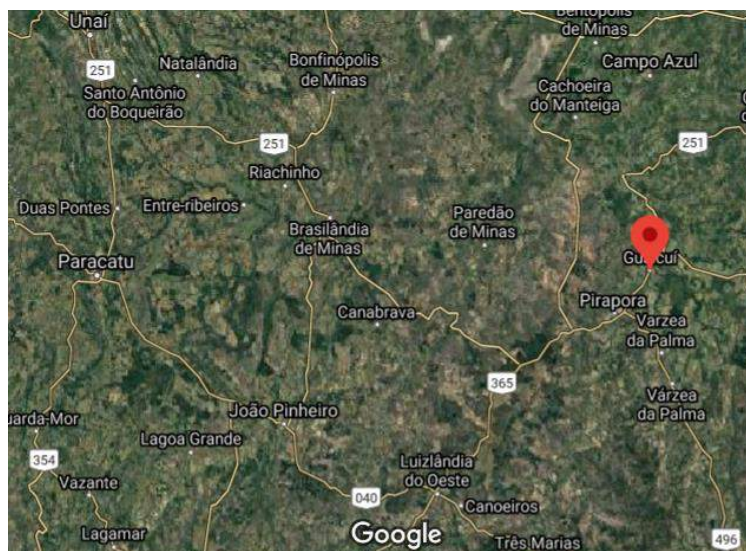
Dessa forma, é necessário que as pequenas localidades lutem por suas tradições e busquem compreender o seu repertório cultural. Porque quem realmente conhece a bagagem cultural são as pessoas inseridas naquele local. Albano e Murta (2002, p. 47) enfatizam que “quem tem o conhecimento mais enraizado, profundo e rico sobre um lugar? São aquelas pessoas que lá cresceram, ou aquelas que lá se estabeleceram como moradores e/ou profissionais”. Por isso, as pessoas que em Guaicuí nasceram ou se estabeleceram têm propriedade para narrar sobre cultura desse espaço, com a riqueza de detalhes que há dentro do dançar o langra.

Para tanto, no item seguinte será tratado de aspectos do distrito de Guaicuí, das diferentes concepções a partir das terminologias tratadas dentro da dança de São Gonçalo e, também, os acréscimos advindos da linguagem informal, que muitas vezes dão outro sentido para aquela cultura.

1.3 Guaicuí: pedir, prometer e o pagar na Dança de São Gonçalo

A dança no distrito de Guaicuí tem como ponto de referência a identificação geográfica e econômica da comunidade, a fim de que o leitor possa compreender a singularidade e o bucolismo do local que está sendo pesquisado. Constando, também, de sua localização, suas áreas limítrofes e seus ritos pitorescos.

O distrito está localizado na região Norte do Estado de MG, altitude máxima de 977m, Serra da Piedade; mínima de 486m, Foz Ribeirão Jequitaí. Tendo como fonte econômica e de subsistência os patrimônios naturais em confluência, do Rio das Velhas com o Rio São Francisco (IBGE). Como pode ser analisado no Mapa 3, a seguir, Guaicuí e suas cidades limítrofes, as BRs que dão o acesso terrestre:



MAPA 3 – O distrito de Guaicuí e as cidades limítrofes.

Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/>> Acesso em: Ago. 2020

Os rios em confluência na comunidade, são dois grandes produtores de renda e movimentação da economia local, podendo ser observado no Mapa 4, em uma escala de 1Km, a fim de melhor localizar o entroncamento hídrico e a formação de suas ilhas de terra pelo percurso. O círculo em amarelo no mapa, abaixo, é a demarcação da pequena extensão territorial do distrito, com exceção das comunidades circunvizinhas, que formam as pequenas vilas, como, por exemplo, Porteiras, Lagoa Grande, Cipó, Brejo, Serra Nova, Mandacaru; suas ilhas no rio São Francisco (Ilha do Boi e Ilha do Engenho); os assentamentos rurais (Assentamento Rompe-Dia e Assentamento Mãe D'água); além das fazendas que compõe a região.



MAPA 4 – Rio das Velhas e São Francisco, Guaicuí em destaque.

Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/>> Acesso em: Ago. 2020.

Burton (1977, p. 158) enaltece sobre o encontro desses dois rios, pois considera que “era impossível contemplar sem entusiasmo o encontro dos dois poderosos cursos d’água [...] se algum lugar merece o selo de grandeza conferido pela mão da Natureza é essa confluência”. O autor considera, ainda, que o peixe neste período era o item, naturalmente, mais barato; só havia elevação dos valores pecuniários quando utilizado na forma salgada, “devido ao preço do sal, que tem de ser importado do curso inferior do rio”.

O composto territorial que forma o município pertencia ao Morgado Guedes de Brito – Governador da Bahia; sendo seu mandatário Manoel Nunes Viana. A partir de 1680 já constatava como sendo um dos maiores latifundiários do país, pois o seu conjunto territorial se estendia desde a nascente do Rio das Velhas até o Morro do Chapéu na Bahia.

De acordo com a tradição e com os estudos de Pohl (1976), o local surgiu no início do século XVII, o arraial de Barra do Rio das Velhas, posteriormente denominada Barra do Guaicuí, foi primitivamente povoado por índios Cariris, emigrados de Santana do Cariri, no Ceará, provavelmente à procura de regiões em abundância de caça e pesca. Barra do Guaicuí era Morgado, que posteriormente foi dividido em capitanias. Berço histórico regional, firmou seu domínio a partir do século XVII, com a chegada dos jesuítas em 1650, depois pelos Bandeirantes Fernão Dias Paes Lemes e Manoel Borba Gato em meados de 1679.

De acordo com Barreto (1991, p. 86) “Borba Gato, entregue a explorações da região marginal do Guaicuí (rio das Velhas), em 1678, descobria, mas não manifestava, as ricas minas de ouro [...]”. Destarte, pode-se entender que a expressão “gûaîmi” em Tupi-guarani tem como significado “substantivo (na linguagem dos homens): esposa, velha”. Por outro lado, o último “i” do nome Guaicuí, correspondente ao “y”, que significa “água, caldo, rio”. Por conseguinte, “gûaîmi” + “i” = Guaicuí, que tem por seu significado Rio de Velhas (CARVALHO, 1987).

Baseado nos estudos de Pohl (1976, p. 320-321) em uma viagem realizada no de 1820, pode-se perceber uma relevante descrição do Arraial de Barra do Rio das Velhas, pois:

[...] está edificado na margem setentrional do Rio das Velhas, perto de sua confluência com o majestoso Rio São Francisco [...]. O número de casas eleva-se, no máximo, a 80; enfileiram-se numa rua

única e, para o lado norte, são poucas isoladas. [...] Este arraial é muito conhecido pelo amplo tráfego comercial, principalmente pelos seus consideráveis depósitos de sal [...]. Mas aqui, especialmente na época chuvosa, reinam a febre pútrida, e as intermitentes que dizimam a população.

Porém, é na segunda metade do século XIX, que ocorre o declínio sócio-econômico em Guaicuí, evidentemente, na primitiva intitulação de arraial de Barra do Rio das Velhas. Na viagem de canoa realizada por Burton (1977, p. 159), onde esteve presente no distrito, do dia 15 a 18 de setembro, em meados de 1867, define que “a junção dos dois rios e a povoação perto dela se chamava Barra do Guaicuí”. Entretanto, ratifica no mesmo livro que “as últimas gerações traduziram o nome tupi para Barra do Rio das Velhas”. Neste âmbito, este povoado já houvera sido elevado à condição de vila, declarando a nomeação de Guaicuí, através da Lei Provincial nº. 1.112, de 16 de outubro de 1861¹¹.

Nesse contexto, é possível afirmar que Guaicuí é uma comunidade pequena, porém, tradicional e com vasta trajetória. E, por conseguinte, trás consigo uma bagagem cultural bem peculiar, com características, costumes e saberes desse povo. Da Mata (1981, p. 03) contribui dizendo que essa palavra cultura intrínseca de um povo é uma expressão “as regras que formam a cultura (ou a cultura como regra) é algo que permite relacionar indivíduos entre si e o próprio grupo com o ambiente onde vive”.

Diante das regras estabelecidas nesse lugar e da inserção da dança de São Gonçalo, os viventes foram criando expressões e significados para esse fazer, construindo suas regras e diferenciais de outras danças pelo território nacional. Por isso, a dança de São Gonçalo trás consigo maneiras peculiares de cada localidade na qual está inserida, são nuances da cultura popular e do campo da fé que torna pitoresco esse fazer. Muito embora, em Portugal antes de 1561, data de sua beatificação, era comemorado em 07 de junho (data de seu nascimento em 1187); após ser canonizado a festa passa a ser no dia de sua morte, 10 de janeiro (data de seu falecimento em 1259).

De acordo com Taylor (1984, p. 836) “O voto pode ser considerado uma promessa solene. Pode ser uma obrigação legal, apoiado por documentos e assinaturas; ou pode ser apenas verbal. [...] A visão bíblica é que os votos devem

¹¹ BARBOSA, Waldemar de Almeida. Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais. Belo Horizonte: Sarterb, 1972.

ser voluntários para ser obrigatória”. Diante dessa afirmativa, é possível considerar que dentro da história da dança de São Gonçalo em Guaicuí, as pessoas que tem fé no beato Gonçalo, fazem o voto, seja ele expresso ou tácito – sendo um ato livre e voluntário – mas que, no entanto, torna-se uma obrigação de quem ou fez, seja para ou para outrem.

A cultura dessa dança, também, está ligada a sensação de prazer, os promesseiros e viventes executam determinadas ações, simplesmente, porque existe uma vontade inerente a aquela ação, que causa nostalgia ou sensação de dever cumprido, por fazer parte daquela promessa; está carregado de sentimentos e sensações complexas; que só quem participa desse fazer é que sabe de seus pormenores.

Para Taylor (1984, p. 615) o prazer pode configurar “quando encontramos as experiências físicas, mentais ou espirituais [...]; o prazer espiritual do perdão dos pecados pode se tornar o orgulho farisaico em relação à santidade”. Nessa perspectiva, há uma imbricação de sentidos do promesseiro quando realiza o seu ato espiritual de voto e, pensa-se positivamente na realização da graça – o alcance ao ex-voto imaterial.

Para melhor compreender a terminologia “ex-voto” é trazida a luz dessa pesquisa os estudos de Duarte (2011, p. 17) quando menciona que essa expressão tem como origem a raiz etimológica latina que significa “consoante a uma promessa” ou “extraído de uma promessa”. Para enriquecer e fundamentar esse pensamento, alguns argumentos podem ser apontados, com base no lexicógrafo latino Faria (1962, p. 363) que considera que o prefixo “ex” pode ser compreendido como “verbos que significam sair, expulsar, tirar, extrair”. No entanto, a expressão “votum” (1962, p. 1077) tem como entendimento “voto, promessa, oferenda feita aos deuses (por benefício pedido ou concedido), súplica, orações; coisa desejada, desejo expresso, desejo”.

Taylor (1984, p. 641) corrobora para compreensão de que a promessa é a “expressão da **vontade** de **dar** um ou **fazer** algo por ele” (grifos nossos). Então, significar dizer que, todas as vezes, que um devoto fizer uma promessa – expressar essa vontade – ele está construindo um voto àquele santo, que quando for pago, seja em forma de material, como, por exemplo, um braço ou crânio de cera; ou imaterial, seja dançando para o santo Gonçalo; está configurado como um ex-voto.

Aquele pedido posterior, deixa de ser algo prometido, para algo que foi recebido e que necessita pagar e/ou agradecer.

Ao tratar do ex-voto é preciso, inicialmente, entender que ele se divide em ex-voto material – segundo a CRFB/88 (2006, p. 152), artigo 216, considera-se material “as obras, os objetos, documentos, edificações e demais espaços – e ex-voto imaterial” – a expressão imaterial designa das “formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver”. Por isso, pode-se afirmar que o ex-voto material é configurado como tudo aquilo que é utilitário e/ou concreto; já o ex-voto imaterial são as expressões, as festas, os modos de fazer, viver e as criações.

Ainda, nesse pensamento, pode-se detalhar a figura do ex-voto trazendo apontamentos dos estudos de Duarte (2011), ao salientar que são vários os ex-votos materiais, podendo ser elencado a título de exemplo, os ex-votos pictóricos, escultóricos, fotográficos e, ainda, os utilitários, que deixam o seu lugar pragmático para fazer parte do novo lugar dado pelo promesseiro, o lugar do sagrado e da fé.

Nessa conjuntura, será usado nessa pesquisa o termo ex-voto imaterial para referir-se a dança de São Gonçalo, pois ao passo que o promesseiro alcança a sua graça – o seu pedido – o pagamento do seu ex-voto é dançar para o santo Gonçalo, quantas voltas prometidas. Lembrando que o devoto ao Beato Gonçalo, pede a graça; de acordo com a intenção e a complexidade daquela graça, atribui ao pedido a contrapartida, é uma espécie de contrato tácito entre o promesseiro e o santo, que vai significar quantas voltas da dança irão ocorrer, dependendo do número de voltas, fica-se um dia inteiro para o pagamento daquela promessa.

Entretanto, tomando por base os estudos de Coelho (2005, p. 86) foi possível identificar dois ex-votos materiais de São Gonçalo de Amarante, sendo um diferencial para o costume dos promesseiros, que sempre dançam para o santo; “fato atestado por dois ex-votos, um de 1747 e outro de 1865, depositados na Igreja de Nossa Senhora da Penha, do distrito de Vitorino Veloso, da cidade de Prados. Configuram-se duas pinturas de mulheres com “doença de parto”

No entanto, aqui, a dança seria o sacrifício que o devoto terá que cumprir para manter a sua promessa (dívida) quitada com a santidade na qual fez o pedido. Segundo Taylor (1984, p. 710) pode-se considerar como sacrifício:

A tradução do substantivo hebraico Zeba, que literalmente significa "matar", e refere-se à morte de um animal de estimação como um presente de Deus. Um sacrifício pode ser usado de duas maneiras:

como Deus ou como expiação para resolver uma ruptura no relacionamento entre Deus e o homem presente [...]. Há duas opções: (1) expiação, em que o sacrifício silencioso de Deus e mudar a sua atitude para com o homem; (2) expiação, no qual o pecado do ofertante por isso está "habilitado" para estar na presença de Deus é removido.

A promessa, na verdade, passa a ser uma permuta de fé: o indivíduo pede ao santo Gonçalo uma graça a alcançar e, em contrapartida, caso haja ação de retorno do santo, o devoto irá cumprir com o sacrifício para satisfazer o santo, como é o caso, das voltas dançadas, cantadas e festejadas em Guaicuí. Grottanelli (2008, p. 11) vai definir o que seria um sacrifício, “termo mais discutido, em muitas línguas europeias (mas em alemão, que permanece fiel a uma raiz diversa), provém do latim *sacrificium*, que etimologicamente faz referência à ação de “tornar sagrado”. Essa comemoração é a prova de fé e religiosidade intrínseca do ato do pedir pelo promesseiro. O texto Bíblico Sagrado vai corroborar para o entendimento acerca da fé, em Hebreus (11:1) que a “a fé é a certeza daquilo que esperamos e a prova das coisas que não vemos”.

Nesse ínterim, é sabido que existem votos mais complexos, como, exemplo, tem-se os pedidos ligados à saúde, popularmente, denominados como pedidos daqueles que têm “a fé que move montanhas”. Nos estudos de Taylor (1984, p. 718) são apontados que a cura pela fé, como é muito reafirmada pelos promesseiros de São Gonçalo no ato de devoção, “este termo é geralmente aplicado para sinalizar uma cura, acontece como resultado da fé, e não por agências médicas. É popular entre aqueles que professam ter o dom da cura, comumente chamamos de “curandeiros””. Há momentos no pagamento da promessa de “cura pela fé”, que o promesseiro promete mais voltas que o costume, porque considera grave ou impossível o pedido, por isso, o sacrifício deve ser proporcional.

Além das voltas do langra dançadas, cantadas e festejada, cabe ao promesseiro oferecer a todos que ali estiverem para participar do pagamento da promessa – seja dançando, cantando, tocando, ou, simplesmente, assistindo – café da manhã, almoço, café da tarde, e, se necessário, o jantar – como pode ser analisado na Figura 11, 12 e 13, a seguir – além disso, fogueira, cachaça (apenas para os tocadores), e muitos fogos, pois a cada término de uma volta é preciso lançar os fogos em forma de agradecimento do pagamento daquela volta.

As Figuras, acima, dizem muito sobre esse fazer em Guaicuí e, se levar para o seara das oferendas do sincretismo das religiões de matrizes africanas é possível perceber que muito dessa manifestação católica, tem hibridismos dos ensinamentos da senzala, assunto que será melhor discutido dentro do 2º Capítulo. Na Figura 11, pode-se visualizar que durante a chegada dos langristas – quem dança para o Gonçalo – é oferecido um café de boas-vindas, que é oferecido para todas as pessoas que estiverem presentes. Ao analisar a Figura 12, é detectada a fartura dos alimentos e, por isso, faz-se uma inferência da quantidade de pessoas que possam passar durante o langra. Já na Figura 13¹², tem-se a imagem da cozinha mineira e a tradição do frango do caipira, esse fazer do campo, com a sua ritualidade nos preparos, o não uso do colorau¹³, pois o frango tradicional da região em Guaicuí, é refogado no alho e na cebola, durante muito tempo no fogão a lenha, para impregnação da coloração natural dos ingredientes.



FIGURA 11 – Café da manhã.
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Jul. 2019.



FIGURA 12 – Fartura do almoço
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Jul. 2019.



FIGURA 13 – Frango do caipira.
Autor: Eraldo Peres. 2017.

Queiroz (1969, p. 35) vai tratar em seus estudos da sociologia rural e, por conseguinte, afirma que “todos os camponeses do mundo tem convicção de que

12 Fonte: Disponível em: <<https://eraldoperes.wixsite.com/fotografia/blog/author/Fotos-Eraldo-Peres>> Acesso em: Ago. 2020.

13 FERREIRA (2004, p. 246) “pó vermelho, vegetal, condimento, feito de pimentão ou urucum”.

certas qualidades essenciais são muito mais o apanágio do homem do campo, que as possui em mais alto grau do que os cidadãos”. Tomando por base essa afirmativa, pode-se considerar que a receita do frango do caipira citada, anteriormente, muito tem a ver com essa convicção da propriedade característica daqueles que vivem no campo, onde consideram que essa cocção segue preceitos próprios e diferentes do que é feito na cidade.

Segundo Taylor (1984, p. 710) pode-se considerar como sacrifício:

A tradução do substantivo hebraico Zeba, que literalmente significa "matar", e refere-se à morte de um animal de estimação como um presente de Deus. Um sacrifício pode ser usado de duas maneiras: como Deus ou como expiação para resolver uma ruptura no relacionamento entre Deus e o homem presente [...]. Há duas opções: (1) expiação, em que o sacrifício silencioso de Deus e mudar a sua atitude para com o homem; (2) expiação, no qual o pecado do ofertante por isso está "habilitado" para estar na presença de Deus é removido.

No campo do ato de prometer, pode-se recorrer aos vários textos bíblicos sagrados, onde trará ponderações acerca de uma promessa feita e suas imputações no pagamento, prazo e no não pagamento, como pode ser melhor exemplificado no texto de Deuteronômio (23:21-22) que trata desse ato do prometer e como é pragmático as consequências e seus desdobramentos:

Quando **fizeres** uma **promessa** a Javé, teu Deus, **não demores a cumpri-la**, porque Javé, teu Deus, de certo pedirá contas, e tu serás culpado; Se deixais de fazer promessa, não está pecando; Mas, mantém e cumpre o que saiu de tua boca, pois te **comprometeste espontaneamente** diante de Javé, teu Deus, mediante aquilo que prometeste com tua boca.

A Bíblia trás várias ponderações acerca do ato do prometer. Nessa conjuntura, pode-se observar no texto de Eclesiastes (5:3-4)¹⁴, “quando fazes uma promessa a Deus, não demores a cumpri-la, porque ele não gosta dos insensatos: cumpre aquilo que prometeste; É melhor não fazê-las e depois não as cumprir”. Para Duarte (2011, p. 70):

A promessa, da forma que se conhece na religiosidade católica, é criada no imaginário do promesheiro. Remete inicialmente a uma espécie de aliança, na qual as duas partes possuem compromissos a serem cumpridos. O devoto faz o pedido, em gratidão oferece um ex-

¹⁴ BÍBLIA, Sagrada. Brasília: Ed. Santuário, 2006, p. 955-956.

voto ou outra forma de agradecimento, e a entidade divina fica com o encargo de conceder a graça.

As terminologias e significações dentro da dança em Guaicuí vão se construindo e atravessando as pessoas que comungam com essa manifestação cultural. Dessa maneira, é notório o vasto vernáculo informal dentro do Brasil, por isso, são muitas as nomenclaturas, que ora transformam-se e/ou agregam-se, levando em consideração a linguagem informal e seus regionalismos. Por conseguinte, torna-se relevante para essa pesquisa compreender esse conteúdo, partindo do pressuposto de que o folclore nacional tem muitas informações e peculiaridades. Para tanto, será tratado no 2º capítulo das expressões e suas significações, da festa, das tradições, a construção da cultura popular e, principalmente, do lugar do folclore dentro desse fazer.

Capítulo 2

“QUEM PROMETE ELE LANGRA”: DANÇAR EM GUAICUÍ-MG

2.1 Gonçalo: um santo de facetas iconográficas

A compreensão da expressão iconografia é o ponto de partida desse capítulo e servirá para um melhor entendimento das discussões acerca da imaginária do São Gonçalo no distrito de Guaicuí, no município de Várzea da Palma-MG. Nesse contexto, é possível elucidar que a terminologia iconográfica compreender-se, de forma prática e resumida, da identificação dos elementos características que compõe a imagem de cada santidade. A experiência do sagrado está intimamente ligada ao papel que as imagens desempenham em muitas religiões.

No entanto, Schaeffer (1966, p. 457) vai considerar que é um costume “na arte, de mais de um milênio, representar certos Santos com atributos, tais como animais ou objetos, que se referem à sua vida ou ao seu martírio”. Por outro lado, tem-se alguns exemplos de elementos iconográficos que não são vistos como atributos, mas que na verdade, são meramente, para sinalizar uma simbologia. Como é o caso do São Domingos, que usa as vestes da Ordem Dominicana, mas que em algumas situações, está na companhia de um cão. Formalmente, esse santo tem como iconografia a indumentária da ordem, na qual foi o fundador, um livro na mão esquerda e cajado na direita. Esse cão que foi referido a pouco é apenas simbólico, não serve de regra iconográfica.

É possível considera, através da observação e análise, que muitos dos santos, principalmente, aqueles que foram canonizados em datas mais recentes, não tem os atributos como uma obrigação iconográfica. Entretanto, baseado nos estudos de Schaeffer (1966, p. 460), “outros, mesmo antigos, podem ser reconhecidos pela roupa que usam, precisando-se então, no caso de um Santo de certa Ordem Religiosa, que traje é escolhido na sua representação”.

As imagens de origem portuguesa, do São Domingos e São Gonçalo, inclusive, já foram confundidas por causa dos atributos e da indumentária que usam, pois tanto um quanto o outro tem como atributo o livro na mão direita e o cajado na

mão esquerda, utilizando da indumentária de Ordem Dominicana, pois São Domingos foi o fundador dessa ordem e São Gonçalo seguidor desse preceito eclesiástico. Como pode ser observado na Figura 14, o São Domingos em Guaicuí, pertencente ao Museu de Arte Sacra de Guaicuí (MASG), é uma escultura em madeira policromada, datada do Século XVIII, período Barroco e de origem portuguesa, de 86 centímetros – as esculturas desse período são elaboradas a partir da técnica de blocos, por isso, a imagem encontra-se sem o bloco do braço e o cajado, perdeu-se com o tempo e, por isso, está incompleta.

Já na Figura 15, tem-se a escultura de São Gonçalo, em madeira policromada, datada do Século XVIII, período Barroco e de origem portuguesa, patrimônio de propriedade privada, pertencente a tradicional família Maciel guaiciense, em nome da egrégia matriarca Abigail Maciel – atualmente, essa escultura não participa do pagamento de promessa, por da garantia de sua preservação e conservação, por isso, foram feitas duas réplicas para acompanhar o langra em Guaicuí. Como pode ser certificado, as duas imagens têm muitas semelhanças, inclusive o mesmo corte de cabelo característico dos dominicanos, por isso do episódio curioso e confuso que aconteceu na festa do padroeiro Gonçalo no Ceará.



FIGURA 14 – São Domingos em Guaicuí
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Set. 2018.

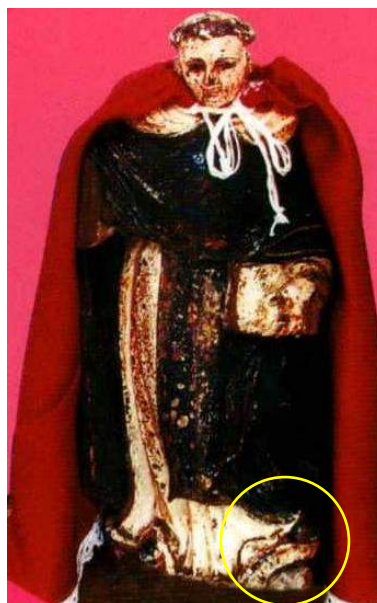


FIGURA 15 – São Gonçalo (original).
Autor: Almira Rodrigues de Jesus Lima.
Fonte: GONÇALVES E RUBIÃO, 2005, p. 86.

Ressalvado o diferencial do Gonçalo para o Domingos, em destaque, abaixo, que é a ponte com a representação do rio Tâmega embaixo do seu pé esquerdo. No entanto, nem todo artista vai retratar essa ponte com o rio na iconografia de São Gonçalo, isso justifica as ambiguidades.

De acordo com Alcântara (2008, p. 07):

Quando um pároco zeloso descobriu que o padroeiro local, há muitos anos venerados, representava-se por imagem postada no altar mor da Matriz que correspondia de fato a São Domingos. Desfeito o equívoco, que perturbou a comunidade católica, providenciou-se versão autêntica, esculpida em madeira, na cidade de Amarante, em Portugal, a qual, abençoada em missa solene, foi trazida para o lugar de direito.

A iconografia tem papel crucial dentro da linguagem visual e é a partir dela que depreende-se contextos, formas e, também, estilos. As imagens comunicam dentro das religiões com o escopo de propiciar a experiência com o sagrado. Na perspectiva de Burke (2004, p. 57) as imagens na religião exercem importantes papéis “elas expressam e forma (e assim também documentam) as diferentes visões do sobrenatural, assumidas em diferentes culturas e épocas; visões de deuses e demônios, santos e pecadores, céus e infernos”.

Assim, compreender as questões de iconografia é fator importante para o processo de investigação e estudo da imaginária de São Gonçalo. Nessa postura, pode-se mencionar que Panofsky (1991, p. 47) sintetiza com um bom exemplo de iconografia, afirmando que ela “diz-nos quando e onde o Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste cumprida; quando e onde foi Ele pregado à Cruz, e se com quatro ou três cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes”.

Nesse contexto, diante da percepção é possível notar, a partir de sua iconografia, que o santo Gonçalo não fazia parte do alto grau da hierarquia eclesiástica – o beato usava indumentária simples, que faz parte de outro seguimento dentro da religiosidade e da fé. Para isso, pode-se conceber que a iconografia de um santo, nada mais é, que a sua identidade, são o apanágio individual de cada santidade. Portanto, Panofsky (1991, p. 53) vai definir que a iconografia “é a descrição e classificação das imagens”. Melhor dizendo, em qualquer lugar no mundo, aquele santo em específico estará representado com os mesmos atributos, que são objetos do universo que trata da sua identificação.

Que para Ferreira (2004, p. 458) configura na “descrição e estudo das imagens ou representações visuais. O conjunto das imagens e símbolos usado por um artista ou por uma coletividade”. Outro exemplo pragmático de iconografia pode ser utilizado como referência o São Caetano¹⁵. Independente do tipo de técnica e/ou material empregado para fazer essas imagens sacras (seja, uma escultura, pintura; em gesso, madeira, resina, argila, bronze e etc) ou, até mesmo, independente de sua localização no mundo, o santo será sempre representado com as vestimentas dos clérigos, seno uma estola – fita larga que os sacerdotes põe por cima da alva – e a mitra – chapéu quadrado usado pelo papa, cardeais, bispos, alto cônico, com fendas laterais na parte superior. Os bispos usam em celebrações solenes – pois em sua história de vida, antes de ser beatificado, ele foi bispo e, por isso, sua representação iconográfica será, sempre, com a indumentária usada pelas mais altas categorias dentro da igreja católica. O beato Caetano foi fundador da Ordem dos Clérigos Regulares, por isso, se justifica a representação do uso de roupas mais nobres, como pode ser analisado nas Figuras 16 e 17:



FIGURA 16 – São Gonçalo em Guaicuí.
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2019.



FIGURA 17 – São Caetano.
Fonte: COELHO. 2005, p. 116.

¹⁵ Em 12 de abril de 1671, São Caetano foi canonizado junto com Santa Rosa de Lima, primeira santa da América; São Luís Beltrão, evangelizador da Colômbia; e São Francisco de Borja. Disponível em: <<https://www.acidigital.com/noticias/8-coisas-que-talvez-nao-sabia-sobre-sao-caetano-santo-tao-querido-pelo-papa-francisco-95302>> Acesso em: Mai. 2020.

De um lado Coelho (2005, p. 87) vai destacar que “as imagens religiosas aportaram no Brasil desde o início do povoamento, trazidas pelos portugueses, ainda hoje um dos maiores povos de mais forte tradição católica na Europa”. Talvez, essa seja mais uma justificativa que fundamenta a forte presença da dança portuguesa dentro do território nacional, pois são muitos os lugares que esse santo católico tem sua representatividade e devoção por parte dos promesseiros.

A abordagem de Schaeffer (1966, p. 458) salienta que “naturalmente não estava à escolha e criação tais símbolos e atributos a mercê dos artistas, pois a tradição precisava ser observada estritamente”. Por isso, a iconografia tem um papel relevante para as imagens e os santos, sobretudo, para as artes visuais. Destarte, não era concebida a ideia imaginária de um santo a partir da visão de quem os produzia ou os criava, esteticamente, mas da intervenção dos princípios católicos. A título de exemplo, existe na literatura da iconografia de santo um autor que chama Padre Rohrbacher (1959), que tem uma coleção de livros denominados “Vidas dos Santos”, que formam vinte e dois ricos volumes que vão falar de todos os tipos de santidades dentro do catolicismo.

Diante dessa complexidade de que trata o assunto e ao analisar o quadro universal da iconografia cristã, Coelho (2005, p. 69) depreende que “a produção de imagens religiosas circunscreve-se em três ciclos principais: dos santos (hagiológico), de Jesus Cristo (cristológico) e Nossa Senhora (mariológico)”. Nesse sentido, não é simples considerar a elaboração de uma iconografia de uma determinada santidade, partido do pressuposto de detalhes e mecanismos presentes nessa divisão de ciclos. Vale ressaltar, que a iconografia é intrínseca a arte e, por isso, não está ligada apenas às imagens sacras. Portanto, Panofsky (1991, p. 47) corrobora afirmando que a iconografia, nada mais é, que “um ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”.

Esse ramo da arte tem regras estabelecidas que não são comumente usadas de maneira aleatória. Nos estudos de Schaeffer (1966, p. 458) pode-se analisar que o Concílio de Nicéia foi que determinou sobre a iconografia dos santos ressaltando “expressamente que a escolha de tais atributos e a composição das imagens religiosas, no que se refere à pintura ou à escultura, não podia ser deixada inteiramente à iniciativa do artista”. Nessa afirmativa, é possível pensar que, se fosse o caso, de ser delegada na livre criação a escolha do artista dos atributos

iconográficos de cada santo, pode-se mensurar que existiriam problemas complexos, como o caso de santos com mesmos atributos ou situações esdrúxulas.

Existem princípios do catolicismo e, sobretudo, a tradição religiosa que não admite determinadas mudanças ou problema de identificação referente à identidade do santo e, principalmente, da separação de suas ordens cíclicas: hagiológico, cristológico e mariológico. Por isso, não deve ser definida de maneira aleatória ou sem pressupostos dos ensinamentos da iconografia mundial, pois a regra é estabelecida como um ramo dentro da história da arte e, que precisam ser seguidos rigorosamente. Assim, compreende-se que uma imagem de São Sebastião, por exemplo, será sempre retratado um homem com flechas e/ou sangramentos pelo corpo, pois configura um dos santos mártires – trata-se de todo santo que, em vida, passou por grande sofrimento, suplício de mártir.

Para melhor entendimento sobre a ordem iconográfica do santo Gonçalo, é possível identificar seis homônimos – que para Ferreira (2004, p. 455) é “que, ou aquele que tem o mesmo nome. Diz-se de, ou palavra que se pronuncia e/ou escreve da mesma forma que outra, mas de origem e sentido diferentes” – sendo-os São Gonçalo de Amarante; São Gonçalo Garcia; São Gonçalo da Viola; São Gonçalo de Lagos; São Gonçalo de Arco e São Gonçalo da Taboca. Diante da afirmativa de Ferreira, acima, e da literatura acerca dos “Gonçalos”, apenas as palavras são homônimas, mas cada qual com suas particularidades, origens e contextos, que serão descritos nos parágrafos à frente.

Por conseguinte, pode ser considerado, ainda, que muito embora a grafia dos primeiros nomes do santo seja a mesma, a iconografia (os atributos e características que os identificam), assim como, o ex-voto e as peculiaridades desse fazer vão diferir de um santo para outro e, também, de uma localidade para outra. O universo que caracteriza cada um deles é díspar, por isso dessas observações.

Entretanto, Coelho (2005, p. 69) menciona a existência de apenas onze imagens do São Gonçalo de Amarante dentro do território mineiro, com iconografia idêntica a de Guaicuí. Essa análise da imaginária mineira é resultado do inventário realizado entre os anos de 1986 a 2002 no estado de Minas Gerais, por isso pode-se inferir que, muito embora haja esse inventário dentro desse período, a imagem do santo de Guaicuí não foi inserida nesses dados, devido à falta de registros legais dentro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Entretanto,

se for levar em consideração a escultura de Guaicuí, totalizam doze imagens nesse Estado, com mesmo nome e iconografia.

Esse estudo aponta, também, pela ordem classificatória do número de imagens por inovação, que o Beato Gonçalo é o trigésimo nono santo mais popular na imaginária mineira, perdendo as primeiras posições desse ranking para Santo Antônio de Pádua (o primeiro com noventa e sete invocações), Nossa Senhora do Rosário (a segunda com setenta e quatro invocações), São José (o terceiro com setenta e uma invocações), São Francisco de Assis (o quarto com setenta invocações) e Nossa Senhora da Conceição (e a quinta com sessenta e seis invocações).

E para entender a devoção e a religiosidade no espaço mineiro, Coelho (2005 p. 69) vai enfatizar que:

O matiz que a religiosidade, diga-se “leiga”, com forte viés de elementos populares brancos, negros e índios, assume em Minas Gerais, é de extrema importância para se compreender a divulgação e aceitação das devoções nessa região surgidas, ou para ela transladadas.

A popularidade do santo vai se caracterizar diante da concepção do território em que está inserido, de sua repercussão naquele espaço e do caráter supersticioso da religiosidade onde se manifestou. Coelho (2005, p. 84) considera que “os santos tradicionais são os que mais lugar ganharam – e ainda ganham – na piedade do povo. O santo alcança essa condição de popular quando é adotado como patrono de uma dada corporação de ofício e confraria”.

Como, por exemplo, os lugares em que o município recebeu como topônimo o nome do santo, como já foi apresentado no item 1.1 do primeiro capítulo, nas páginas 55 e 56. Naquelas dez cidades citadas, a popularidade do São Gonçalo é mais presente que de outras santidades. Outro ponto a destacar, é o santo que ganha a popularidade pelo número de graças proporcionadas (as curas), as chamadas interseções de fé. E Coelho (2005, p. 84) vai contribuir dizendo que ganham maior fama os nominados como “curandeiros”, mas, também, “os casamenteiros” são dignos de forte figura popular.

O Gonçalo foi um desses que popularizou-se devido ao número de graças concedidas e, principalmente, aquelas atinentes à saúde e aos incontáveis

casamentos ocorridos por todo o lugar onde há a fé e a religiosidade a esse santo. De acordo com Freyre (2004, p. 326):

Os grandes santos nacionais tornaram-se aqueles a quem a imaginação do povo achou de atribuir milagrosa intervenção em aproximar os sexos, em fecundar as mulheres, em proteger a maternidade: Santo Antônio, São João, **São Gonçalo do Amarante**, São Pedro, o Menino Deus, Nossa Senhora do Ó, da Boa Hora, da Conceição, do Bom Sucesso, do Bom Parto (grifos nossos).

Nem os santos mais populares, como, por exemplo, São Jorge que é a santidade guerreiro; ou ainda, São Sebastião que é o santo protetor das populações contra as pandemias; conseguiram o arauto de importância do grau alcançado por esses supramencionados. Por isso, todo o tipo de enfermidade vinculada a fertilidade, seja ela impotência sexual, problemas uterinos e, conseqüentemente, a falta de reprodução, as pessoas agarravam-se ao São Gonçalo na esperança da fertilização natural por intervenção divina.



FIGURA 18 – São Gonçalo de Amarante (réplica do Grupo Tradicional).
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2019.

O primeiro homônimo iconográfico a ser apresentado e discutido é o São Gonçalo de Amarante ligado à lendária hagiografia¹⁶ do santo, na qual o seu próprio nome já ao território português, pois a cidade de Amarante em Portugal é a demarcação territorial desse santo, onde o culto e a tradição devocional ao beato acontecem, até os dias atuais. Esse santo, em específico, é sempre representado com o seu cajado na mão direita e o livro na mão esquerda, tendo ainda embaixo do seu pé esquerdo uma ponte com a simbologia de um rio, como pode ser visto na Figura 18, na página anterior, podendo ainda, em algumas outras representações aparecer apenas com a ponte.

Na esfera da religiosidade e da fé têm-se muitas expressões sinônimas, como a terminologia cajado, que alguns descritores vão citar como bastão, outros tantos como báculo, dependendo do grau hierárquico eclesiástico, sendo uma única função para todos. Desde o cajado usado pelos pastores para tocar o rebanho e/ou para se proteger de predadores, como sustentação, ou, ainda, para se proteger de plantas com espinhos encontradas pelos caminhos. Mas, aqui nessa pesquisa, terá como pragmática o uso do termo cajado, pois o pastor do rebanho denominado humanidade, foi o exemplo de inspiração difundido pelo mundo cristão, como pode ser compreendido na Figura 19, abaixo.



FIGURA 19 – São Gonçalo do Amarante.
Fonte: MARTINS, 1953, p. 20.

¹⁶ De acordo com Oliveira (2003, p. 42) “consiste em um tipo de biografia que descreve a história de vida dos santos, beatos e servos de Deus. Por isso, nesses documentos há maior preocupação em apresentar conteúdos da vida religiosa do biografado do que os fatos históricos”.

E como exemplo de iconografia “gonçalina” de um pastor de um rebanho, tem-se o desenho elaborado por José Ortiga, onde caracteriza apenas o atributo do cajado, o Beato está descalço, assim como os antigos pastores de ovelhas, usando a indumentária dominicana.

A figura do cajado como irá definir Chevalier (1995, p. 123) “aparece na simbologia sob versos aspectos, mas essencialmente como arma, e sobretudo como apoio da caminhada do pastor e do peregrino; como eixo do mundo. [...] O cajado do pastor reaparece no báculo pastoral do bispo”. O cajado aqui retratado pode remeter, diretamente, ao apoio para andar, mas, também, é atribuída a ideia de autoridade. Podendo ser considerado como “símbolo do tutor, o mestre indispensável na iniciação, Servir-se do bastão para empurrar para frente o animal”. Em linhas gerais, o atributo do cajado pode ser definido como “apoio, defesa, guia”. De um lado, ser for pensando no cajado a título de um cetro, a compreensão do item iconográfico passa a ser concebido como “símbolo de soberania, de poder de comando, tanto na ordem intelectual e espiritual, como na hierarquia social”. Na Figura 20, tem-se o São Gonçalo de Amarante na cultura eclesial:



FIGURA 20 – Frei Gonçalo beato.
Fonte: OLIVEIRA, 2013, p. 48.

De outro lado, Lexikon (1997, p. 34) ressalta outro entendimento, pensar o cajado como sinônimo “do saber (mágico); por exemplo, a varinha mágica. Acredita-se muitas vezes no efeito prodigioso de seu toque, como no caso do bastão de Moisés que por milagre fazia a água brotar da rocha”. O cajado está intimamente ligado às figuras de Cristo, dos profetas, dos santos e, dos altos graus da hierarquia eclesiástica. Em Minas Gerais as onze imagens sacras do São Gonçalo de Amarante, levantados por Coelho (2005, 87) tem sua iconografia representada quase sempre da mesma forma, usando como indumentária o hábito da ordem dominicana e com os atributos do cajado e do livro.

E Ferreira e Pereira (2006, p. 69) vai enaltecer a figura iconográfica da ponte presente na imaginária do beato Gonçalo, considerando que o seu “feito mais maravilhoso foi o de extrair vinho de pedras, para os trabalhadores, durante a construção da ponte”. Neste contexto, considera-se mais um milagre do beato, que durante o momento de batalha junta das pessoas daquela localidade, ainda, conseguiu provar aos amarantinos força e fé é onipresente.



FIGURA 21 – Frei Gonçalo beato.
Fonte: ALCÂNTARA, 2008, p. 13.

O atributo da ponte ligado ao beato é identificado dentro de sua história de vida, onde, segundo Ferreira e Pereira (2006, p. 69) “é atribuída a construção de uma ponte de Amarante – razão pela qual é frequentemente representado por uma ponte”. Como, também, pode ser verificado na Figura 21, na página anterior.

Por outro lado, ainda, dentro da iconografia do São Gonçalo, é possível identificar, uma nova leitura artística dessa imaginária, que trás uma nova simbologia que foge da regra geral. Isso porque, de acordo com a sua hagiografia, antes mesmo do beato ser inserido dentro da Ordem Dominicana, durante o período de suas peregrinações em lugares sagrados, teve suas primeiras epifanias, onde aparece a imagem da Virgem Maria, como pode ser compreendido a partir da análise da Figura 22, igreja em destaque (grifos nossos).



FIGURA 22 – São Gonçalo do Amarante.
Fonte: FERREIRA e PEREIRA, 2006, p. 70.

Na Figura 22, obra da Oficina de Aleijadinho, pode-se considerar que houve uma alteração na iconografia do santo, retirando da mão direita o seu cajado e o levando para a esquerda. Na esquerda passa a ter dois atributos, que são o livre e seu cajado. Vale lembrar nessa análise, que sob os seus pés há apenas a

representação da ponte. De acordo com Schaeffer (1966, p. 461) toda imagem que tem como atributos iconográficos de um pequeno modelo de igreja nas mãos, geralmente, são os “fundadores e/ou patrocinadores de igrejas”. Nesse caso, em comento, Gonçalo se enquadra na descritiva, enquanto fundador e, também, patrocinador, pois foi ele quem pensou e implementou o projeto de construção da capela de Nossa Senhora da Assunção, onde vive como um eremita.

Diante da observação e do pensamento interventivo nas imaginárias de São Gonçalo, é possível entender que nesse aspecto, estão intrínsecos os saberes populares. E, Brandão (2007, p. 27) vai considerar que:

O saber da religião popular é uma memória preservada e recriada pelas redes sociais de trocas entre agentes e usuários, e é uma memória viva enquanto as unidades locais de sua reprodução preservam ativas as condições de trabalho coletivo dos especialistas do sagrado.

Compreendem-se, aqui, por agente as pessoas ligadas aos princípios e tradições eclesiásticos, como o Concílio de Nicéia; e usuários por aqueles denominados como devotos e/ou promesseiros. A popularidade do santo Gonçalo é fervorosa em Amarante, que é possível caracterizar o número de imaginária feita para comercialização durante as festas em janeiro e julho, podendo ser notada na Figura 23. Leva-se em conta a iconografia tradicional do beato, com o acréscimo de uma auréola; e Chevalier (1995, p. 100) afirma que a auréola elíptica em volta da cabeça “indica o sagrado, a santidade, o divino”.



FIGURA 23 – S. Gonçalo: festas do junho, Amarante. Fonte: ALDA (2014, p. 01)

Se for feito um paralelo com a iconografia do santo em Guaicuí e a iconografia portuguesa, em Amarante, pode-se analisar que têm os mesmos atributos, carregando um cajado na mão direita, um livro na esquerda – segundo Schaeffer (1966, p. 462) a iconografia de santo que carrega livro nas mãos está ligada “aos apóstolos, os evangelistas, os doutores da igreja”. É possível fazer essa inferência na Figura 24. Entretanto, deve-se deixar a salvo a representação do esplendor em sua cabeça, como se fosse uma espécie de coroa. No pensamento de Chevalier (1995, p. 289) “sua colocação no alto da cabeça lhe confere um significado supereminente [...] ela une, na pessoa do coroadado, o que está abaixo dele e o que está acima [...] separam o terrestre do celestial, o humano do divino”.



FIGURA 24 – São Gonçalo de Amarante.
Fonte: FERNÁNDEZ (2020, p. 01)

No entanto, Lexikon (1997, p. 66) vai destacar com outras palavras, afirmando que serve, primeiramente, de “adorno da parte mais nobre do home [...] devido às pontas geralmente em forma de raios de luz, associasse a alguns aspectos simbólicos [...] de dignidade, de poder, de consagração”. Nessa perspectiva, o resplendor na cabeça do São Gonçalo de Amarante tem uma forte significação e impositação em sua iconografia ora agregada, como podem ser observadas nas figuras seguintes. Onde na Figura 25, na página seguinte, tem-se uma escultura em madeira com policromia dourada, e resplendor prata sobre a

cabeça, carregando o cajado na mão direita e o livro vermelho na mão esquerda; já na Figura 26, o beato de Amarante apresenta um diferencial na sua iconografia, pois, além dos atributos tradicionais desse santo, que são o livro na mão esquerda, a ponte embaixo do esquerdo, com uma sinalização de rio; ele vem com um cajado que em sua ponta remete-se a cruz, símbolo tradicional entre as religiões.



FIGURA 25 – Beato São Gonçalo de Amarante.
Fonte: SOUZA (2016, p. 01)¹⁷



FIGURA 26 – São Gonçalo de Amarante.
Fonte: COELHO (2005, p. 111)

2.2 Facetas do São Gonçalo Garcia e da Viola

O homônimo a ser trabalhado nesse item é o São Gonçalo Garcia, que é mártir franciscano de ascendência indiano-portuguesa, intitulado como o mártir do Japão, nascido em 1.556 e falecido com data precisa em 05 de fevereiro de 1597, já sua canonização ocorre em 08 de junho de 1862, seguidor da Ordem Franciscana, por isso, sua indumentária é diferente do Gonçalo de Amarante.

Ferreira e Pereira (2006, p. 73) vão detectar que:

O santo é representado de pé sobre uma pequena base octogonal sem ornamentação, de cor vermelha. Veste hábito franciscano, com motivos florais dourados na barra e uma simples faixa dourada na

¹⁷ SOUZA, Alexandre Reis de. Disponível em: <<http://www.lavras24horas.com.br/portal/escultor-vai-construir-capela-colonial-dedicada-ao-beato-goncalo-do-amarante-em-lavras/>> Acesso em: jun. 2020.

gola e nos punhos, capuz, cordão dourado de duas voltas com quatro nós e sandália.

Os ornamentos presente nas bases das esculturas são denominados, tecnicamente, como uma peanha, que nem sempre vem com decorações, há casos de peanhas simples, formando apenas a base de sustentação da imaginária. Na iconografia de São Gonçalo Garcia é prático identifica-lo por ser um santo mártir, aquele na qual sua imagem configura o seu sofrimento enquanto pessoa na terra, é a identidade de todo o seu suplicio até ser beatificado. Desta feita, todo São Gonçalo Garcia terá como atributo iconográfico fechas ou lanças cravadas no corpo da imaginária. Diante dessa afirmativa, cabe demonstrar a partir da imagem do São Gonçalo Garcia, da Igreja de São Gonçalo Garcia em Vitória, no estado do Espírito Santo (ES), presente na Figura 27, abaixo.



FIGURA 27 – São Gonçalo Garcia.
Fonte: FERREIRA e PÉREIRA (2006, p. 72)

Para Ferreira e Pereira (2006, p. 73) o santo Garcia trás em sua iconografia “na mão direita uma cruz de metal com haste longa, apoiada na base, com um pequeno escudo no cruzamento dos dois braços. Na outra mão porta um livro – que não é original, tendo sido acrescentando em 1989, conforme nele se lê”.

A perspectiva que o autor acima retrata, pode-se mensurar que alguns elementos são inseridos, posteriormente, a origem daquela imaginária. Nesse caso, percebe-se que o santo Garcia, da Figura 26, na página anterior, está usando atributos pertencentes ao São Gonçalo de Amarante. Por isso, Ferreira e Pereira (2006, p. 73) vão enfatizar, ainda, que “é mais provável que em lugar do livro, que não faz parte de seus atributos, ele estivesse segurando a cruz – possivelmente a que se encontra na mão direita”.

O entendimento de que o santo não porta seus atributos corretamente, instiga a busca por uma compreensão do que seria coerente a ser representado como iconografia do São Gonçalo Garcia. E, nessa conjuntura, é possível verificar na literatura, que os santos considerados flagelados, que sofreram com suplícios, devem ter atributos mártires.

Na ideia de Ferreira e Pereira (2006, p. 73) o Gonçalo Garcia da Figura 26, da página anterior, deveria portar na mão esquerda “uma palma (talvez com três coroas)”. Essa afirmativa parte da comparação com outras representações desse santo espalhados no território nacional, como, por exemplo, em São João Del Rey e no Rio de Janeiro, que aparece com a cruz em uma mão e a palma em outra.



FIGURA 28 – São Gonçalo Garcia, São João Del Rey-MG.
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Na Figura 28¹⁸, acima, é possível compreender o termo palma, sendo portado pela imaginária na mão direita. Esse símbolo é característico dos santos mártires. Sempre, que for observada uma santidade com esse atributo, é sabido que durante a vida terrena o santo passou por muitos sofrimentos e suplícios. Os atributos que formam o conjunto iconográfico desse santo retiram quaisquer ideias de confusão – quaisquer mimetismos¹⁹ – com os seus homônimos ou qualquer outra iconografia. O que vale destacar em sua imaginária são, segundo Ferreira e Pereira (2006, p. 73) “as quatro flechas prateadas cravadas em seu corpo: uma à altura de cada ombro, e uma à altura de cada coxa, formando assim um X. Elas sugerem, pois, a crucificação e as lanças que teriam traspassado seu corpo”. É preciso discutir, ainda, que irão acontecer algumas variações iconográficas desse santo em específico, que uma ora estará representado com flechas, outra ora com lanças.

Entretanto, vale mencionar que a cruz presente na iconografia do Frei São Gonçalo Garcia tem grandiosidade simbólica dentro do cristianismo. De acordo com Lexikon (1997, p. 70) é “um dos símbolos mais antigos e mais amplamente difundidos”. Dentro do estado brasileiro, por exemplo, independente de qual for a sua religião, todas as pessoas que adentrarem a uma sala de audiência no judiciário, espalhados pelo território pátrio em suas inúmeras Comarcas, está lá a representação da cruz sagrada. A Carta Magna, que é a CRFB/88 consta em seu preâmbulo que toda a legislação brasileira está regida sob a proteção de Deus e, por isso, justifica-se a simbologia da cruz no judiciário.

De outro lado, é possível referir sobre as ponderações de Chevalier (1995, p. 309) acerca do símbolo da cruz, cuja sua “presença é atestada desde a mais alta antiguidade: no Egito, na China, em Cnossos, Creta, onde se encontrou uma cruz de mármore do séc. XV a.C.”. Nesse sentido, a cruz é um símbolo que antecede o cristianismo, aparecendo em outras religiões orientais e, por conseguinte, não se coloca diante de um determinado seguimento religioso, pois configura-se como símbolo universal.

Em oposição a essa ideia de iconografia, ao observar a Figura 29, a seguir, (iconografia do santo no Rio de Janeiro) pode-se depreender que já

¹⁸ Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Compromisso-da-Irmandade-de-Sao-Goncalo-Garcia-Sao-Joao-del-Rey-Minas-Gerais-Fonte_fig2_335992270> Acesso em: Jul. 2020.

¹⁹ FERREIRA (2004, p. 555) “propriedade que têm certas espécies vivas de confundir-se pela forma ou pela cor com o meio ambiente, ou com os indivíduos de qualquer outra espécie. Imitação de alguém ou de algo”.

apresentam algumas modificações em seus traços iconográficos, pois o atributo que carrega na mão direita remete ao eruexim – instrumento sagrado do sincretismo religioso da figura de Iansã, Figura 30, dentro das religiões de matrizes africanas, que é um atributo feito da crina de cavalo e metal, usado para afastar as almas dos eguns, presenteado a Oyá pelo Orixá Oxóssi. Souza (2014, p. 115) vai chamar essa entidade africana de “divindade das tempestades, dos ventos e dos relâmpagos”.



FIGURA 29 – Mártir Frei S. Gonçalo Garcia.
Autor: PEREIRA (1973, p. 35).

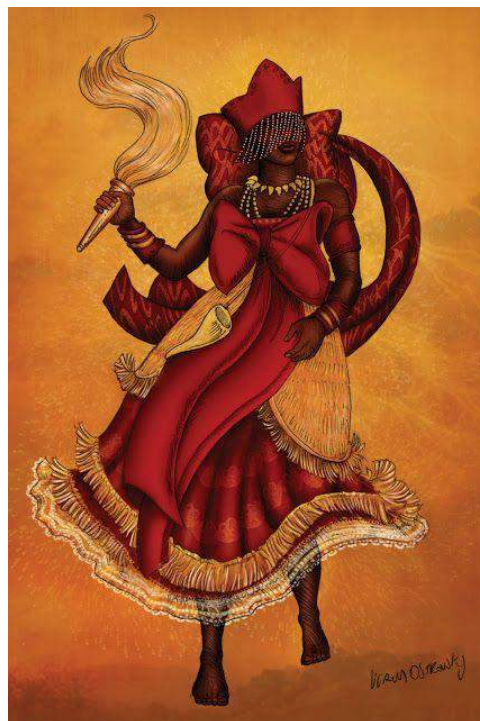


FIGURA 30 – Iansã.²⁰

De acordo com Barros (2009, p. 401) o eruexim é confeccionado a partir de “pelos do rabo do touro ou do búfalo [...] representam a ancestralidade e os espíritos da mata. Através do eruquerê, Oxóssi se interliga a Oiá, que usa emblema semelhante, o eruexim, possuidor dos mesmos objetivos”. É possível analisar as duas imagens, acima, e perceber tamanha semelhança e, principalmente, lembrar que muitos santos católicos e do candomblé foram misturando suas iconografias e características, a partir da miscigenação e/ou hibridismo; que será tratado com mais detalhes no item 2.3 que vai discutir simbologias do dançar langra na localidade de Guaicuí-MG.

²⁰ Disponível em: <https://lilianaostrovsky.blogspot.com/2012_08_01_archive.html> Acesso em: Ago. 2020.

Como pode ser certificado nas duas Figuras, acima, elas carregam na mão direita o eruexim – que para Pinto (1971, p. 76) é um “rabo de cavalo, espécie de espanador usado por lansã” – atributo pertence às religiões afro-brasileiras, levando em conta a localização da imaginária que é a cidade do Rio de Janeiro, onde venera-se na Igreja da Venerável Confraria dos Gloriosos Mártires São Gonçalo Garcia e São Jorge, especificamente, na Rua da Alfândega, no canto da Praça da República; que é uma cidade demarcada pela herança dos ancestrais africanos, como a figura de Zumbi dos Palmares. E, por isso, é possível entender que o artista que elaborou a imaginária do São Gonçalo Garcia possa ter inserido a partir das religiões afro-brasileiras, o símbolo da língua lorubá. Que, inclusive, essa Língua passou a ser reconhecida como patrimônio imaterial do estado carioca, a partir da aprovação na Assembleia Legislativa, em 15 de agosto de 2018.

Destarte, na Figura 30, da página anterior, tem-se a imaginária de lansã – que trazida para o sincretismo no catolicismo, vai ser representada pela santidade de Santa Bárbara. De acordo com o lexicógrafo do lorubá, Pinto (1971, p. 98), enfatiza que a figura de lansã, ora denominada Yansan, Oiá, ou, ainda, Oyá, que é saudada com a expressão “Epahei Oyá!”, intitulada “Santa Bárbara na Lei Católica (Deusa do vento e da tempestade. Deusa da vingança). [...] Insígnia: a espada e o raio. Amalá: bode, galinha, acarajé. Cor da indumentária: vermelha e verde”.

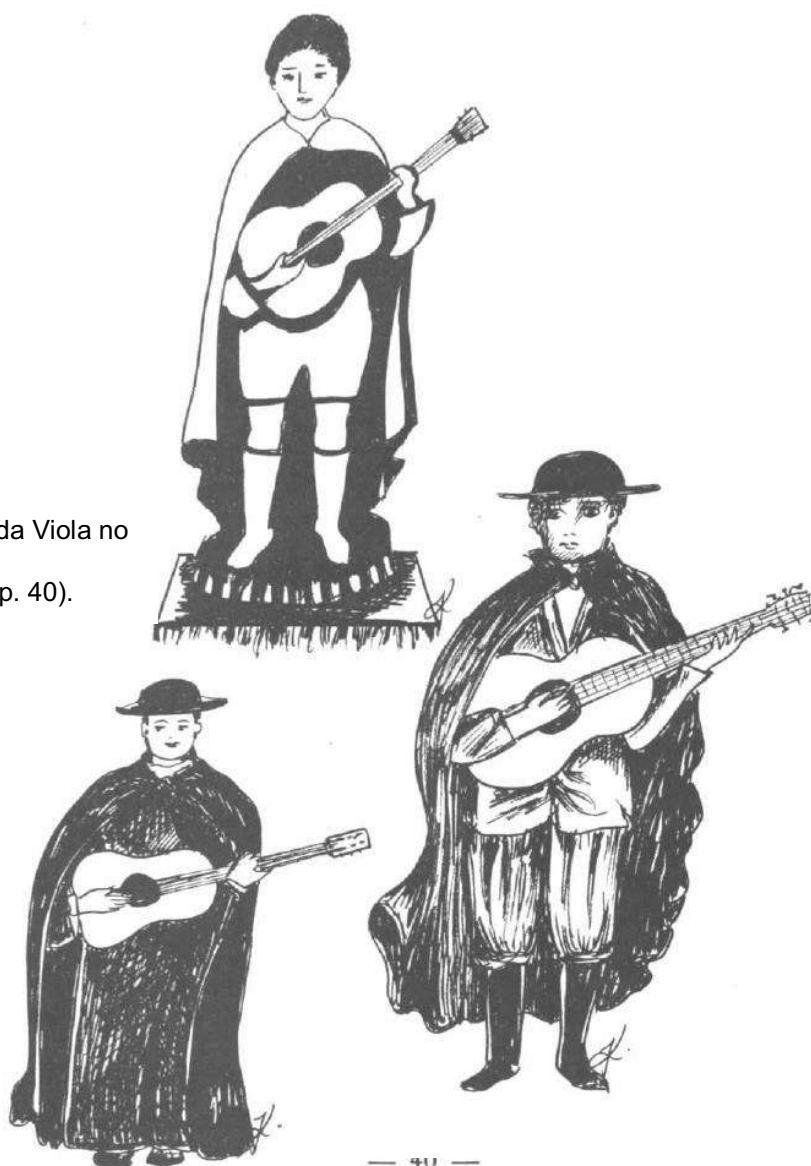


FIGURA 31 – São Gonçalo Violeiro.
Fonte: MARTINS (1953, p. 66).

O terceiro homônimo representado na Figura 31, na página anterior, caracteriza a figura do São Gonçalo da Viola e, nesse contexto, é possível afirmar que a chegada do santo Gonçalo ao território nacional faz com que, artistas e pessoas ligadas à hierarquia eclesiástica, fizeram valer do “livre arbítrio brasileiro” em fazer alterações na iconografia do santo português.

Por isso, encontra-se no Brasil o santo com atributos que difere dos outros países, como, por exemplo, Portugal. Onde ao invés do santo ter como atributo um livro, cajado, ou cruz; trás consigo uma viola e um chapéu, esse é o nominado São Gonçalo da Viola. Segundo Coelho (2005, p. 69) ao passo que “o santo participa de uma maneira mais humanizada da vida das pessoas, deixa de ser simples intermediária na graça ou milagre a ser alcançado, e compartilha humanamente dos temores”. Por isso, é fato entender que a religiosidade vai se moldando diante desses contornos populares. É válido ressaltar que a literatura aponta que o santo violeiro vai aparecer no território nacional nas regiões do centro-oeste e sul.

FIGURA 32 – Gonçalos da Viola no Culto popular no Brasil.
Fonte: PEREIRA (1973, p. 40).



Na Figura 32, na página anterior, podem ser analisados três tipos diferentes de iconografia do São Gonçalo da Viola: ora com capa, botas, calção e viola; outra ora com chapéu, capa, hábito, sapatos e viola; e ainda, noutra, de chapéu, capa, calça comprida, camisa longa, botas e viola. Ferreira e Pereira (2006, p. 69) vão asseverar que eles aparecem assim, porque “pregava constantemente às prostitutas, servindo-se de músicas – o que teria gerado sua representação com uma viola à mão, comum na iconografia popular no Brasil”.

Pereira (1973, p. 41) enfatiza que “as imagens do santo violeiro são duas, uma com roupeta de frade, outra em trajes de camponês luso (calções marrons, botas braguesas, camisa branca e uma capa azul celeste)”. A descrição pictórica, como menciona o autor difere do que é apresentado nas imagens, entretanto, as formas como narra, são idênticas às das Figuras 33 e 35. Já a 34, como feita em barro queimado policromado, talvez, não caracterize com tamanha clareza.



FIGURA 33 – São Gonçalo da Viola
Fonte: ALCÂNTARA (2008, p. 17).



FIGURA 34 – São Gonçalo Violeiro.
Fonte: FERREIRA e PEREIRA (2006, p.70).



FIGURA 35 – São Gonçalinho
Fonte: ALCÂNTARA (2008, p. 14).

No entanto, ao passo que se faz a análise das figuras acima, é possível verificar que essas imagens sofreram grandes alterações iconográficas, perdendo da mão direita o seu cajado e da esquerda o livro, sendo-os substituídos por uma viola, que o santo carrega com as duas mãos. Ao observar sua peanha não é possível identificar a presença da ponte, nem da água que represente o rio Tâmega em Portugal, ela passa a ser, apenas, um pedestal clássico. Essas duas imagens, acima, difere muito da escultura do santo em Guaicuí. Na Figura 34, como pode ver, na página anterior, Alcântara (2008, p. 14-17) destaca que “a imagem do São Gonçalo com viola na mão, esculpida em cerâmica pelo artesão e mestre santeiro Cuiabano Clínio de Moura. Cultuado como padroeiro dos violeiros”. No entanto, na Figura 35, na mesma página, o Santo violeiro é “representado com vestimentas camponesas portuguesa da época: calção preso pouco abaixo do joelho, meia preta, bota braguesa, chapéu na cabeça, capa verde nas costas e viola na mão”.

De outro lado, em Albertina-MG e em São Paulo seguem-se a mesma iconografia do santo violeiro, sem os paramentos portugueses, como podem ser observadas nas Figuras 36 e 37, abaixo. E, por outro lado, Alcântara (2008, p. 07) vai salientar que, muito embora, o santo Gonçalo tenha sua iconografia comum (tradicional), mais raro é ver a “sua imagem com chapéu de massa e viola”.



FIGURA 36 – Simplicidade do S. G. Violeiro e camponês.
Fonte: ARAÚJO (1964, p. 27).



FIGURA 37 – São Gonçalo Violeiro – Albertina-MG.
Fonte: BUTON, Jul. 2019

Entretanto, é na Figura de número 34, acima, iconografia costumeira no interior de São Paulo, que causou estranheza nos moradores da região de Taubaté,

Ubatuba, Cunha, Tatuí, São Luís do Paraitinga; ao visualizar a imagem do Santo Gonçalo na iconografia tradicional, vinda de Portugal. Segundo Araújo (1964, p. 26-27) “O santo está com seu hábito dominicano e trás na mão direita um livro e na mão esquerda um cajado. Mostramos essa imagem a muitos sangonçalistas, em vários municípios paulistas onde temos feito a recolta dessa dança”. A todos que viam a imaginária do santo, acusava nunca ter visto, ou, ainda, salientar que é muito feito, comparado ao santo devocional que é o Gonçalo Violeiro.

Marinho (1997, p. 61) é enfático ao afirmar que na iconografia São Gonçalo, “é até hoje representado de chapéu na cabeça e sempre tocando viola”. Nesse estudo é destacada a dança na cidade de Floresta, na região do sertão de Pernambuco. Por outro lado, difere muito da iconografia do santo em Guaicuí-MG, que tem os mesmos atributos do santo em Amarante, Portugal, como o referencial literário demonstra. Por conseguinte, pode-se elucidar que muitos aspectos desse dançar em Guaicuí tem, essencialmente, muito da cultura portuguesa. Araújo (1964, p. 31) vai aquilatar, ainda, que “em Portugal São Gonçalo não é violeiro e a função do milagroso santo não exerce mais no sentido de fazer casamento. Ele é o santo dos mareantes do Rio Douro”.

2.3 Facetas do São Gonçalo de Lagos, de Arco e da Taboca

Nesse item, o homônimo é possível de verificar que é uma exceção a visibilidade desse santo, pelo menos, no âmbito nacional brasileiro, isso porque a santidade tem origem portuguesa, mas sem reconhecimento dentro do Brasil. Está aqui a se falar do São Gonçalo de Lagos, santo dos pescadores, na cidade de Lagos, em Portugal. Que, segundo Pinto (2014, p. 89) “desconhece-se a data de nascimento e a genealogia daquele que é o padroeiro dos pescadores do Algarve, [...] Apenas se depreende que Frei Gonçalo terá nascido no seio de uma família humilde”. Pouco se sabe acerca da vida pregressa do santo, mas registra-se que foi seguidor de várias ordens. No entanto, pode detectar, ao analisar a sua Figura 38, a seguir, que muito tem a ver com o santo português amarantino, remete, automaticamente, para a Figura 19, na página 80, pois a estética do desenho é muito semelhante, mas esse tem como atributo a cruz universal na mão esquerda e auréola.

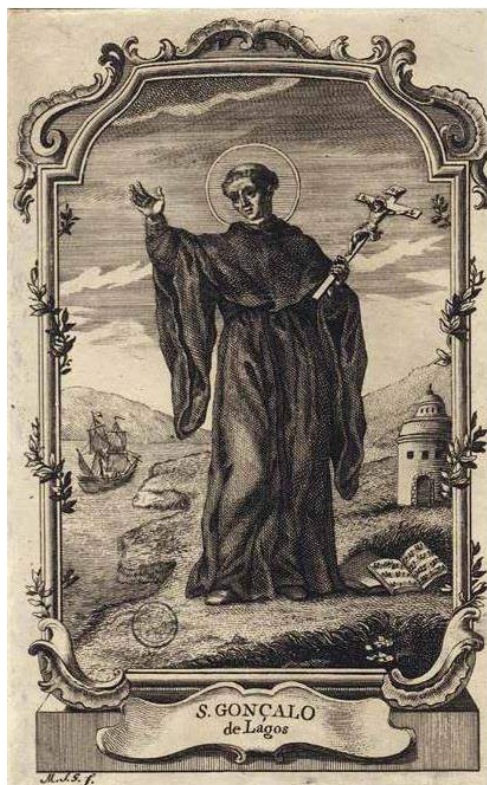


FIGURA 38 – São Gonçalo de Lagos
Biblioteca Nacional de Portugal – Lisboa
Fonte: PINTO (2014, p. 89).

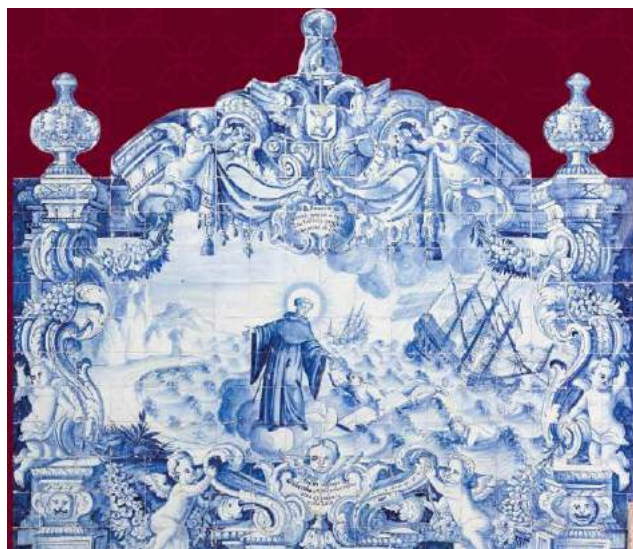


FIGURA 39 – O Beato aparece a um seu sobrinho naufragando na praia de Lagos.
Autor: PINTO (2014, p. 92)

Na Figura 39, acima, tem-se mais uma aparição do santo de Lagos, na Igreja e Convento da Graça, onde o santo surge glorioso, aparece seu sobrinho naufragando na praia de Lagos.

O São Gonçalo de Arco entra como quinto homônimo, salientando aqui, tanto a imagem iconográfica do santo, quanto a dança irão acontecer de maneira diferente do que já foi discutido. Observando a Figura 40, na página seguinte, da imaginária do Beato de Arco, pode-se destacar que existem semelhanças presentes

em sua estética, que pode ser referido ao Santo de Viola, pois o que se modifica é o acréscimo do resplendor de flores sobre a sua cabeça.



FIGURA 40 – São Gonçalo de Arcos.
Biblioteca Nacional de Portugal – Lisboa
Fonte: ALCÂNTARA (2008, p. 16).

Nessa imaginária, pode ser analisada que segura com as duas mãos uma viola e tem um resplendor de flores sobre a cabeça, formando um arco, por isso, sua identificação é São Gonçalo de Arco, onde a dança acontece com cada mulher segurando um arco de flores sobre a cabeça, para simbolizar a iconografia desse santo. Como pode ser exemplificado na Figura 41, abaixo.



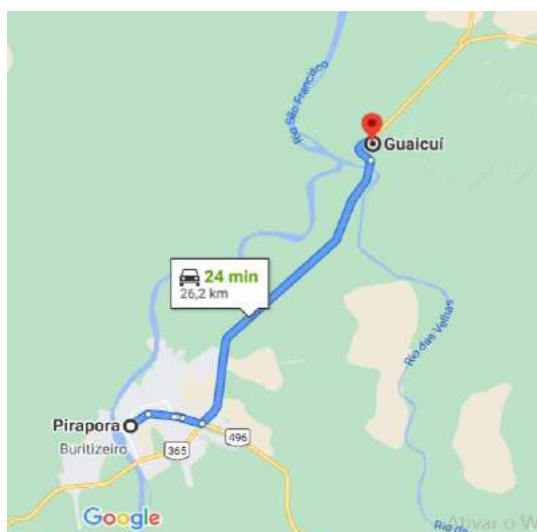
FIGURA 41 – As rodas de São Gonçalo
Fonte: MARTINS (1953, p. 45).

O arco floral é parte iconográfica desse beato, onde, durante a dança cada mulher integrante desse fazer, tem por obrigação a confecção desse arco, levando-se em conta que é um grupo e que, por conta disso, precisa formar uma unidade, com os arcos semelhantes. Ohtake (1989, p. 205) ao pesquisar as danças populares brasileiras, vai destacar que em MG, “é realizada como dança tipicamente feminina, vestidas com roupas de noivas”, como pode notar na Figura 42.



FIGURA 42 – São Gonçalo de Arco em Minas Gerais
Fonte: OHTAKE (1989, p. 207).

O sexto homônimo é destinado ao São Gonçalo da Taboca, que na verdade, é mero equívoco e/ou analogia, por causa do antigo topônimo da cidade de Pirapora-MG, que fica numa distância de 26,2 km via BR-365, do distrito de Guaicuí, sendo a cidade mais próxima, como pode ser analisado pelo Mapa 5. Anteriormente, o município de Pirapora era nominada como São Gonçalo da Taboca.



MAPA 5 – Distância entre Guaicuí e Pirapora²¹.

²¹ Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/dir/pirapora+mg/Guaicu%C3%AD,+V%C3%>>
Acesso em: Jul. 2020.

De acordo com o IBGE (1959, p. 364), a partir do volume XXVI, da Enciclopédia dos Municípios Brasileiros:

Pirapora sempre manteve o nome primitivo, embora por algum tempo tenha sido sede do distrito de São Gonçalo das Tabocas que compreendia a povoação de Pirapora. São Gonçalo das Tabocas ficava à margem do córrego São Gonçalo, nas proximidades de Lassance (hoje município). Segundo fontes merecedoras de crédito, tanto o córrego como o povoado receberam o nome de São Gonçalo das Tabocas, em homenagem ao Santo e por causa de grande quantidade de tabocas (*Guadua superba* Hub.) que existia na região.

Nesse contexto, é possível entender que Pirapora, antiga São Gonçalo das Tabocas, havia recebido esse topônimo por causa do santo. Desse jeito, possivelmente, a titularidade de São Gonçalo das Tabocas, vem desse lugar em que se dançava São Gonçalo, tanto Guaicuí quanto Pirapora. Que de acordo com IBGE (1959, p. 364), “em 1847 foi criado o distrito de Pirapora e anexado à vila de Nossa Senhora do Bom Sucesso e Almas de Guaicuí (hoje distrito de Guaicuí, pertencente ao município de Várzea da Palma)”.

Por isso, vale ressaltar que o São Gonçalo de Amarante de Guaicuí, é possível, de haver uma analogia dentro desse espaço, na qual prevaleceu o topônimo da época e, por conseguinte, foi intitulado como São Gonçalo das Tabocas.

Atualmente, no município de Pirapora-MG, não há dança de São Gonçalo de Amarante, existe apenas um grupo denominado Grupo Parafolclórico Zabelê²² que dança o São Gonçalo de Arco, como pode ser verificado na Figura 43. Não é encontrado nessa cidade registro de imaginária dos santos São Gonçalo de Amarante e São Gonçalo das Tabocas.



FIGURA 43 – São Gonçalo de Arco em Minas Gerais
Fonte: TERCETTI (2013, p. 01).

²² Disponível em: <<http://zabeleparafolclorico.blogspot.com>> Acesso em: Ago. 2020.

De outro lado, pode-se concluir nesse item que o Gonçalo é mesmo um santo de muitas facetas iconográficas, dentro dos atributos dessa imaginária, podem-se destacar os contextos tradicionais dessa santidade, que em determinados lugares, poderá ser encontrar com hábito, cajado, livro, ponte, rio, indumentária dominicana, indumentária franciscana, flecha, lança, viola, palma, cruz, esplendor, auréola, eruexim, igreja, resplendor floral, bota, chapéu, capa, camisa, calça comprida, calção, camisa, sapato, meias, peanha, base – aqui já discutidos – porém, Gutierrez (1994, p. 15) vai destacar que, ainda, é possível encontrar como atributo iconográfico “peixes nas mãos ou nos pés e uma ponte ao fundo”. Mas, que nessa pesquisa não foi possível apresentar imagens que pudesse ilustrar essa assertiva.

Capítulo 3

“TROUXE CRAVOS E TROUXE ROSAS”: DIFERENTES OLHARES E SENTIDOS VISUAIS NA ABORDAGEM METODOLÓGICA

3.1 Diferentes percepções fenomenológicas do contexto da dança

O último capítulo desse trabalho necessita nesse primeiro item da prerrogativa do pensamento antropológico, levando-se em conta o pressuposto da análise para os diferentes olhares e sentidos a partir da observação e coleta de dados da Dança de São Gonçalo-MG e, principalmente, da inserção desse professor/pesquisador e de seus alunos dentro do trabalho de campo. Nesse entendimento, para adentrar nesse universo da pesquisa é preciso, antes de qualquer coisa, alicerçar a ideia do olhar, ouvir e do registrar – seja escrito ou fotográfico – mediante o fenômeno que é objeto desse estudo.

Para Silva (2017, p. 35) a prática da pesquisa vinculada às práticas educativas depreende-se de dois fazeres, a saber:

Pesquisar para aprender e para ensinar, num processo que pressupõe **vivências e aprendizagens como parte da experiência** – o que leva ao estar-em-pesquisa, ao pesquisar, ao planejamento, ao desenvolvimento e às ações posteriores – e numa **apreensão** constante que advém de **reflexões sobre a prática da pesquisa** e a **aprendizagem da construção do conhecimento** (grifos nossos).

Tomando por base os estudos de Silva (2017) sobre a pesquisa como prática formativa do professor em artes, pode-se entender que a proposta dos olhares e sentidos dentro da dança de São Gonçalo, como prática educativa da identidade, do pertencimento e do percurso formativo dos alunos nessa localidade, tem como pressuposto as vivências e o ensino aprendizagem, a partir da experiência discente/professor/pesquisador inserido em campo para trabalho.

Diante dessa postura, buscou-se embasamento teórico em Oliveira (1998, p. 19) que ratifica a compreensão de que a primeira experiência como um pesquisador de campo começa “[...] a partir do momento em que nos sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto, sobre o qual dirigimos o nosso olhar, já foi previamente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo”. Por essa

afirmativa, tem-se a observação de que, quando é propiciado aos alunos experiências diversas do olhar/ouvir/registrar, para depois compreender o objeto a ser analisado, antes mesmo de entrar em campo – com visualizações externas do universo do objeto – está acontecendo uma preparação para a investigação empírica; aguçando os sentidos e olhares de como galgar dentro da pesquisa. Essa tríade do olhar/ouvir/registrar está intrínseca a fenomenologia, que segundo Bachelard (1996, p. 01) esse método “leva-nos a tentar comunicação com a consciência criante do poeta”.

O olhar aqui definido, tem suas complexidades e, por conseguinte, deve ser analisado e compreendido com cautela, pois está falando da área da percepção, que está intimamente ligado aos aspectos fenomenológicos. Ao falar dessa ciência que é o campo do sensível, Burke (2004, p. 11) mensura que “nos últimos tempos, os historiadores têm ampliado consideravelmente seus interesses para incluir não apenas, eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais”. Assim, tanto na história quanto no ramo das artes têm-se preocupado com a pesquisa voltada para a história da vida cotidiana, do corpo, da cultura material e imaterial; como é o caso desse trabalho.

Bachelard (1996, p. 02) vai explicar claramente o porquê da escolha do método fenomenológico para análise de imagens e os desdobramentos da tríade, aqui apresentada. Dentro dos métodos de pesquisa, a análise fenomenológica consegue melhor apresentar indicadores que orienta para as causas desse fenômeno que o langra de São Gonçalo e, o mais importante, busca entender e interpretar as experiências vividas, assumindo assim a experiência subjetiva, também, como ponto para análise:

Escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com **um olhar novo** as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na minha memória que já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios (grifos nossos).

Para tanto, é preciso aguçar os sentidos e os olhares para captar “um olhar novo” que a dança de São Gonçalo em Guaicuí-MG pode atravessar seus partícipes e, principalmente, quem os pesquisa, como são o caso dos alunos, hoje, do 3º ano do Ensino Médio da EEG e este professor/pesquisador. Que Burke (2004, p. 11) depreende que não teria nenhuma possibilidade, palpável, para “desenvolvimento da pesquisa nesse campo”, que é relativamente novo, “se eles

tivessem se limitado a fontes tradicionais”, aquelas denominadas documentos oficiais, que ora são produzidos no intuito de preservá-los em seus arquivos. Por isso, buscou-se compreender e analisar, não apenas o arquivo jornalísticos/fotográficos que relatam fatos e situações antecessoras, mas as experiências vivenciadas e compartilhadas *in loco*.

É claro que, não está aqui sendo desprezada a literatura que fundamenta e dá credibilidade para o trabalho e, principalmente, quando a pesquisa tem como método estrutural a fenomenologia. Por isso, é lançado mão de toda uma engrenagem que irá abranger evidências, na qual as imagens – diga-se de passagem, as fotográficas – têm o seu lugar privilegiado, ao lado de um referencial teórico coerente e das narrativas e oralidades que testemunham o ex-voto imaterial que é a dança de São Gonçalo.

Segundo Burke (2004, p. 43) “antes de tentar ler imagens ‘entre linhas’, e de usá-las com evidência da história é prudente iniciar pelo seu sentido”. Após essa ponderação o autor vai lançar mão de um questionamento que coloca em evidência a proposta dessa pesquisa, que são os olhares e sentidos. Nessa conjuntura, ele pergunta da possibilidade desses sentidos expressos em cada imagem se pode ser transformados em palavra.

Em seguida, vai corroborar com esse trabalho de pesquisa, afirmando que “imagens são feitas para comunicar. [...] seus criadores tinham suas próprias preocupações, suas próprias mensagens”. A imagem tem o seu papel crucial para entender os aspectos fenomenológicos, desvelando suas sensações e percepções.

E, é a partir da escolha dos conhecimentos dessa ciência, que é a fenomenologia, que será possível olhar, ouvir e registrar dentro da dança. Esses três pontos relevantes contribui, significativamente, para a atuação desse professor/pesquisador e isso vai refletir no trabalho das práticas com os alunos. De acordo com Silva (2017, p. 28) esse reflexo de identidade e trabalho com os discentes coloca em evidência “a importância da pesquisa como prática educativa na formação e atuação docente”.

Já do ponto de vista, específico, do ouvir, pode-se entender que existe uma fusão intrínseca desses dois elementos, olhar x ouvir, ou, ainda, olhar e ouvir. Oliveira (1998, p. 21) vai destacar que “não podem ser tomadas como faculdades totalmente independentes no exercício da investigação”. Por isso, os dois termos se entrelaçam e complementam, um favorecendo ao outro novas perspectivas dentro

da pesquisa e dos pormenores da investigação do objeto. Nesse estudo, o autor supramencionado vai mensurar que esse olhar/ouvir pode ser nominado como “duas muletas”.

Levando em consideração tais ideias, essa titularidade de “muletas” dada aos elementos do trabalho de campo não soa agradável aos ouvidos, mas que, posteriormente, será dado conhecimento que muito embora a expressão pareça esdrúxula, tem o pensamento de que o processo investigativo na pesquisa não é algo fácil e imediatamente mensurável, existe todo um labor despendido detrás de quem lê apenas os resultados apurados. O trabalho enquanto pesquisador requer tolerância e dedicação, para que surjam os desdobramentos do ato de investigar.

Por conseguinte, Oliveira (1998, p. 21) observa que o apelido metafórico dado para o olhar e o ouvir, como duas muletas, “permite lembrar que a caminhada da pesquisa é sempre difícil, sujeita a muitas quedas. É nesse ímpeto de conhecer que o ouvir, complementando o olhar, participa das mesmas pré-condições”.

Portanto, essas são as dificuldades enfrentadas dentro do espaço investigativo da pesquisa. Que, por ora, deve ser lembrado que as interferências externas – que autores como Oliveira (1998) vão chamar de ruído – devem ser filtradas e, quando necessário, suprimidas no meio do caminho.

Para o atravessamento desse “novo olhar” citado por Bachelard (1996), acima, é preciso considerar que uma imagem é cheia de significados e significações. Aqui, não basta apenas uma contemplação da imagem, mas o mergulho dentro e fora dela, para que possa falar por si e, a partir desse momento estabelecer uma comunicação com quem a analisa. Para compreender essa ideia, Samain (2012, p. 21) vai fundamentar dizendo que as imagens são como “coisas vivas”, uma vez que elas “nos provoca a pensar, nos convoca a pensar”.

Nesse sentido, ao analisar a Figura 44, a seguir, da dança de São Gonçalo em Guaicuí, pode-se compreender que a imagem vai além do que a própria fotografia diz. E no campo do sensível, Merleau-Ponty (1999, p. 23) vai alicerçar a ideia de que “a sensação pura será a experiência de um ‘choque’ indiferenciado, instantâneo e pontual”; destacando, também que “trata-se da própria definição do fenômeno perceptivo, daquilo sem o que um fenômeno não pode ser chamado de percepção”.

Em muitas religiões, imagens desempenham um papel crucial na criação da experiência do sagrado. Assim, ao analisar a imagem, na página subsequente,

pode-se compreender as raízes de um povo negro que transcendem os valores e os julgamentos de qualquer época.



FIGURA 44 – “Povo nosso”: dançadeiras de langra em Várzea da Palma-MG.
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Set. 2019.

As verdades dessa imagem, denominada como “Povo nosso” trás consigo a herança milenar das senzalas, que muito ensinou ao catolicismo português²³ que essa raça carrega consigo, virtudes, sabores, cheiros e muitas sensações. Esse professor/pesquisador intitula essa imagem com o pronome possessivo “nosso” por fazer parte dessa genética e, principalmente, pelo pertencimento dessa fusão de elementos culturais arraigados. Freyre (2004, p. 222) elucida exemplificando bem o que seria essa manifestação pagã, diante do corpo-senzala:

Eram as futuras festas de igreja, tão brasileiras, com incenso, folha de canela, flores, cantos sacros, banda de música, foguete, repique de sino, vivas a Jesus Cristo, esboçando-se nessas procissões de culumins. Era o cristianismo, que já nos vinha de Portugal cheio de sobrevivências pagãs, aqui se enriquecendo de notas berrantes e sensuais para seduzir o índio.

²³ A referência que se dá nesse trabalho sobre o catolicismo português está atrelada ao território que essa pesquisa está inserida, que é como Minas Gerais, a qual foi colonizada pela coroa portuguesa. Portanto, torna-se irrelevante falar sobre o catolicismo ensinado por espanhóis, pois foge do campo de análise desse trabalho.

Nessa pesquisa, será usado o termo “corpo-senzala” na busca por representatividade da identidade das pessoas que carregam os movimentos afro-brasileiros, principalmente, as raízes de matrizes africanas, na qual o corpo é canal de comunicação. Diante disso, o corpo-senzala, aqui, é aquele que ao soar os rataplãs²⁴ o corpo estremece, os pelos arrepiam e tudo transborda. Contanto, ao destacar o tambor (rataplãs) perante o corpo-senzala, é possível fazer uma analogia ao referir-se ao poema “Quero ser tambor” de José Craveirinha, na qual faz uma construção do ideário do negro, a partir da figura do tambor que o representa em face do som da voz do povo negro – um povo que ama a sua terra e sua identidade – em seu pertencimento.

Medina (1987, p. 160) enaltece o poema desse autor e, aqui será apresentado, pois representa essas características do tambor/corpo-senzala nessa discussão:

Quero Ser Tambor

Tambor está velho de gritar

Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
corpo e alma só tambor
só tambor gritando na noite
quente dos trópicos.

Nem flor nascida no mato do
desespero

Nem rio correndo para o mar
do desespero

Nem zagaia temperada no
lume vivo do desespero

Nem mesmo poesia forjada na
dor rubra do desespero.

Nem nada!

Só tambor velho de gritar na
lua cheia da minha terra
**Só tambor de pele curtida ao
sol** da minha terra
**Só tambor cavado nos
troncos duros** da minha terra.

Eu

Só tambor **rebetando o
silêncio amargo** da Mafalala
Só tambor velho de sentar **no
batuque da minha terra**
Só tambor perdido na
escuridão da noite perdida.

Oh velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor

²⁴ FERREIRA (2004, p. 682) “onomatopeia do toque do tambor”.

e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.

Só tambor ecoando como a
canção da força e da vida

Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor

até à consumação da grande
festa do batuque!

Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor!
(grifos nossos)

Fonte: MEDINA (1987, p.160).

Os termos em destaque, acima, podem levar aos apontamentos do ideário e da identidade negra, levando-se em voga que essa metáfora do tambor representa o negro em suas diferentes versões: do “preto” que grita e que clama; da pele cada vez mais retinta por causa do sol; dos sofrimentos do tronco, durante os momentos de sacrifício da raça; do negro que transpõe barreiras do silêncio e; primordialmente, da festividade em seus batuques. Porque, mesmo diante de tanto sofrimento e labor, essa raça encontrou meios de se expressar a partir do corpo-senzala.

De outro lado, tem-se uma construção do pensamento do tambor a partir das ideias dos batuques apresentadas pelo lexicógrafo Lopes (2006, p. 28), na qual afirma que a terminologia batuque “é genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e danças dos africanos; por extensão, designação comum a certas danças afro-brasileiras e denominação genérica dos cultos afro-gaúchos”. Nesse sentido, é possível inferir que o termo batuque surge como resistência desde a colonização e no pós-colonial, pois foi o sentido empregado pelos portugueses ao referir-se aos movimentos desse corpo-senzala em sua religiosidade, festividade e nos atravessamentos que a musicalidade negra vai prevalecer.

Merleau-Ponty (1999, p. 202) pressupõe que:

O corpo é eminentemente um espaço expressivo [...] ele é a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos.

O corpo-senzala é espontâneo, porque ele fala sozinho e vai além, até mesmo, das suas próprias vontades. Freyre (2004, p.44) corrobora afirmando que “a

história social da casa-grande é a história íntima de quase todo Brasileiro [...] do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas credences da senzala”.

Por isso, o corpo-senzala presente na dança de São Gonçalo pode ser compreendido como uma confraria – isso mesmo, entende-se por uma irmandade – onde essas pessoas dentro desse fazer/dançar chegam cheias de referências de um mesmo universo, que é da herança das senzalas. A poética presente nesse lugar, é o que engendra o prazer que esse “povo nosso” tem em cumprir um ex-voto ao beato Gonçalo.

Merleau-Ponty (1999, p. 24) ao tratar dos estudos da fenomenologia da percepção enfatiza que “somente a estrutura da percepção efetiva pode nos ensinar-nos o que é perceber”. Por isso, para que haja percepção e, por conseguinte, os registros escritos e fotográficos, é preciso ampliar os conhecimentos e melhor estruturar a percepção dos sentidos e olhares.

A fenomenologia se aplica ao campo das sensações e das percepções, direcionando a investigação para compreender e dar conhecimento desse fenômeno que é a dança. Portanto, na Figura 45, é possível engendrar o pensamento acima, quando trata da estrutura da percepção. Assim, permeia sobre o campo da pesquisa buscar entender o que se passa na mente dessa senhora, da Figura abaixo, que reflete o cumprimento do ex-voto da dança de São Gonçalo.



FIGURA 45 – Religiosidade e fé num dever cumprido (ex-voto imaterial).

Autor: Eraldo Peres

Fonte: Disponível em: <<https://eraldoperes.wixsite.com/fotografia/blog/author/Fotos-Eraldo-Peres>>

Acesso em: Ago. 2020.

Pode-se levantar uma série de pensamentos, como, por exemplo, o alívio do pagamento do ex-voto; o prazer reverberado na fé; a tranquilidade e alívio da

graça recebida e paga; ou seja, se fossem levantar todas as ideias para onde a imagem pode levar, era possível tecer várias páginas das diversas formas do olhar e do sentir nessa fotografia.

Bachelard (1996, p. 15) sintetiza esse entendimento dizendo que “uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver”. Nesse contexto, as poéticas presentes na imagem, acima, pode remeter a diferentes espaços, lugares e contextos, isso tudo, vai depender de quem a analisa e como leva em consideração os olhares e o sentidos no atravessamento dessa fotografia.

Já na dupla de imagens, da Figura 46, a seguir, pode-se entender o que são as gerações dentro da dança de São Gonçalo e como esses alunos/herdeiros envolvem nesse fazer cultural. Nessa foto a 2ª geração da família Maciel (o avô Geraldo) repassa a 4ª geração (seus netos G.M.A. e S.M.A.) a faixa de guia de São Gonçalo para o seu futuro neto sucessor e a honra a sua neta de dançadeira de langra. Esses dois alunos são da turma do 1º ano do Ensino Médio da EEG. Bachelard (1996, p. 01) ressalta que “a imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência”. O que ratifica o envolvimento desses discentes e suas raízes culturais de tradição. Na imagem, acima, é possível conceber que aqui são agregados valores, verdades, sentimentos, pertencimento, troca, respeito, reciprocidade, fraternidade, união e, principalmente, muito amor.



FIGURA 46 – Repasse cultural da 2ª para a 4ª geração do langra em Guaicuí-MG.
Autor: Almira Rodrigues de Jesus Lima.
Fonte: Pesquisa de campo. Set. 2017.

O contexto da imagem, acima, pede um embasamento na fenomenologia para procurar compreender as complexidades do que está sendo representado e, acima de tudo, transmitido pelos olhares e sentidos. Para isso, Bachelard (1996, p. 15) trás para a pesquisa a postura de que “as imagens, em seu esplendor, realizam uma comunhão muito simples das almas. Dois vocabulários deveriam ser organizados para estudar, um o saber, outro a poesia”. Essa comunhão de almas, fala além do que pressupõe o que está disposto nas “entre linhas” da imagem.

Quando mencionado e discutido nesse item sobre o registro, seja ele, escrito ou fotográfico – sendo esses dois documentais – mas que são atos considerados *a posteriori*²⁵, porque o olhar e o ouvir antecedem essa ação. E, Roberto (1998, p. 25) vai chamar de “configuração final do produto desse trabalho, que a questão do conhecimento torna-se tanto ou mais crítica”. Para essa pesquisa o ato do registro está atrelado tanto à escrita quanto a produção fotográfica, os discentes e esse professor/pesquisador saem em campo para coleta de dados, levantando as narrativas e oralidades da localidade, que serão detalhadas no item seguinte. A partir desses dados, serão pontuadas as poéticas desse fazer em Guaicuí, sendo discutido e refletido, para, por fim, iniciar a coleta de imagens fotográficas, nos dias de pagamento de promessa na localidade. Nesse sentido, é imprevisível definir datas, pois a dança de São Gonçalo em Guaicuí segue a tradição do pedir/prometer/pagar, que difere dos grupos que se apresentam parafolcloriando esse fazer/dançar.

Para tanto, a fenomenologia caminhará durante todo o processo como uma plataforma de acesso para as leituras poéticas das imagens. E, Bachelard (1996, p. 04) vai retratar dizendo que esse método “obriga-nos a pôr em evidência toda consciência que se acha na origem da menor variação da imagem”.

Após a coleta das imagens fotográficas, serão feitas as intervenções, levando em consideração toda a poética, os olhares e os sentidos, que se acumulou dentro do processo investigativo. É a partir dessa ação, que ficará claro o que foi absorvido e atravessado pelos alunos, e por esse professor/pesquisador.

Entretanto, para lançar mão da concepção da fenomenologia – que é, segundo Bachelard (1996, p. 01) “a consciência de maravilhamento diante desse mundo criado pelo poeta abre-se com toda ingenuidade” – e trazê-la para o espaço

²⁵ Do latim, “do que vem depois”.

pragmático é preciso, antes disso, elucidar as discussões acerca da pesquisa qualitativa, principalmente, inserida dentro da educação.

Diante disso, no próximo item serão discutidos pontos das narrativas e oralidades inseridos na pesquisa de caráter qualitativo, com base no pensamento de Clandinin e Connelly (2015) e Bogdan e Biklen (1994), considerando as peculiaridades do viver nesse espaço, denominado Guaicuí, seus desdobramentos dos costumes e tradições vivenciadas nesse contexto. Por isso, Brandão (1999, p. 63) considera que o método fenomenológico “não se limita a uma descrição passiva. É simultaneamente tarefa de interpretação [...] que consiste em por descoberto os sentidos menos aparentes, os que o fenômeno tem de mais fundamental”. Será preciso continuar, ainda, nesse próximo item a conceber alguns pontos da fenomenologia para interpretação dos olhares e sentidos.

3.2 Narrativas e oralidades de um Guaicuí peculiar

A primeira consideração desse item é situar o local dessa pesquisa, já que no título desse tópico, a comunidade de Guaicuí é referenciada como lugar peculiar. Um distrito pequeno, distante de sua Comarca e, que já foi distrito de outro município, como, por exemplo, São Gonçalo da Taboca, hoje com o topônimo de Pirapora. Entretanto, os valores, as tradições e, principalmente, a tríade: da religiosidade, da fé e da cultura popular; vão prevalecer, fundamentando toda a sua bagagem peculiar, como já intitulado.

Tomando por base o banco de dados demográficos do IBGE (1959, p. 364) é possível considerar que “em 1847 foi criado o distrito de Pirapora e anexado à vila de Nossa Senhora do Bom Sucesso e Almas de Guaicuí, hoje denominada, Guaicuí-MG”. Nesse contexto, percebe-se que essa localidade já tem uma longa trajetória, pois se for levado em consideração a data do primeiro vínculo distrital, supracitado, corresponde a idade de 173 (cento e setenta e três) anos. Nisso, faz-se alusão as suas características e costumes desde essa época para os dias atuais.

Por isso, para compreender melhor os tantos fatores que interligam esse lugar, é preciso levar conta o pensamento fenomenológico, que subentende-se que, segundo Bachelard (1996, p. 04) “não lê poesia pensando em outra coisa”. Assim, não se analisa e/ou observa as peculiaridades de Guaicuí, sem levar em conta as

falas dos sujeitos que habitam esse espaço, dando voz para as oralidades e as narrativas com o escopo de eternizá-las nas intervenções fotográficas.

Entretanto, Lang (1996, p. 34) define que “há histórias de vida mais ou menos ricas, mais completas ou mais fragmentadas. Não acredito que seja efetivamente possível a obtenção de uma história de vida completa”. É nesse contexto que entram as ações desse professor/pesquisador e seus alunos, compreendendo de imediato, que é impossível esgotar o assunto sobre oralidades e narrativas da Dança de São Gonçalo na localidade e, principalmente, de que cada indivíduo entrevistado ou assistido entrega suas riquezas orais o tanto quanto estiverem a vontade com aquela situação (captação das informações – coleta de dados).

De um lado, Coelho (2005, p.84) enaltece que “muitas vilas surgiram ao redor de uma primitiva capela devota a algum santo, fato que explica o número elevadíssimo de cidades com topônimos originados de nomes de santos ou de seus derivados”. Nesse sentido, é possível ilustrar essa afirmativa recorrendo a Gorham (1927, p. 01) em seus registros fotográficos, durante o período de sua navegação pelo Rio São Francisco no ano de 1927, como pode ser notado na Figura 47, na qual, durante sua passagem pelo distrito de Guaicuí, faz o registro da capela principal da localidade, nominada, até os dias de hoje, como Igreja Senhor Bom Jesus de Matozinhos.



FIGURA 47 – Igreja Senhor Bom Jesus de Matozinhos – fachada antiga com três janelas.
Fonte: GORHAM. 1927.

É percebido que não há espécies de residências dos lados da igreja. Aparece, apenas, do lado direito um telhado que é possível remeter a um domicílio

daqueles que residiam naquele período. Bosi (1979, p. 11) salienta que “o passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea”. Essa homogeneidade citada acima, pode caracterizar as mudanças arquitetônica que ocorreram nessa igreja, inclusive, da torre sineira e da exclusão das três janelas.

Nessa imagem, já existe a poética das peculiaridades e bucolismos de lugares pequenos, onde o eixo central circunda a partir da capela que atende a demanda da religiosidade e da fé cristã. Uma peculiaridade desse Guaicuí é demarcada pelo sino de bronze, datado de 1779, onde na foto acima, a torre sineira é baixa e em marcenaria. No interior desse sino de bronze está inscrito: “Viva Nossa Senhora Santa Bárbara Virgem EECIT: “E. M.” – Cotrin Braga – 1779”. Essa inferência, também, transporta essa análise para dentro dos fundamentos das religiões de matrizes africanas, onde Nossa Senhora Santa Bárbara é sincretizada no orixá Iansã (Oyá) – como já foi apresentado no segundo capítulo – aqui, mais uma vez aparece o caráter da miscigenação das culturas dentro do Brasil.



FIGURA 48 – Sino de bronze Nossa Senhora Santa Bárbara de 1779.
Fonte: GORHAM. 1927.

De outro lado, o sino serve, ainda hoje em tempos das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's), como de canal de comunicação entres as pessoas que nesse espaço vivenciam. Até hoje a poética das badaladas do sino de bronze remetem as pessoas para vários lugares (uns vão lembrar a infância; outros de passagens da vida, como exemplo, da morte de uma pessoa querida). Para ilustrar as oralidades acerca do sino de bronze, na Figura 48, na página anterior, é possível identificar o sino no ano de 1927, ou seja, a noventa e sete anos atrás. E, é ele que ainda faz a poética sonora cotidiana da comunicação com a população guaiciuense.

Para entender o funcionamento peculiar das badaladas do sino foi recorrida às oralidades das irmãs Dalva das Graças de Oliveira Corrêa, Diva Lopes de Oliveira e Dilza Lopes de Oliveira, que são na localidade sinônimas de “biblioteca cultural ambulante”, elas trazem consigo volumes e mais volumes culturais dentro dessas mentes brilhantes. E, com isso, buscam com frequência, sentadas a mesa com uma boa conversa e, sempre rodeadas de familiares e bons amigos, trazer a tona e recordar de minúcias das tradições, dos valores e das boas recordações da vida.

Vindas de família, tradicionalmente, imbricadas dentro dos seguimentos sociais: religião, educação e justiça; são portadores de saberes incomensurável. E, diante disso, foi preciso marcar e remarcar visitas para conseguir coletar a cada “dedo de prosa” os micros detalhes de suas oralidades, que ora ou outra, soltam pérolas que enaltece a compreensão do contexto em que essa pesquisa perpassa.

Por conseguinte, esse professor/pesquisador munido de seus infindáveis blocos de anotações e gravador – muito embora, esse nunca tenha sido ligado, pois foi percebido, desde o início o quão à vontade ficam, quando a informalidade preza em meio a tantas risadas.

De acordo com as “irmãs Oliveira²⁶” existem quatro tipos distintos de ressoar do sino, sendo-os quando for: “I. Morte de adulto – são batidas lentas, com sonoridade cumprida: Blemmm blemmm blemmm... Blemm blemmm blemmm...; II. Morte de criança – é momento do repicar do sino (ressoa triste, como se o sino estivesse chorando); III. Missa – são batidas compassadas, com sonoridade curta:

²⁶ Oralidades coletadas em 08 de setembro de 2020 – mantendo-se as orientações dadas a partir do Plano Nacional de enfrentamento à Pandemia da COVID-19 – na utilização de máscaras e álcool gel, respeitado o distanciamento necessário e a aglomeração. Nesse sentido, participaram da entrevistas as três irmãs mais o professor/pesquisador.

Blemmm! Blemmm! Blemmm!; IV. Festas/Procissões: é o mesmo repicar usado para morte infantil acrescido de um Blemmm! Entre um repicar e outro.

Após essa entrevista e, a partir do encantamento de toda a poesia por trás da comunicação da torre sineira, pode-se recorrer na literatura para compreender alguns pormenores indicados pelas “Oliveiras” Segundo Ferreira (2004, p. 698-704) existe uma diferença significativa para os termos ressoar e repique, muito embora, de imediato pareça ser sinônimos. Mas, ressoar tem como significado “fazer soar, prolongar, repetir ou intensificar refletindo-o, ou recebendo suas vibrações e passando a vibrar também; soar de novo, continuar a soar, ecoar; ser ou reproduzir som forte, soar com força, ressonar”; já o entendimento sobre repique vai compreender “ato de repicar; toque festivo de sinos”.

Elias (2000) vai considerar as relações estabelecidos-outsiders dentro dessa propositura. Se um outro professor/pesquisador que não fosse considerado como um estabelecido (aquele que já faz parte do meio), talvez, diga-se de passagem, não fosse alcançar esses resultados, pois que é denominado como estabelecido pouco adere e/ou aceita a inserção de quem é nominado outsiders (aqueles que adentram, posteriormente, dentro de um determinada cultura ou tradição). Assim, o autor vai considerar nessa citação que as famílias antigas são os estabelecidos, já os denominados como recém-chegados (os forasteiros) são os outsiders.

As famílias antigas nutriam a suspeita de que as casas "deles", e especialmente as cozinhas, não eram tão limpas quanto deveriam ser. Em quase toda parte, os membros dos grupos estabelecidos e, mais até, os dos grupos que aspiram a fazer parte do establishment, orgulham-se de ser mais limpos, nos sentidos literal e figurado, do que os recém-chegados e, dadas as condições mais precárias de muitos grupos outsiders, é provável que tenham razão com frequência (ELIAS, 2000, p. 29).

Nesse contexto, é preciso refletir sobre como essas poéticas do ressoar do sino enfrentam os nativos e imigrantes digitais. De um lado, os nativos e imigrantes digitais, entendidos aqui como outsiders; quando colocados em paralelo àqueles que estão imbricados nessas poéticas (os estabelecidos), forma-se um divisor cultural. Entretanto, é percebido, ainda, que em Guaicuí, os velhos, adultos e jovens e crianças pré-estabelecidos naquele espaço (denominados estabelecidos do lugar) conseguem distinguir e identificar a comunicação da torre sineira para com

eles, o que cada toque quer dizer e o porquê do toque em determinado horário. Como, por exemplo, quando o sino é ressoado meia hora antes da santa missa, como sinal de alerta para ocasionar e atrasos ou em esquecimento pelos partícipes.

Por um lado, levando-se em conta os nativos digitais definidos por Presnky (2001, p. 02), pode-se identificar que são aqueles que:

Estão acostumados a receber informações muito rapidamente. Eles gostam de processar mais de uma coisa por vez e realizar múltiplas tarefas. Eles preferem os seus gráficos antes do texto ao invés do oposto. Eles preferem acesso aleatório (como hipertexto). Eles trabalham melhor quando ligados a uma rede de contatos.

Por outro lado, Presnky (2001, p. 02) acrescenta, trazendo quem são os imigrantes digitais, “aqueles que não acreditam que os seus alunos podem aprender com êxito enquanto assistem à TV ou escutam música, porque eles (os Imigrantes) não podem. É claro que não – eles não praticaram esta habilidade”. Por isso, o imigrante digital é aquele que, ainda, está preso ao ensino formal e tradicional.

Entretanto, ao analisar as Figuras 47²⁷ e 48²⁸, abaixo, na qual mostram as características arquitetônicas da igreja Senhor Bom Jesus de Matozinhos, em datas mais recentes, é possível perceber, também, a evolução e o crescimento da localidade ao fazer um paralelo com as Figuras 49 e 50, nas páginas anteriores. Ultrapassam as características do ruralismo para uma ideia de urbanidade.



FIGURA 49 – Igreja Sr. Bom Jesus de Matozinhos.
Fonte: ASSENÇO. 2015.



FIGURA 50 – Igreja Sr. Bom Jesus de Matozinhos.
Fonte: BARATA. 2015.

²⁷ Disponível em: <<http://fotostrada.com.br/tag/igreja-de-nossa-senhora-do-bom-sucesso/>> Acesso em: Jul. 2020.

²⁸ Disponível em: <<https://viagemdemoto.com/minas-gerais/2894-barra-de-guaicui>> Acesso em: Jul. 2020.

Ao analisar as duas imagens, acima, e fazer um paralelo com a imagem da igreja em 1927, é percebida a mudança da torre sineira do lado esquerdo para o lado direito da igreja e com uma estrutura mais alta em sua marcenaria. No entanto, a porta central, se não for a mesma utilizada na época, é uma réplica idêntica. É identificado, também, que a fachada perde as três janelas e passa a ter um frontão grego em alto relevo, com o símbolo da pomba do Divino Espírito Santo.

Nesse contexto, as três janelas, assinaladas e observadas na Figura 47, pode aludir, em linhas gerais e de forma humilde, aos elementos da construção do período da arte Gótica, podendo inferir ao clerestório. De acordo com Strickland (2004, p. 28) o clerestório era “a parede da nave iluminada por janelas”, como pode ser verificado na Figura 51 em destaque, abaixo.

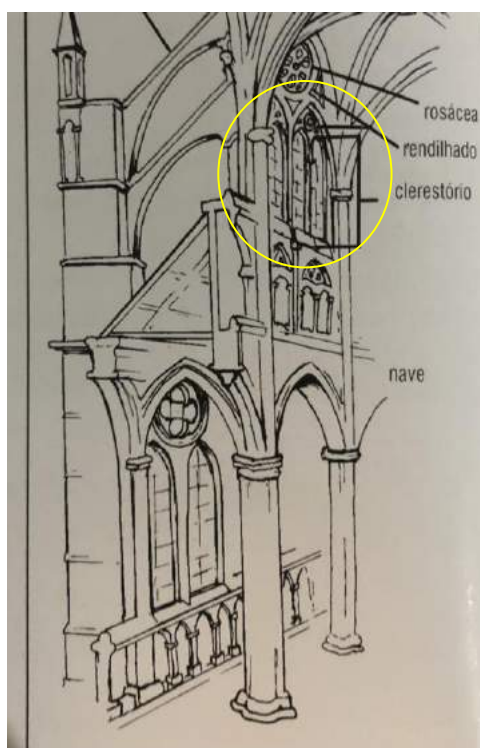


FIGURA 51 – Elementos da construção Gótica.
Fonte: STRICKLAND. 2004, p. 28.

É possível entender, ainda, que essas três janelas na parte superior da porta de entrada da igreja, pode inferir no que era comumente usado na arquitetura das igrejas do período barroco e rococó em MG, denominando óculo. Na qual a sua principal função era iluminar o altar, quase sempre revestido de muito ouro, através da luminosidade refletida pela abertura ocular da parede de entrada das igrejas.

A compreensão do óculo nas igrejas do período Barroco pode ser exemplificada nas Figuras 52 e 53, a seguir, pois é possível observar na primeira imagem que apresenta a Capela do Padre Faria em Ouro Preto pelo lado externo, onde o óculo está em destaque (grifos nossos). Já na segunda imagem, é visto o retábulo da Igreja de Nossa Senhora de Bom Sucesso, em madeira, talhada, esculpida, policromada e dourada, datado do século XVIII, da Vila de Porteirias, do município e Comarca de Várzea da Palma, obra que hoje, faz parte no Museu da Inconfidência em Ouro Preto-MG, na qual seria destaque do óculo na arquitetura para aumentar e resplandecer a luminosidade e as colorações no altar, isso porque, nessa época o uso abusivo do ouro era frequente dentro das igrejas mineiras.

Por isso, Ferreira (2004, p. 588) considera que no sentido arquitetônico significa “abertura circular provida ou não de vidro”, nesse sentido, o pragmatismo do óculo é, independente do horário do dia, direcionar para o altar o maior número de raios solares. Isso torna as igrejas por dentro esplendorosas e a causa a sensação de ampliação no interior da igreja.



FIGURA 52 – Capela do Padre Faria em Ouro Preto.
Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 08.



FIGURA 53 – Retábulo da Igreja de Nossa Sra. de Bonsucesso da Vila de Porteirias.
Fonte: <<https://viajento.com/2018/02/15/ouro-preto-museu-da-inconfidencia/>> Acesso em: Set. 2020.

Ainda tratando das prerrogativas das narrativas e oralidades, é fator salientar e situar a dança dentro desse espaço territorial chamado Guaicuí. Clandinin e Connelly (2015, p. 27) vão destacar que “as pessoas vivem histórias e no contar dessas histórias se reafirmam. Modificam-se e criam novas histórias”. E, são nessas modificações que entra o relevante papel desse professor/pesquisador e de seus alunos na coleta de diferentes dados que perpassam pela dança.

Nesse contexto, a partir de conversas informais com moradores e partícipes desse fazer/dançar, foi possível resgatar informações do ano de 2005, pois uma das pessoas entrevistadas fez um questionamento se, ainda, essa entrevista fazia parte do trabalho de pesquisa daquela época. No desvelar dessas histórias contadas e recontadas, criadas e adaptadas, é que nascem os relatos orais. E Thompson (1998 p. 20) vai situar dizendo que “toda história depende, basicamente, de sua finalidade social. Por isso é que, no passado, ela se transmitia de uma geração a outra pela tradição oral e pela crônica escrita”. Por isso, tem-se que a oralidade é de extrema relevância para as sociedades. E, se fosse exemplificar, seria simples em dizer que, se não fossem as histórias orais aquela receita tradicional do doce favorito da bisavó não era feita do mesmo jeito e, até hoje, por suas sucessoras. Sem a oralidade muito da bagagem cultural intangível seria levada consigo, a cada passo, que um ou outro deixasse de existir na terra.

A partir dessa pincelada, detectou-se que no ano de 2005 foi proposto por esse professor/pesquisador, da disciplina de arte; e sua amiga e colega docente Almira Rodrigues de Jesus Lima, das disciplinas de Ensino Religioso e Geografia, a elaboração de um projeto para inscrever a dança de São Gonçalo ao prêmio Tesouro do Brasil. A proposta partia das narrativas dos alunos e produção poética daquilo que melhor se identificasse nesse fazer/dançar. E, foi nesse concurso, que entre os 783 projetos inscritos, a dança ganhou o título de tesouro dentro do território nacional.



FIGURA 54 – Este pesquisador e seus alunos no estudo de estratégias.
Autor: Isabela Rodrigues Lima. 2005.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2005.

Clandinin e Connelly (2015, p. 27) detecta que “as histórias vividas e contadas educam a nós mesmos e aos outros, incluindo os jovens e os recém-pesquisadores em suas comunidades”. Foi nessa conjuntura que pode-se levar em conta um grupo de trabalho, onde reuniam os dois professores supramencionados e seus alunos de trabalho de campo para pesquisa os elementos da dança nesse território. Como pode ser observado na Figura 55, na página seguinte.

Neste período já se pensa, ainda que intrinsecamente, ou melhor internamente, na fenomenologia para tentar entender o fenômeno da dança naquele espaço; mas, por outro lado, não se pensou nas poéticas que o campo fenomenológico pudesse propiciar para esse grupo e reverberar naqueles que os assistiam. Segundo a Unesco (2010, p. 139) considera que:

Um estudioso que trabalha com tradições orais deve compenetrar-se da atitude de uma civilização oral em relação ao discurso, atitude essa, totalmente diferente da de uma civilização onde a escrita registrou todas as mensagens importantes.

Nessa perspectiva, do registro da oralidade é que foi pensado em um endereço eletrônico²⁹, com o escopo de divulgar e perpetuar as oralidades de Guaicuí e suas importâncias enquanto patrimônio cultural intangível. Na Figura 54, pode observar a estética do website que, atualmente, encontra-se inabilitado por falta de manutenção; que na época era de responsabilidade do governo municipal. Entretanto, a cada mudança de base governamental, despendia esforços desses professore/pesquisadores em conseguir renovar a parceria que, desde o início da proposta havia sido lavrado documento que perfazia esse comprometimento.

Na figura, abaixo, pode-se verificar a primeira geração da dança de São Gonçalo contemporânea. As ações envolviam os alunos da EEG na tentativa de multiplicar esse fazer cultural e propiciar entretenimento, também, para os alunos desse lugar.

Por outro lado, Clandinin e Connelly (2015, p. 107) afirmam que nas narrativas introdutórias, “advindas do viver, contar, recontar e reviver de nossas experiências pessoais nos ajudam a nos reconhecer no campo e nos ajudam a compreender textos de pesquisa”.

²⁹ Do inglês: website ou site, é um conjunto de páginas web, isto é, de hipertextos acessíveis, geralmente, pelo protocolo *http* ou pelo *https* na internet.



FIGURA 55 – Página do website www.saogoncaloguaicui.com.br
Fonte: Wádson Rocha. 2005.

Dessa forma, torna-se relevante os cuidados que os alunos tiveram nas oitivas das histórias orais e suas narrativas, assim como, da captação das imagens durante os pagamentos de promessas dos devotos. Desta feita, no último item será abordado os olhares e sentidos visuais perfazendo a manifestação da dança de São Gonçalo, patrimônio intangível, com base nos estudos etnográficos.

3.3 Patrimônio imaterial: estudo etnográfico dos olhares e sentidos visuais

A abertura desse último item do capítulo III, tem por necessidade, situar o universo que o professor/pesquisador e seus alunos estão, que é a sala de aula, melhor dizendo, a educação. É a partir da credibilidade dado à educação que docentes e discentes, indiferente de onde estão localizados, criam novas perspectivas em favor da cultura e, principalmente, das artes.

É a partir da sala de aula que surgem os novos olhares e sentidos visuais dessa manifestação que é a dança de São Gonçalo em Guaicuí-MG. Assim, Meller Filho (2012, p. 137) ressalta que “a pesquisa é o elemento fundamental para se obter uma educação de qualidade. Com ela é possível identificar as necessidades da comunidade escolar e, através da mesma, buscar soluções”.

Nesse ínterim, a fenomenologia será o alicerce para refletir e produzir as intervenções nas imagens captadas por meio do registro fotográfico. Para tanto, o olhar e ouvir do professor/pesquisador e, principalmente, de seus alunos devem estar em amplitude, pois são muitos os envolvidos nesse fazer e, além disso, durante o langra há uma circulação crescente de pessoas que, durante todo o dia, passam por esse evento.

Na perspectiva dessa pesquisa, procurou-se seguir os princípios intrínsecos da dança, que é a inexistência de um cronograma, pois esse fazer/dançar acontece de acordo com o pagamento de um ex-voto material por um determinado promesseiro. Por isso, não há uma data prevista ou agendamento; o que acontece é uma organização dias antes, para conseguir avisar todos os langristas, porque muitos residem em outras comunidades e vilas que ficam com uma distância significativa.

Para Foucault (1999, p. 176) “a divisão, para nós evidente, entre o que vemos, o que os outros observaram e transmitiram, o que os outros enfim imaginam ou em que creem ingenuamente, a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata”. Partindo dessa complexidade que a análise de uma imagem, o trabalho das intervenções e reflexões desse fenômeno surge a partir da Figura 56, onde fica identificado o grupo tradicional de Dança de São Gonçalo: seus guias, as dançadeiras, os tocadores e o coro.



FIGURA 56 – Grupo Tradicional de Dança de São Gonçalo em Lagoa Grande.

Fonte: Eraldo Peres.

Fonte: Disponível em: <<https://eraldoperes.wixsite.com/fotografia/blog/author/Fotos-Eraldo-Peres>>

Acesso em: Ago. 2020.

Burke (2004, p. 99) as “imagens são valiosa na reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns”. Levando-se em conta os valores internos e externos de cada imagem foi decidido em sala de aula a utilização de um aplicativo (app) que pudesse atender as exigências de intervenção das imagens e, ao mesmo tempo, atender os alunos que utilizam do sistema operacional de telefone Android, IOS ou Windows 10 Mobile – isso porque, o sistema IOS é destinado exclusivamente para os aparelhos da marca Apple; já o Windows 10 Mobile para os aparelhos exclusivos denominados Windows Phone; as demais marcas usam o sistema universal de operacionalização que é denominado como tecnologia Android, é um sistema móvel do Google, pois consegue atender smartphones ou tablets de diversas marcas e configurações, ressalvado os casos dos Iphones, Ipads e Windows Phone.

Diante das TICs aqui discutidas foi levantado em sala de aula os aplicativos que pudessem atender a essas tantas exigências para o trabalho de campo. Nesse sentido, foram indicados alguns bons app, mas que ora atendia os alunos com o sistema IOS, ora só aqueles com Android e/ou Windows Phone; até chegar à decisória em adotar o app nominado PicsArt Photo Studio & Collage (PicsArt), é um aplicativo gratuito, que tem como nota de utilização dos usuários avaliada em 9.5, ou seja, tem boa representatividade como ferramenta de edição de imagens.

Assim, ficou decidido que a ferramenta de edição a ser utilizada seria a PicsArt, como pode ser conhecida a sua logo na Figura 57, abaixo, porque tem incontáveis possibilidades, até próxima de câmeras profissionais, de intervenções da imagem. No entanto, ficou facultado a cada aluno escolher qual app utilizaria, pois existem pessoas que se acostumam com determinados tipos de aplicativos e suas ferramentas que criam uma resistência em adaptar-se a outros aplicativos de mesma função.



FIGURA 57 – PicsArt Photo Studio & Collage.
Fonte: Disponível em <<https://picsart.com/apps/picsart-photo-studio>> Acesso em: Jun. 2020.

Foi a partir desse aplicativo que as diferentes formas de olhar e os desdobramentos dos sentidos foram atravessando e envolvendo os discentes a cada nova intervenção. De início a proposta era que cada aluno elaborasse uma única intervenção, mas diante da experimentação desse professor/pesquisador, foi notado que as intervenções tornam-se um vício e, a cada nova atualização do app, é pretendido uma nova roupagem em suas intervenções.



Na parte inferior do app ficam as ferramentas para o trabalho de intervenção fotográfica.

FIGURA 58 – Prática na utilização do app na intervenção fotográfica.
 Autor: Wádson Rocha
 Fonte: Pesquisa de campo. Jun. 2020.

Na Figura 58, acima, é possível exemplificar a ideia do app sendo utilizado por um aluno durante os processos interventivos. O app é alto explicativo, muito embora as suas ferramentas sejam todas descritas em língua inglesa, na qual, caberia aqui um trabalho interdisciplinar com a professora de inglês da turma do terceiro ano do ensino médio, a fim de eliminar as barreiras e filtrar as ações. Nesse contexto, as práticas de resultados, que seria a tradução de todos os itens dentro do aplicativo, facilitaria a vida de quem intervém em imagens.

Para início dos trabalhos foi preciso selecionar 30 das melhores fotografias capturadas durante a coleta de dados dos langras de São Gonçalo em Guaicuí, tanto do professor/pesquisador quanto de seus alunos, a seguir:



FIGURA 59 – Conjunto fotográfico, pré-selecionado, para o processo interventivo.
 Autores: Wádson Rocha e alunos do 3º ano.
 Fonte: Pesquisa de campo. Jun. 2020.

Essas seis imagens, demonstradas na página anterior, fazem parte do conjunto das fotografias originais, já previamente selecionadas, antes do processo interventivo. E, considerando essa seletiva de imagens os envolvidos passam a produzir suas intervenções, com tema livre que; no entanto, cada um faz a leitura de acordo com sua percepção dessa manifestação cultural ou do momento da captação da imagem.

Tomando por base as TICs foi criado um grupo de linha de transmissão dentro da rede social do app Whatsapp³⁰. Na perspectiva desse trabalho de intervenção dos olhares e sentidos, por esse pesquisador, foi elaborada uma série de intervenções que colocam em voga os pés das dançadeiras de São Gonçalo; os pés trazem consigo toda uma poética e bagagem de enraizamento e significados para esse povo que faz dessa religiosidade e fé um arauto de riqueza cultural e de prazer.

Na Figura 60, na página posterior, pode-se entender as intervenções feitas por esse professor/pesquisador, principalmente, da imagem que trata da capa dessa pesquisa. A capa da pesquisa trás a saudação feita ao santo Gonçalo e, se for levado para o campo do sincretismo da senzala, é percebido que todo orixá nas religiões de matrizes africanas trazem consigo uma saudação na qual seus filhos de santo a fazem como reverência, respeito e cumprimento àquela entidade. Como pode ser observado na Intervenção de nº. 001, a seguir, realizada por esse professor/pesquisador.



FIGURA 60 – Cumprimento ao santo – sincretismo das saudações aos orixás no terreiro.

Autor: Wádson Rocha

Fonte: Pesquisa de campo. Jun. 2020.

³⁰ É um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones. Além de mensagens de texto podem ser enviar imagens, vídeos e documentos em PDF, além de fazer ligações grátis por meio de uma conexão com o sistema de internet.

Esse app é muito prático de ser utilizado e trás uma série de possibilidades na intervenção fotográfica. Se for levado em conta a disciplina de arte e essa ferramenta, garantem ao trabalho de pesquisa e a prática de ensino um ensino aprendizagem que consegue atender inúmeros pontos dentro da história da arte, durante a utilização desse app. É possível fazer filtragens usando características do movimento da Pop Art; do Modernismo; do Abstracionismo de Kandisky; às técnicas de aquarela, pintura e fotografia.

Nesse sentido, tomando por base o material didático produzido para ser referência de trabalho nas formas e contextos de tratar do patrimônio imaterial, faz com que aumente a abrangência alcançada por essa proposta pedagógica, sendo possível o trabalho com diferentes particularidades das artes, já que não é mais preciso trabalhar em sala de aula, a história da arte de maneira cronológica.

Na utilização do app, foi possível identificar e trocar informações entre os alunos no grupo, dos itens interventivos dentro desse app. Foi possível, ainda, entender e buscar resolver as barreiras e dificuldades que cada um passou diante de suas limitações, sejam elas cognitivas, de processamento, ou até mesmo, de prático com o app indicado.

Com base nessas narrativas visuais, exploradas por esses alunos e o professor/pesquisador, pode entender, que segundo Burke (2004, p. 175) “imagens têm evidências a oferecer sobre a organização e o cenário de acontecimentos grandes e pequenos”. A Figura 61, fala desse espaço, do que é pequeno e pode proporcionar ao grande, ao passo que, o que é grande pode oferecer ao menos favorecido.



FIGURA 61 – Poéticas de quem dança para o beato Gonçalo.
Autor: Wádson Rocha
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

A imagem acima fala das poéticas dessa entrega no campo do sagado, do profano, do pedir e do prometer, e, principalmente, da forma como é feito esse pagamento do ex-voto imaterial, que é o dançar langra a São Gonçalo. Durante as capturas das imagens, os alunos foram pontuando reflexões acerca desse dançar, apontando para a herança das matrizes africanas, como bem assevera Campello e Guimarães (2010, p. 48) “a rigor seria impossível discutirmos nossas culturas e identidades sem o questionamentos de determinados aspectos da formação da sociedade brasileira”.

Diante desse pensamento, foi elaborada uma série de imagens com base nos pés de quem dança para São Gonçalo; os pés em si, trás incontáveis significados, desde a sustentação do corpo, até a poética das raízes. No âmbito do sensível esses pés é que vão confessar e provar muito da fé e da religiosidade apregoada pelos seus promesseiros e devotos. Os pés trazem consigo a figura do caminhar, dos passos, do andante, do peregrino, do caminhante, do romeiro, do promesseiro; ou seja, fala do devoto que afirma sua fé e religiosidade no cumprimento de um ex-voto imaterial. E, por isso, a silhueta dos pés de uma das dançadeiras de São Gonçalo torna-se obra ilustrativa para essa pesquisa.

Foram dias exaustivos de trabalho até alcançar essa imagem, em destaque, dos pés das dançadeiras de São Gonçalo, pois esse professor/pesquisador já vinha “namorando” a ideia dos trabalhos voltados para os pés na dança, que Burton (1977, p. 160) vai registrar a força dos pés dos guaicuisenses em suas viagens de canoa de Sabará ao Oceano Atlântico, afirmando que nas margens do Rio das Velhas, intitulados como barrancos, eram “tão difícil de ser galgado quanto o ‘kuisambi’ angolano e os grosseiros degraus ali abertos, quando escorregadios com a chuva, só são seguros para os pés semipreênseis dos nativos” – entende-se, segundo Ferreira (2004, p. 649) que “semi significa meio ou metade; já preênsil é quem tem a faculdade de apanhar ou agarrar, preensor (preênseis)”.

É possível, aqui, fazer um paralelo dos pés do povo brasileiro a partir da obra de Tarsila do Amaral, do movimento de antropofagia na história da arte brasileira, como pode ser observada na imagem a seguir, na qual é percebida, também, essa força cultura/ancestral dos povos que perfazem todo o território nacional e tem como referência a miscigenação. Por conseguinte, torna-se relevante apresentar as interferências visuais, com base nos olhares e sentidos que esses

“pés dançadeiros” remetem a identidade e a cultura popular brasileira. Tem-se como exemplo dessa bagagem cultural, segundo Garcez (2004, p. 111), a obra de Tarsila do Amaral, “Abaporu”, datado de 1928, óleo sobre tela, 85x73cm; que essa força e amplitude dos pés dessa figura antropofágica traduzem-se na incorporação transformada e abasileirada das influências presentes nos estrangeirismos. Mas, essa leitura e empolgação em retratar os pés das dançadeiras, foram percebidas pela aluna N.C.N.D.O.³¹, que observava com afincos os detalhes na dança e, também, faz parte do corpo de dançadeiras contemporâneas da dança de São Gonçalo. Nesse ponto de análise e reflexão, Burke (2004, p. 175) enfatiza que “na era da fotografia, a lembrança de determinados acontecimentos tornou-se cada vez mais intimamente associada com suas imagens visuais”.

O primeiro contato com a imagem dos pés de uma das dançadeiras de langra foi desse professor/pesquisador, que deu início à produção das intervenções da imagem, indo e voltando, dentro do processo de construção e reflexão dessas imagens. Tem-se por consequência dessa propositura, modificar com frequência, a percepção desse olhar e do sentir a partir do contexto em que essa dança e essas imagens comungam no mesmo espaço, como pode ser visto na Figura 62, a seguir:

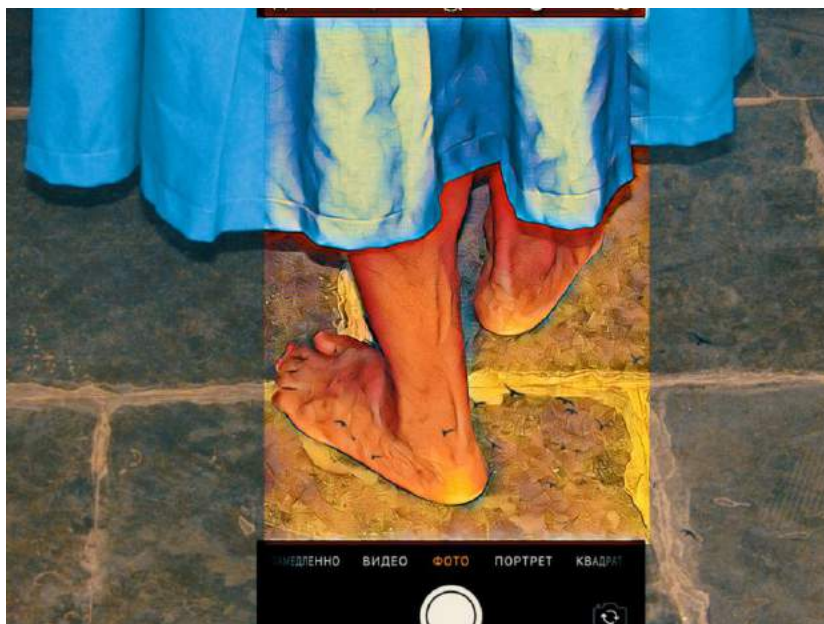


FIGURA 62 – Poéticas de quem dança para o beato Gonçalo.

Autor: Wádson Rocha

Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

³¹ Tratando-se de alunos menores de idade, essa pesquisa vai considerar o que estabelece a Lei nº. 8.069, de 13 de julho de 1990, que trata do Estatuto da Criança e do Adolescente, colocando em sigilo os nomes das crianças e adolescentes que participam desse trabalho, para isso, foi adotado o sistema de abreviações, com o escopo salvaguardar suas identidades.

Esses pés da figura acima trás a poética do corpo-senzala que reverbera por todos aqueles que observam, durante a dança de São Gonçalo, suas sensibilidades e os movimentos muito bem demarcados. Por isso, a partir do pensamento de Bachelard (1996, p. 04) é preciso colocar em prática a tomada de consciência para refletir a dança de São Gonçalo em Guaicuí, em sua concepção “é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência, impõe-se a conclusão de que concerne aos caracteres da imaginação”. Por isso, é ratificado a escolha do método fenomenológico para refletir esses olhares e sentidos, pois, segundo Bachelard (1996, p. 02), caso não fosse usada a fenomenologia, seria usado o pensamento psicológico, que por sinal, seria tudo mais simples, pois ele descreve aquilo que observa, mede níveis, classifica tipo”. Por outro lado, é impossível um filósofo tornar-se psicólogo, isso porque, o filósofo “permanece [...] em situação filosófica, por vezes tem a pretensão de estar começando tudo, infelizmente, porém, ele está continuando...”.

Silva e Santos (2018, p. 69) afirmam em seus estudos que muitos resultados dentro da pesquisa irão partir da escolha coerente da metodologia, pois “oferece potencialidades em suas especificidades, mas há que ter consciência de suas limitações. Compreender a abordagem e buscar competências de modo a trabalhá-la com suas potencialidades”. Diante dessa asserção, após a escolha correta do método a ser seguido, é que começam os inúmeros desafios dentro do processo investigativo, principalmente, quando se trata de pesquisas educacionais.

Com base nessa colocação, durante todo o percurso de análise desse trabalho pensou-se em barreiras ou paradas da reflexão da pesquisa. Entretanto, esse professor/pesquisador não estava parando e, sim, deglutindo e revigorando o néctar do sensível em compreender imagens fotográficas que envolvem tantos setores das ciências: a religiosidade, a fé, as artes visuais, os costumes, as tradições e, além disso, as verdades intrínsecas desse povo, que configura dentro da cultura popular.

A partir dessa afirmação, dar-se início aos olhares e sentidos visuais por parte dos alunos da turma do terceiro ano do ensino médio da EEG. A primeira imagem recebida por esse professor/pesquisador foi da aluna A.C.A.D.J., na Figura 64, abaixo, na qual elabora uma intervenção a partir do altar de São Gonçalo, onde aparecem inúmeras simbologias dentro do espaço do sagrado, já discutidas por Chevalier (2004) e Lexikon (1997), o beato Gonçalo com a sua capa “protetora” no

cetim vermelho, o dualismo castiçais, que com suas velas trazem a luz e fervor da fé cristã na ressurreição e na devoção ao santo. A intervenção nessa imagem, também, remete ao lado espiritual dentro do sagrado, se olhado se imediato parece ter um outro Gonçalo saindo dessa imagem, assim como, as velas parecer ser quatro unidades, ao invés de duas.



FIGURA 63 – Olhares e sentidos da aluna A.C.A.D.J.
 Autor: A.C.A.D.J.
 Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

Observando a imagem, acima, vale ressaltar que o app PicsArt oportuniza ao professor/pesquisador a expandir a estruturação do ensino, pois dentro do próprio aplicativo são abordados diferentes movimentos dentro da história da arte. E, nesse sentido, dentro do app existem as opções de intervenções fotográficas que vão abordar as estéticas, denominadas: mágico, artístico, pop art, esboço, dentre tantos outros itens, que irão se desdobrar em muitos outros possíveis meios de interferir nas fotografias. E cada item dentro do app existe uma figura que representa o estilo que a imagem irá ficar após um clique do mouse. Como exemplo, ao abrir a primeira opção citada, acima, Mágico, dentro dela há vários ícones interventivos, podendo as imagens serem tratadas com as opções: Neo-pop (estilo da pintura de Romero Brito); Pop Art (estilo pop), como pode ser verificado, no exemplo da Figura 65; Dystopia (estilo da pintura de Kandinsky); Flora (estilo aquarelado); Pastel (estilo giz pastel seco); Plein air (estilo Modrian); Undead (P&B – ou melhor, preto e branco); Band lands (estilo de histórias em quadrinhos); Rainbow (estilo chapado

das imagens); Cores (estilos chapados, saturados, dégradé³²); dentre tantos outros que só serão apresentados, aqui, a título de imagem interventiva fotográfica; pois se fosse tecer todos os comentários de todas as ferramentas presentes dentro desse app, seria necessário uma dissertação específica de mestrado ou tese de doutoramento para discutir tantas possibilidades.

Esse professor/pesquisador junto com os seus alunos propuseram trabalhar com uma série de imagens tratando da temática da Pop Art. Dentro desse universo pop, a imagem intitulada “Popçalo”, na Figura 64, abaixo, esse professor/pesquisador configura o santo dentro do estilo, na qual sua inspiração parte da produção e execução do artista Andy Warhol, como pode ser comparada, paralelamente, com a obra do artista ao lado, na Figura 65, a seguir. Entretanto, na intervenção desse professor/pesquisador, é dada centralidade para a imagem da auréola do santo, trazendo uma nova perspectiva da fotografia, além disso, essa simbologia une os 4 “popçalos”, em uma única imagem, através da representação circundante.

De acordo com Chevalier (1995, p. 100) a simbologia da auréola diz-se da “imagem solar que possui o sentido de coroa (coroa real). A auréola manifesta-se através de uma irradiação em volta do rosto e, às vezes, de todo o corpo. Essa irradiação de origem solar indica o sagrado, a santidade, o divino”.



FIGURA 64 – “Popçalo”- São Gonçalo Pop.
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

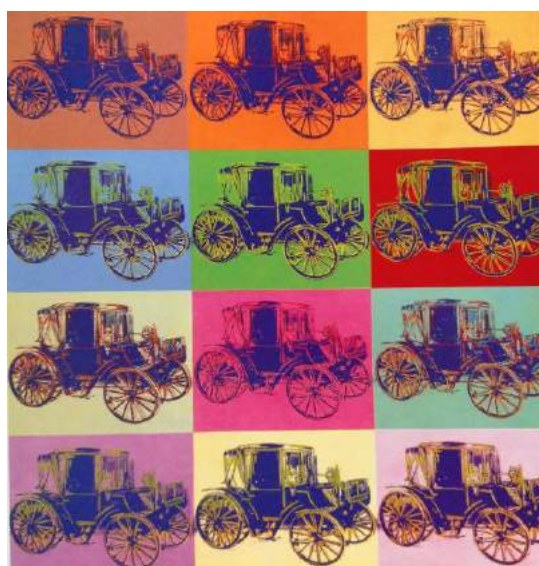


FIGURA 65 – Benz Milord Coupé de 1901.
Fonte: LIMA FILHO, 2007, p. 31.

³² CORRÊA (1965, p. 165) termo da língua francesa que significa “degradar, corromper, danificar, enfraquecer”. Mas, que na forma coloquial quer dizer modificação gradual de matizes, tons visuais; disposição gradativa das nuances de uma cor.

Na Figura 65, Warhol pinta uma importante série de carros, com base na encomenda da empresa privada Daimler-Benz, para comemoração de seu centenário. Segundo Lima Filho (2007, p. 31) “Warhol gostava de trabalhar na arte comercial; já tinha se dedicado a ela no princípio de sua carreira e, como os grandes artistas do passado, não via nenhuma inconveniente em aceitar encomendas”.

Outra forte inspiração da Pop Art usada nessa série parte dos estudos artísticos de Roy Lichtenstein, onde trabalha com as histórias em quadrinhos, que de acordo com Gompertz (2013, p. 235-236) “os quadrinhos eram um território óbvio a ser explorado pelos artistas do movimento [...] o que explica porque Lichtenstein e Warhol (e outro pintor chamado James Rosenquist) chegaram à mesma ideia”. Assim, o conjunto de imagens apresentadas, na Figura 66, a seguir, compõe essa série inspirada na arte pop:

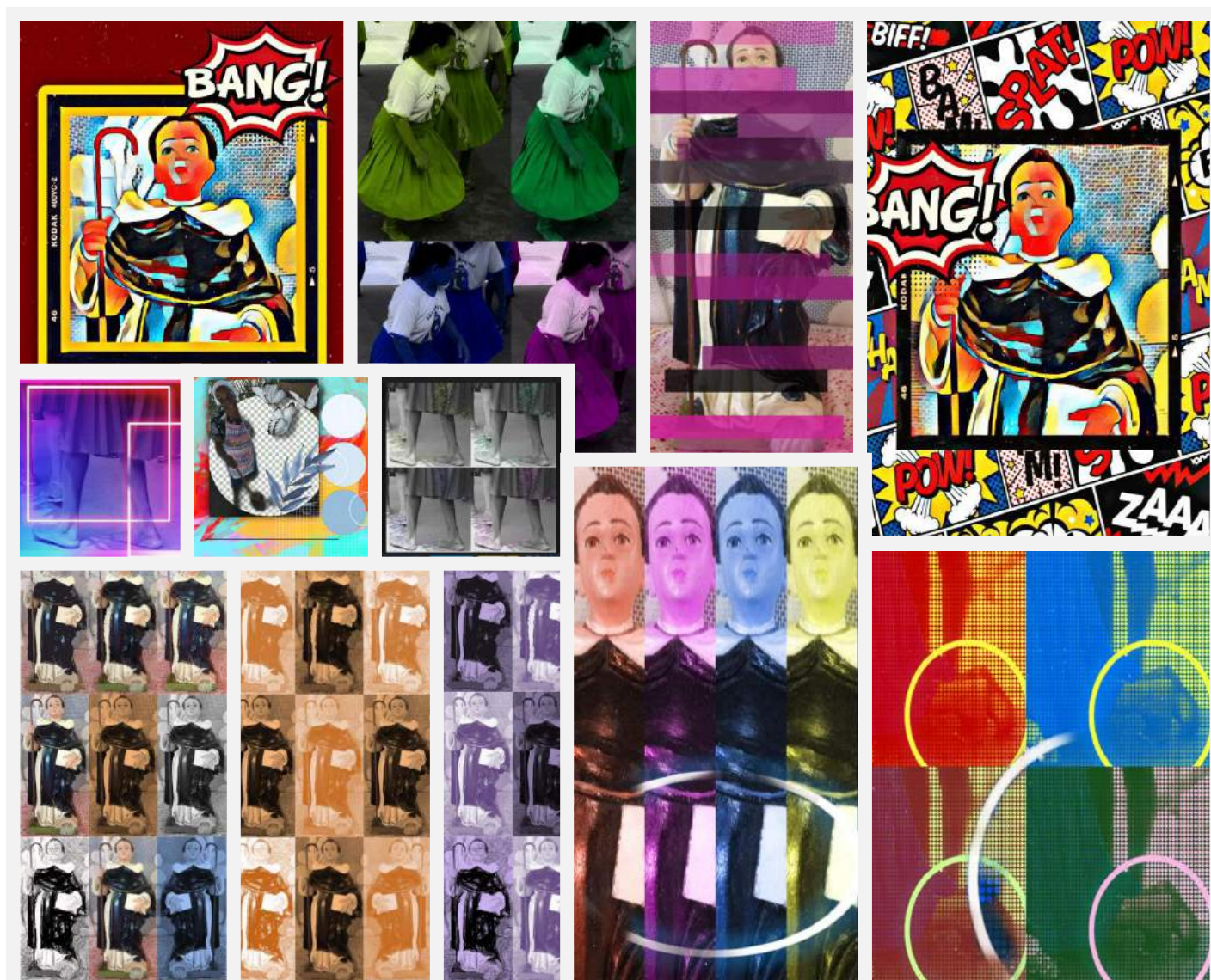


FIGURA 66 – Conjunto de imagens interventivas “Popçalo”.
Autores: Wádson Rocha e alunos do 3º ano.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

Nessa conjuntura, é possível ampliar o plano de ensino de arte que, inicialmente, tinha como proposta entender os diferentes olhares e sentidos visuais da dança de São Gonçalo. No entanto, no decorrer do desenvolvimento do processo investigativo da pesquisa, foi possível compreender que o trabalho com essa dança e suas intervenções fotográficas consegue atender outros desdobramentos dentro das artes visuais, se for levando em consideração o parágrafo anterior, foram citados mais de dez diferentes tipos de temas, que podem ser trabalhados em sala de aula e, desses nove, subdividem-se em mais dez planos de aula para cada item acima.

Bachelard (1996, p. 03) corrobora para esse raciocínio, de que “pelo menos, a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra”. Por conseguinte, será apresentada a seguir, na Figura 67, uma série denominada “Corpo-senzala”, na qual é demonstrado os diferentes olhares e sentidos a partir de uma mesma fotografia, que representa com afinho os pés de quem dança langra.



FIGURA 67 – Série Corpo-senzala.

Autores: Wádson Rocha e alunos do 3º ano.

Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

Esse conjunto de imagens, juntamente, com essa afirmativa de Bachelard imbricam uma na outra, pois o sofrimento dos pés da dançadeira de São Gonçalo, foi adicionado à realidade estética do sertão nordestino, que muito comunica com a realidade climática em Guaicuí, pois está localizada na região norte do estado de MG, com clima tropical semi-úmido, tendo a seca e o alto verão como sinônimo de sofrimento, pela escassez d'água e, por conseguinte, da escassez da fauna e flora.

Do ponto de vista de Geertz (2011, p. 04) “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise”. Essas teias são a cultura que, por conseguinte, busca a partir de uma interpretação compreender seus significados. Diante dessa colocação, pode-se notar na Figura 68, a cultura da religiosidade e de fé cristã do senhor Adão, figura peculiar, que faz-se presente em todos os langras de São Gonçalo, só há exceção quando é acometido de alguma enfermidade, fato que, ainda, não ocorreu. Já na figura 69, esse professor/pesquisador coloca em voga a língua etimológica precípua dentro de termos cristãos católicos, que é o latim, na qual sinaliza as divindades do Pai, Filho e Espírito Santo, dentro da Dança de São Gonçalo realizada no distrito de Guaicuí-MG.



FIGURA 68 – Ósseos do ofício.
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.



FIGURA 69 – Em nome do pai, do filho e do Espírito Santo, Amém!
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

É notório que em todo langra, a presença desse senhor que, sempre, ajoelha-se, pede as três divindades a benção e retira de sua carteira uma moeda papelizada e coloca embaixo do santo. É possível, analisar esse fenômeno de diferentes formas, primeiro, pode-se inferir que esse senhor está atrás da concessão e uma graça e, por isso, todas as vezes, roga ao beato Gonçalo de joelhos, que é sinônimo de respeito e devoção, pedindo-lhe o alcance do voto, e, por último, deixa um sinal de compromisso da religiosidade e fé na dança de São Gonçalo, pois todo o dinheiro deixado embaixo do santo é resguardado para o próximo pagamento de promessa de um ex-voto imaterial. De outro lado, pode-se analisar que esse senhor não seja um promesseiro, mas um devoto fervoroso que, por conseguinte, agradece todas as vezes por todas as bênçãos que esse santo já o proporcionou.

Nessa perspectiva, a aluna L.M.D.S.S., na página a seguir, focaliza o mesmo senhor que o professor/pesquisador destacou na imagem anterior. Entretanto, a aluna fez intervenção em outro momento de promessa da dança que aconteceu município de Várzea da Palma-MG, como pode ser notado na Figura 70, abaixo:



FIGURA 70 – Olhares e sentidos da aluna L.M.D.S.S.
Autor: L.M.D.S.S.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

No livro *As teorias da arte*, o autor Chalumeau (1997, p. 15) aponta que o pensamento sobre a arte está subdividido em cinco gigantes famílias e, em consequência disso, tem-se a fenomenologia da arte, que “trata-se de entender de que modo o homem percebe e interpreta as imagens (literalmente: como se passa este fenômeno?), que seja artista-criador ou espectador-receptor”.

Na imagem, da Figura 71, é percebida imponência do santo Gonçalo, em ser um militante do recebimento do ex-voto imaterial. O professor/pesquisador buscou com essa intervenção dar ênfase ao Gonçalo, como se fosse uma tela a tinta óleo, trazendo um ar tradicional dentro dos sentidos visuais. Essa exploração visual trouxe, também, a reflexão de que o beato Gonçalo é universal e pertence a toda a humanidade.



FIGURA 71 – Gonçalo militante do ex-voto imaterial
 Autor: Wádson Rocha.
 Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

Segundo Salgado (2000, p. 12) “talvez alguém tenha a impressão de que as fotografias [...] mostram apenas o lado sombrio da humanidade. Na realidade, é possível vislumbrar alguns pontos de luz na penumbra geral”. Ele menciona, ainda, sobre o registro e captura de imagens apenas com os aspectos sombrio. Entretanto, pondera na obra que é possível refletir sobre a imagem de diferentes maneiras, explorando outros vértices. Por isso, esse professor/pesquisador trouxe uma abordagem mais publicitária para o santo Gonçalo, uma vez que popularizou-se entre os santos mais reconhecido em diferentes regiões pelo mundo, por ser casamenteiro.

Para Pimentel (2009, p. 39) “uma fotografia, observada isoladamente, possui seu próprio contexto formal e nos oferece um discurso autônomo. Diferentemente da palavra escrita”. Por isso, torna-se possível cada aluno fazer a sua reflexão e a inserção do santo e da dança em diferentes searas. Esse processo serve de análise para a elaboração inicial da proposta pedagógica, na utilização desse recurso didático, o professor de arte, seja qual for a sua ênfase, poderá trabalhar com os seus alunos, independente de qual região do território brasileiro, com o patrimônio imaterial. Leva-se em conta, que os alunos chegam nas escolas com uma bagagem cultural e, partir dela, a exploração docente das oralidade parte da proposta pedagógica.

Como exemplo, diga-se que um professor X queira trabalhar o patrimônio imaterial em uma determinada região, mas percebe que nesse lugar, não consegue visualizar uma manifestação artística palpável, em específico (se tratando de Brasil, mas, é apenas uma hipótese). Nesse sentido, ele vê-se impossibilitado de trabalhar as oralidades? Pelo contrário, quem em uma determinada família (seja qual for o modelo de família) nunca teve uma receita criada por ente querido, desde o chá para dores estomacais, até a receita tradicional de domingo ou de final de ano. É nesse contexto, que entra a proposta pedagógica, na qual vai alicerçar o trabalho docente com uma listagem bibliográfica de diferentes maneiras de pensar o patrimônio imaterial e, em alguns casos, já com o link que o remete para a página, na qual vai baixar o texto ou o livro. Diante disso, Silva (2017, p. 35) estabelece que isso vai “facilitar a apreensão de conteúdos em sua área de conhecimento: por fim há o caso em que formar por meio da pesquisa prevê a participação do formando como colaborador”.

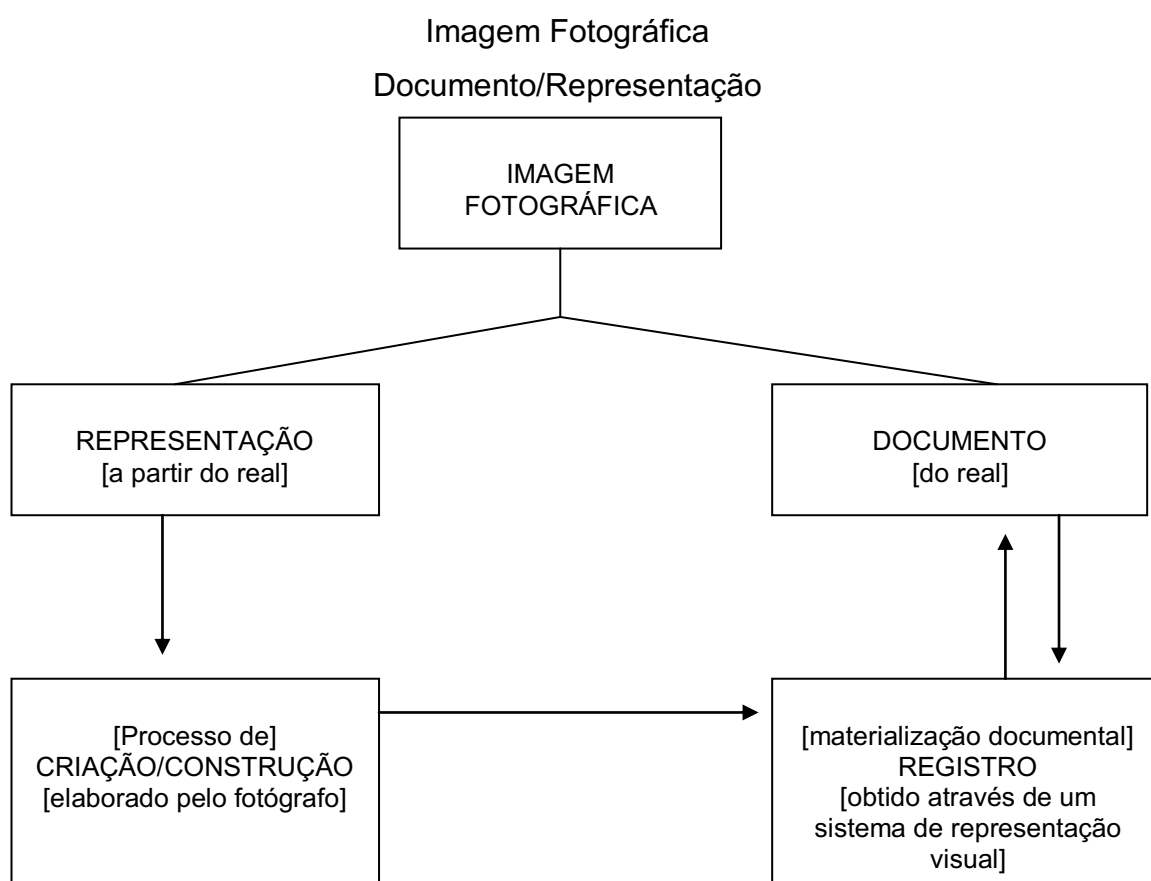
Nessa perspectiva, Tolentino (2013, p. 24) ressalta que existe uma análise de valores ao que as pessoas definem para si como patrimônio:

O que é patrimônio para um, pode não ser para outro. Haverá sempre uma relativização nos processos de atribuição de valor de forma que os sujeitos envolvidos é que determinam a importância do bem, de acordo com o universo em que está inserido. A referência precisa fazer sentido para este sujeito.

É por essa análise que buscou-se trabalhar as intervenções das imagens com os alunos do ensino médio, usando o patrimônio imaterial que é a Dança de São Gonçalo, pois, de acordo com Kossoy (2001, p. 30) “sempre existiu um certo

preconceito quanto a utilização da fotografia como fonte histórica ou instrumento de pesquisa”. E, por isso, os resultados foram relevantes. Kossoy (2002) na obra “Realidades e ficções na trama fotográfica”, apresenta o quadro que esquematiza a imagem fotográfica a luz do documento/representação.

Como pode ser analisado, abaixo, Kossoy (2002, p. 35) estabelece um fluxograma para identificar os espaços da imagem fotográfica, sua posição, as ligações e os seus desdobramentos; e principalmente, a imagem diante do real e partir dele:



Fonte: KOSSOY, 2002, p. 35.

Esse autor vai ratificar essa ideia do quadro esquemático, definindo que o “produto final, a fotografia, é, portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou recursos oferecidos pela tecnologia”. Partindo desse pensamento, foi proposto criar um conjunto fotográfico, intitulado “Sacrifícios”, na qual o assunto escolhido faz inferência aos pés dos promesseiros de langra de São

Gonçalo, que durante toda a primeira volta, das 48 estrofes³³, permanecem de joelhos em frente ao altar – essas pontuações características do dançar langra, podem ser consultadas dentro do Anexo II, no arquivo jornalístico do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no Rio de Janeiro, onde é percebido que em vários lugares no território brasileiro criou-se esse costume. Assim, será apresentado, na Figura 72, o grupo de imagens nominadas “Sacrifícios” que representam os diferentes olhares e sentidos para o ato do ajoelhar-se diante do altar do beato Gonçalo, durante a primeira volta da dança.



FIGURA 72 – Grupo dos Sacrifícios.
Autores: Wádson Rocha e alunos do 3º ano
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020

³³ No Anexo I, Música da Dança de São Gonçalo – Guaicuí-MG; essa letra era cantada de memória, foi dentro do processo de pesquisa, corrigindo e voltando ouvindo a letra, que foi editada por esse professor/pesquisador e, hoje, serve de forma pragmática durante o pagamento do ex-voto imaterial.

De outro lado, esse professor/pesquisador na utilização do app produziu uma série de imagens em P&B³⁴, inserindo linhas coloridas dos destaques, denominando “Linhas de fé...”, de todas as principais fotos da dança, onde aparecem em destaque as linhas que contornam o ponto de principal foco da imagem. Nessa poética, os olhares e sentidos aguçam para fazer os atravessamentos entre linhas/imagens e imagens/linhas, e, por outro ângulo, refletir acerca dos sentimentos e sensações que essas linhas podem engendrar. O primeiro exemplo dessa série foi apresentado na capa de abertura dessa pesquisa, os demais estão presentes na figura 73, a seguir:

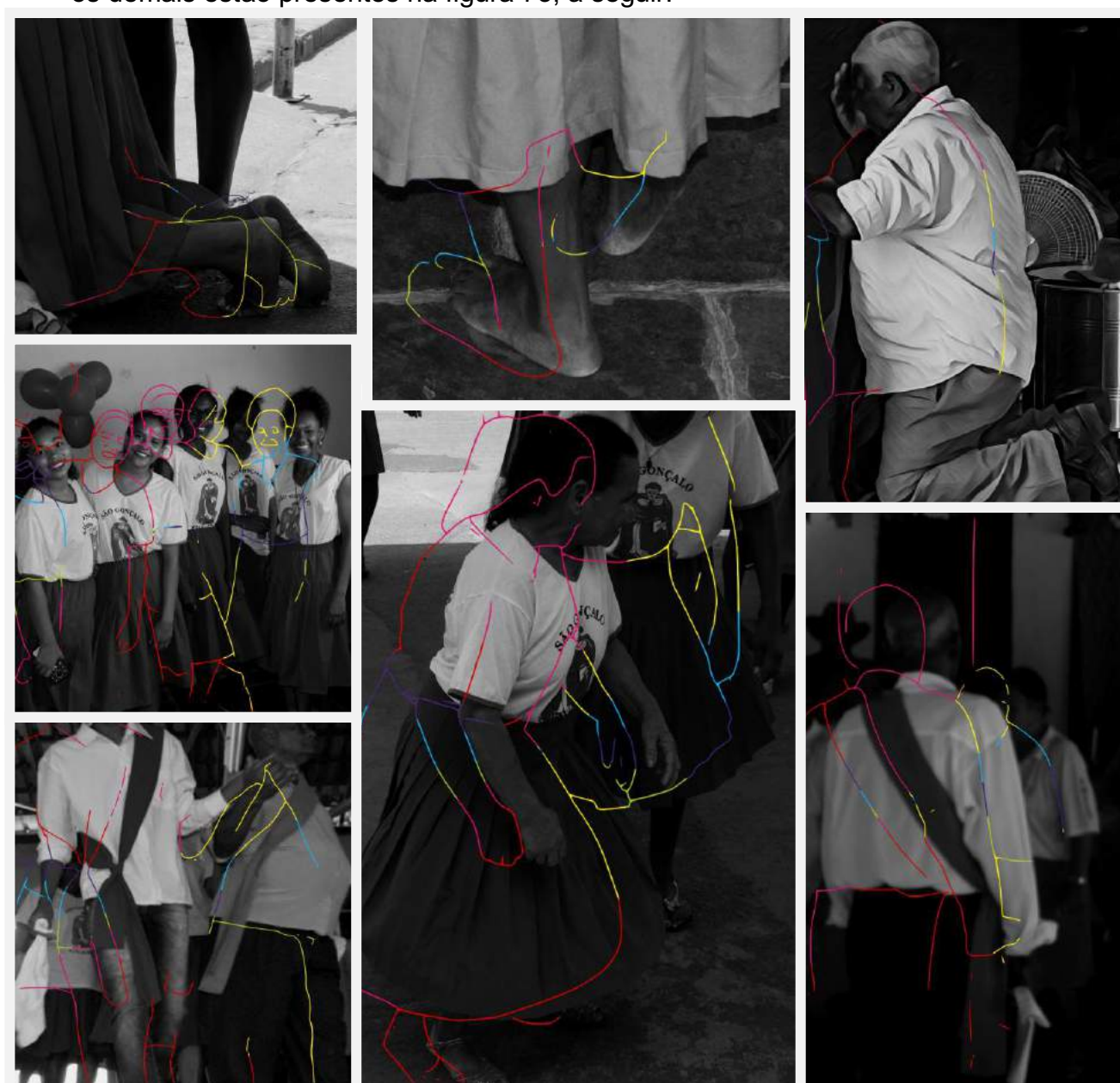


FIGURA 73 – Série Linhas de fé...P&B
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

³⁴ Em fotografia, essa é a denominação para foto em preto e branco.

A poética dessa série expressa a paixão, a fé e a religiosidade transfigurada ao santo Gonçalo. Por conseguinte, Rouillé (2009, p. 97) define sobre as funções de um documento fotográfico, para isso ele afirma que “uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real sob a forma de álbum e, em seguida, de arquivos”. Nessa sequência, foi elaborada uma série invertida das “Linhas de fé...”, utilizando fundos coloridos, linhas brancas e pretas, na Figura 74, a seguir.



FIGURA 74 – Série Linhas de fé...
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

De outra maneira, é possível fazer uma conexão e estabelecer apontamentos para a produção fotográfica e a pintura em tela, nas Figuras 75 e 76, existem diferenças e possíveis considerações. Nesse contexto, percebe-se que é a mesma manifestação cultural nas produções, a Dança de São Gonçalo de Guaicuí, no entanto, os olhares e sentidos partem de universos diferentes de análise, isso é que torna o campo da fenomenologia possível.



FIGURA 75 – Na guia do Gonçalo – foto.
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.



FIGURA 76 – Na guia do Gonçalo – tela.
Autor: Wádson Rocha.
Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

Nesse sentido, esse professor/pesquisador buscou compartilhar das duas experiências, de fotógrafo e pintor, como, pode ser visto na imagem acima, produzindo uma tela a óleo que representasse a dança de São Gonçalo em Guaicuí – essa proposta era pra ser experienciada com os alunos em sala de aula no primeiro semestre de 2020, mas em face da Pandemia, essa ação ficou para outra oportunidade. Rouillé (2009, p. 101) considera que:

Enquanto o pintor trabalha por adição da matéria sobre a tela, enquanto, pincelada por pincelada, ele constrói conjuntos o fotógrafo trabalha por subtração, desmantela a continuidade do visível de onde extrai suas imagens.

Por outro ângulo, foi produzido junto dos alunos um grupo de imagens que foi chamado de “Fé: força que nunca se apaga”, levando-se em consideração as poéticas do altar do santo, as velas e os outros elementos que compõe o dia de langra. É possível verificar na Figura 77, o conjunto que forma as diferentes versões do pensar/refletir/intervir nas imagens que simbolizam a fé e a religiosidade para esse professor/pesquisador e seus alunos.



FIGURA 77 – Fé: força que nunca se apaga.
 Autor: Wádson Rocha e alunos do 3º ano.
 Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

Bachelard (1996, p. 23) vai chamar esse universo de mundo imaginado, que “chegamos ao ponto de poder interrogar um coração pedindo-lhe para confessar seus entusiasmos perante a grandeza do mundo contemplado, do mundo imaginado em profundas contemplações”.

É o mergulho nesse mundo imaginado e nessas contemplações que engendram olhares e sentidos tão diferentes uns dos outros. Por isso, pode-se afirmar, a título de exemplo, que uma mesma maçã, num mesmo espaço, colocada para ser observada, analisada e reproduzida, por dez diferentes artistas, resultará em mais de uma dezena de diferentes possibilidades desse olhar. Amplificando esse raciocínio para a Dança de São Gonçalo, é possível analisar que em uma manifestação cultural dessa, os valores intrínsecos das oralidades e as memórias afetivas, irão multiplicar os olhares e sentidos se estivessem no lugar da maçã usada como exemplo. No conjunto de imagens da Figura 78, foi atribuído o espaço para as principais personalidades e momentos marcantes dentro do grupo de São Gonçalo em Guaicuí-MG.



FIGURA 78 – Sincretismos da senzala.
 Autor: Wádson Rocha.
 Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

Por isso, na perspectiva de Geertz (2002, p. 149), ele vai enaltecer os motivos de se estudar a arte, pois é “explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencial uma formação coletiva; e de que as bases é essencialmente uma formação são tão amplas e profundas”. Diante dessa sensibilidade e do campo fenomenológico, o último conjunto de imagens da Figura 79, é demonstrado a imponência e importância do santo Gonçalo, para essa localidade, sob o enfoque dos olhares e sentidos dentro desse processo de pesquisa.



FIGURA 79 – Irreverentes Gonçalos.
 Autor: Wádson Rocha e alunos do 3º ano.
 Fonte: Pesquisa de campo. Ago. 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: “NA HORA DE DEUS AMÉM”

A memória coletiva é força intrínseca das relações em sociedade e, por isso, o convívio social e as experiências conjuntas que são vivenciadas estão arraigadas de suas oralidades que significam dizer, a bagagem cultural inerente de um povo. Quando fala-se da oralidade é direcionada para uma referência ao patrimônio imaterial e intangível das sociedades, que perfazem as formas e jeitos expressivos; os modos de criar, fazer e viver.

É compreendido que a oralidade tem como papel principal a transferência “boca a boca”, “de geração para geração”, e, por isso, configura-se nesse modo simplório e peculiar de produzir cultura popular. No território brasileiro, diante de sua vasta diversidade, as oralidades serão pressuposto dos mais diversos tipos regionais e culturais espalhados por todo esse espaço.

As brasilidades culturais vão se reinventando e evoluindo a cada passo que a sociedade vai crescendo e os seres humanos compreendendo que estão mudando os estilos de viver. Nessa perspectiva, a Dança de São Gonçalo é um bem patrimonial presente em vários lugares da cultura popular brasileira. Ela trás características do hibridismo biológico e cultural europeu, africano e ameríndio. E, são essas confluências que configuram que cada vila, lugarejo, distrito, cidade, região, que pratica essa dança, tenha suas peculiaridades próprias, elementos e aspectos que compõem esse fazer/dançar.

A dança tem origem portuguesa, muito embora, tenha em sua essência o hibridismo cultural. A religiosidade e fé são a coluna basilar da dança de São de Gonçalo, pois foi por causa das ações desse homem em colocar mulheres para dançar/cantar/festejar até cansarem, com o escopo de retirá-las dos desejos do pecado, que esse beato passou a ter credibilidade. Por conseguinte, cada volta do langra caracteriza cantar e dançar quarenta e oito estrofes, durante vinte minutos.

No entanto, a expansão da popularidade do santo se deu com os pedidos dos promesseiros em arranjar casamento. É sabido, que os santos mais populares, na qual a sociedade os atribuíram algum milagre dentro do estado brasileiro, estão voltados para àqueles que concederam graças relacionadas às enfermidades, ao casamento e a fertilidade.

Nesse sentido, Gonçalo passou a ter muitos devotos espalhados por diversas regiões e; inicialmente, as promessas eram voltadas para pedir casamento; pedia-se para “casar as velhas”, como pode ser observado em muitos versos, de diferentes versões da letra da música. Entretanto, passou a ser pedido o casamento de modo geral e, por conseguinte, foram sendo feitos pedidos de diferentes formas e de acordo com as demandas voltadas para as patologias.

O fazer/dançar para esse santo, tem diferentes versões e isso, também acarreta na iconografia do santo, desde a sua vinda de Amarante, em Portugal, para o Brasil, quando deixa de lado os seus atributos, do livro, cajado, hábito, indumentária dominicana, indumentária franciscana, flecha, lança, ponte, rio, palma, cruz, esplendor, auréola, eruexim, igreja; e passa a ter como elementos abasileirados da viola, resplendor floral, bota, chapéu, capa, camisa, calça comprida, calção, camisa, sapato, meias e peanha.

No universo do São Gonçalo em Guaicuí, existem várias peculiaridades e características que o difere de outras danças desse santo pelo país. Nesse contexto, é percebido o corpo-senzala presente nesse fazer/dançar. Está inserida na fartura dos alimentos “oferenda” para todos que fizerem presentes no dia do langra; os movimentos que esse corpo perpassa pela herança da miscigenação.

E, por toda essa diferença de bagagem cultural: regras, costumes, conceitos e facetas peculiares, que se propôs, a partir do pensamento fenomenológico, compreender os olhares e sentidos visuais dessa dança como manifestação cultural, a partir da observação dos alunos e desse professor/pesquisador. Para tanto, foram utilizadas as oralidades e narrativas, com base na ideia de quem participa da dança: langristas – dançadeiras, guias, tocadores, coro – e a comunidade na qual está inserida; buscando deixar para trás o pensamento anacrônico de que a cultura popular é uma sobrevivente do passado no presente.

Essa pesquisa surgiu durante a observação desse professor/pesquisador de um pagamento de ex-voto imaterial ao santo Gonçalo no ano de 2017 e, concomitante, à elaboração e escrita do plano anual de aula do ensino de arte para o ano de 2018. Os primeiros pontos observados foram a participação significativa de alunos, nativos digitais, desse professor/pesquisador inseridos no contexto da dança. A segunda ideia surge com base no princípio legal da Lei Federal da Lei nº.

11.645/2008, que estabelece, obrigatoriedade, no ensino de arte, dos estudos das histórias e culturas indígena e africana, no ensino fundamental e médio.

Assim, pode-se entender, que os resultados apontam que, muito embora, a evolução tecnológica tenha alcançado diferentes lugares, inclusive, o povoado de Guaicuí, ainda assim, o patrimônio imaterial que é a Dança de São Gonçalo é referência para a formação da identidade, o pertencimento e o percurso formativo dos alunos nessa localidade.

A análise dessa pesquisa pode trilhar pelos olhares e sentidos visuais, a partir do pensamento fenomenológico, com o escopo de reexaminar com um “novo olhar” as imagens que a dança de São Gonçalo em Guaicuí-MG constrói e proporciona para quem participa, observa, ou, ainda, para aquele que é somente devoto dessa religiosidade e fé que os alimenta. Diante dessa proposta, foi possível conspirar a inúmeras poéticas construídas a partir do campo do sensível, sob a ótica dos alunos e desse professor/pesquisador.

Muito embora, inicialmente, pareça que para quem participa dessa manifestação cultural as imagens já estão previamente fixadas na memória. Por outro lado, quando é reexaminado levando em conta os olhares e sentidos desse fazer/dançar, as intervenções fotográficas apresentadas nessa pesquisa, demonstra que é possível reinventar e reescrever a história daquela imagem capturada, tomando por base a sensibilidade e o corpo no momento da coleta da foto, até o momento interventivo, que é durante o processo de interiorização das sensações e concepções que a nova imagem vai transmitir.

Por isso, fica compreendido nesse trabalho que uma mesma imagem pode ser observada por diferentes pessoas e em momentos distintos; mas o que vai garantir as peculiaridades de cada produção partirá das poéticas envolvidas e intrínsecas do indivíduo, inserido naquele lugar, antes, durante e depois do processo de produção. Felizmente, a arte e o estudo da fenomenologia pode proporcionar esse universo, que diferente das outras ciências, compreende que durante todo o processo a reflexão e a percepção dos sentidos estão em contínuo paralelo.

A finalidade da pesquisa em entender os olhares e sentidos visuais, não teria como responsabilidade descrever o que estava sendo observado, ou, quantificar e medir, classificando-os; porque essa função não é intrínseca da arte e, tão pouco, de um trabalho no campo fenomenológico. Por fim, compreende-se com esse trabalho que mesmo aqueles embevecidos de cultura popular, de patrimônio

imaterial e de folclore, quando visualizam um mesmo fenômeno a partir de outro ângulo de visual, como as compreensões da fenomenologia, pode-se entender que os resultados dessa observação reflete dentro de cada pessoa durante o processo, e no momento das leituras visuais, toda essa absorção de significados e significações durante o percurso, vão refletir iminentemente no resultado final.

Cabe aqui salientar, que o espaço dessa pesquisa foi pequeno para tratar de tantos assuntos, como, por exemplo, dos arquivos em anexo, em especial, o jornalístico/fotográfico do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no Rio de Janeiro, já que o campo do sensível trás consigo incontáveis discussões e fortes desdobramentos. Por isso, esse trabalho torna-se micro estrutura (base fundamental) para macro trabalho (pesquisa de doutoramento, por exemplo), que possa caracterizar e abordar todos os pontos e elementos que foram surgindo durante o processo e que, necessitam ser desvelados, posteriormente.

REFERÊNCIAS

ASSENÇO, José Rodolpho. **Guaicuí, porta de entrada para o sertão**. Disponível em: <<http://fotostrada.com.br/tag/igreja-de-nossa-senhora-do-bom-sucesso/>> Acesso em: Jul. 2020.

ABREU, Regina; CHARGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ALBANO, Celina; MURTA, Stela Maris (Orgs.). **Interpretar o patrimônio**: um exercício do olhar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Território Brasília, 2002.

ALCÂNTARA, Lúcio Gonçalo de (Org.). **São Gonçalo do Amarante e o Padre Antônio Vieira**. Fortaleza: Labirinto, 2008.

ALDA, Antero de. **Mil vidas tem S. Gonçalo**. Amarante: Ed. Galápagos, 2014.

ALMEIDA, Luiz Fernando de. Patrimônio cultural: novos olhares e preservação. *In*: GONÇALVES, José Eduardo; RUBIÃO, Sílvia. **Tesouros do Brasil**. São Paulo: La Fabbbrica do Brasil, 2005.

AMARANTE. **História**. Município de Amarante – Portugal. Disponível em: <<https://www.cm-amarante.pt/pt/historia>> Acesso em: Out. 2019.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERGAMASCHI, Maria Aparecida *et al* (Orgs.). **Povos indígenas & educação**. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito. trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA, Sagrada. Brasília: Editora Santuário, 2006.

BOGDAN, Roberto C.; BIKLEN, San Knopp. **Investigação qualitativa em educação**. Portugal: Porto Editora, 1994.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOXER, Charles Ralph. **A idade de ouro do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo**: um estudo sobre a religião popular. Uberlândia: Edufu, 2007.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: Secad, 2006.

BRASIL. Ministério da Saúde, Coordenação de Doenças Sexualmente Transmissíveis e Aids. **Sífilis**: estratégias para diagnóstico no Brasil. Brasília: Ministério da Saúde, 2010.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula)**: histórias de deuses e heróis. trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: Edusc, 2004.

BUTON, Juliana M. Canpanhari. **São Gonçalo em Albertina-MG**. Disponível em: <<http://www.minasgerais.com.br/pt/eventos/albertina/festa-e-danca-de-sao-goncalo-0>> Acesso em: Out. 2019.

CAMPELLO, Sheila Maria Conde Rocha; GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. **Módulo 20**: histórias das artes visuais no Brasil. Brasília: LGE Editora, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como práticas estéticas. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. **Dicionário tupi (antigo) português**. Salvador, 1987.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Tradição, ciência do povo**: pesquisas na cultura popular do Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CASSALHO, Valter. Culto fálico sobrevive e ganha força em Amarante – Portugal. **Revista Brasil-Europa**. 138/15. 2012. Disponível em: <<http://www.revista.brasil-europa.eu/138/Culto-falico.html>> Acesso em: Jun. 2020.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COELHO, Beatriz (Org.). **Devoção e arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

CORRÊA, Roberto Alvim (Org.). **Dicionário escolar francês-português português-francês**. Ministério da Educação e Cultura. ed. 3ª. Rio de Janeiro: CNME, 1965.

CUNHA, Arlindo de Magalhães Ribeiro da. São Gonçalo de Amarante, Cónego da Colegiada de Guimarães?. *In: 2º Congresso Histórico de Guimarães*. Guimarães, Portugal, 4-27 Outubro 1996, p. 179-203.

CUNHA, Arlindo de Magalhães Ribeiro da. Lugares do culto de São Gonçalo no território da actual Diocese do Porto. **Revista da Faculdade de Letras – Ciência e técnicas do património**, Porto, 2003, I, série, vol. 2, pp. 81-94.

DA MATA, Roberto. Você tem cultura? **Jornal da Embratel**. Rio de Janeiro, set., 1981. Suplemento Cultural, p.1-4.

DANTAS, Beatriz. **Dança de São Gonçalo**. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1976.

DIGIÁCOMO, Murillo José. **Estatuto da criança e do adolescente anotado e Interpretado**. 7. ed. Ministério Público do Estado do Paraná. Curitiba: Fempar, 2017.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Etnias e culturas no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paralelo, INL, 1972.

DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. **Ex-Votos e Poiesis**: representações simbólicas na fé e na arte. 2011. 397 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FARIA, Ernesto (Org.). **Dicionário escolar latino-português**. Ministério da Educação e Cultura. ed. 3ª. Rio de Janeiro: CNME, 1962.

FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERGUSON, Sinclair B. **Novo dicionário de teologia**. São Paulo: Hagnos, 2009.

FERNÁNDEZ, Martín Ugarteche. Quem foi São Gonçalo. **Revista Espiritualidade**, Aparecida: A12. p. 01-02. jan. 2020.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 6. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Rachel Diniz; PEREIRA, Maria Cristina C. L. Um caos de homonímia sacra: o orago da igreja de São Gonçalo (Vitória – ES). **Revista Farol**, Espírito Santo, nº. 7, ano 7, p. 68-77, dez. 2006.

FLORES, Katia Maia (Orgs.). **As festas tradicionais**. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2017.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**: seguido de elogio da mão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. ed. 8ª. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

GARCEZ, Lucília. **Explicando a arte brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ltc, 2011.

GIARRACCA, Norma. **¿Una nueva ruralidad en América Latina?** Buenos Aires: CLACSO, 2001.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

GOMES, Laurentino. **1808**: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?**: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GONÇALVES, José Eduardo; RUBIÃO, Sílvia. **Tesouros do Brasil**. São Paulo: La Fabbrica do Brasil, 2005.

GORHAM, Reginald. **Guaicuhy**. Biblioteca digital luso-brasileira. Disponível em: <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/268519>> Acesso em: Jul. 2020.

GROTTANELLI, Cristiano. **O sacrifício**. São Paulo: Paulus, 2008.

GUTIERREZ, Ângela. **Objetos de fé**: oratórios brasileiros. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Formato, 1994.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, Vol. 3, nº. 1, 1997. p. 07-39. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000100001>

IBGE. **Enciclopédia dos municípios brasileiros**. XXVI. vol. Rio de Janeiro: IBGE, 1959.

IEPHA. **Inventário cultural do Rio São Francisco**. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2015.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LANG, Alice Beatriz. História oral: muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). **[Re]introduzindo história oral no Brasil**. São Paulo: ED. Xamã, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

LIMA FILHO, Mathias de Abreu. **Gênios da Arte: Andy Warhol**. São Paulo: Girassol, 2007.

LODY, Raul. **Santo também come**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 1998.

LOPES, Nei. **Dicionário Escolar afro-brasileiro**. São Paulo: Selo Negro, 2006.

MARINHO, Inezil Penna. **Introdução ao estudo do folclore brasileiro**. Brasília: Horizonte, 1980.

MARINHO, Roberto Irineu (Ed.). **Enciclopédia ilustrada do estudante**. Rio de Janeiro: Editora Globo S.A., 1995.

MARINHO, Roberto Irineu. A dança de São Gonçalo. **Revista Marie Claire**. Rio de Janeiro: Editora Globo S.A., nº. 70, Jan., 1997.

MARTINS, Saul. **A dança de São Gonçalo: folclore**. Belo Horizonte: Edições Mantiqueira, 1953.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mama África**. São Paulo: Epopeia, 1987.

MELLER FILHO, Amaury. Educação: diferenciais qualitativos e instituições de ensino. Maringá: Caiuás, 2012.

MELO, Veríssimo. **O conto folclórico no Brasil**. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1976.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

OHTAKE, Ricardo (Coord.). **Danças populares brasileiras**. Rhodia, 1989.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2010.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Unesp, 1998.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Entre a batina e o calção: estudo das imagens e simbolismos de um santo performático. **Revista Plural**. São Paulo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, v. 20.2, 2013, pp.37-60.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PALLUCCHINNI, Anna *et al.* (Org.). **Prado**: Madri. Enciclopédia dos museus. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1968.

PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral. Revivescência de cultos pagãos nos antigos cultos aos santos nacionais portugueses. **Revista Brasileira de Folclore**. São Paulo, v. 12, nº. 35, jan./abr., 1973, p. 33-43.

PERON, Flavio Martins. **Mapa de Portugal**: entenda como o país é dividido. Nacionalidade Portuguesa. Disponível em: <<https://nacionalidadeportuguesa.com.br/2018/02/19/mapa-de-portugal/>> Acesso em: Out. 2019.

PESSOA, Jadir de Moraes. **Saberes em festa**: gestos de ensinar e aprender na cultura popular. Goiânia: Editora da UCG; Editora Kelps, 2005.

PIMENTEL, Lúcia Gouveia (Orgs.). **Curso de especialização em ensino de artes visuais 2**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

PINTO, Paulo Mendes. **Santos e beatos de Portugal**: rostos e santidade. Lisboa: Ctt, 2014.

PINTO, Altair. **Dicionário da umbanda**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Eco, 1971.

POHL, Jonhann Emanuel. Viagem de Real Minas de Galena do Abaeté até Vila do Fanado. In: **Viagem no interior do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

PRENSKY, Marc. **Nativos Digitais, imigrantes Digitais**. De On the Horizon. NCB University Press, vol. 9. nº. 5, Out. 2001.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de Queiroz. **Sociologia e folclore**: a dança de São Gonçalo num povoado bahiano. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de Queiroz. **Sociologia rural**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Folclore**. Rio de Janeiro: Bloch, 1980.

ROHRBACHER, Padre. **Vidas dos santos**. 1. vol. São Paulo: Editora das Américas, 1959.

SALGADO, Sebastião. **Êxodos**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

SAMPAYO, Estêvão de. **Thesaurus Arcanus Lusitanis Gemmis refulgens**. Parisiis: Thomam Perier, 1586.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SCHAEFFER, Enrico. Os atributos dos santos na representação artística. **Revista de História**. São Paulo: 1966. v. 33. nº. 68. p. 457-462. 1966.

SILVA, Elsieni Coelho da. **A pesquisa como prática docente universitária**. 2013. 248 f. Tese (Doutorado em educação) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação, 2013.

SILVA, Elsieni Coelho da. Pesquisa como prática formativa do professor de artes. *In*: ARLAN, Luciana Mourão; MELO, Roberta Maira de. **Artes visuais: ensino e formação**. Uberlândia: EDUFU, 2017.

SILVA, Elsieni Coelho da; SANTOS, Antônio Neto Ferreira dos. Desafios epistemológicos e metodológicos da abordagem qualitativa de pesquisa. *In*: MAGALHÃES, Solange Martins Oliveira; SOUZA, Ruth Catarina Cerqueira Ribeiro de Souza. **Epistemologia da práxis e epistemologia da prática**. São Paulo: Mercado de Letras, 2018. p. 65-93.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação participante e escrita etnográfica. *In*: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2014.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TAYLOR, Richard S.. **Dicionário Beacon teológico**. Kansas: Casa Nazarena de Publicações, 1984.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TOLENTINO, Átila Bezerra (Org.). **Educação patrimonial**: educação, memórias e identidades. João Pessoa: IPHAN, 2013.

TOLENTINO, Átila Bezerra; BRAGA, Emanuel Oliveira (Orgs.). **Educação patrimonial**: políticas, relações de poder e ações afirmativas. João Pessoa: IPHAN-PB; Casa do Patrimônio da Paraíba, 2016.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante *et al.* (Orgs.). **O corpo em estado de graça**: ex-votos, testemunho e subjetividade. *Psicologia & Sociedade*, 22(1), 121-129. 2010.

TERCETTI, Marcelo. **Grupo de danças Zabelê de Pirapora**. Disponível em: <<http://zabeleparafolclorico.blogspot.com/>> Acesso em: jun. 2020.

UNESCO. **História geral da África, I**: Metodologia e pré-história da África. ed. 2. Brasília: UNESCO, 2010.

VICENTE, Cláudio. **História do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1997.

WENDERS, Wim. A Paisagem Urbana. *In*: **Revista do IPHAN**, Nº. 23, 1994.

ANEXOS

ANEXO I
Música da Dança de São Gonçalo – Guaicuí-MG



Ora Viva, Ora Viva!
Viva São Gonçalo Viva!...
Diferentes olhares e sentidos visuais

MÚSICA

DANÇA DE GONÇALO -- GUAICUÍ-MG

1ª É hora de Deus, amém (bis)
Pai, Filho, Espírito Santo (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

2ª Deixa-me benzer primeiro (bis)
Pra livrar de algum quebranto (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

3ª São Gonçalo ontem disse (bis)
Ele hoje tornou dizer (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

4ª Quem promete ele langra (bis)
Cuida logo de fazer (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

5ª No altar de São Gonçalo (bis)
Tem duas velinhas acesas (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

6ª Uma é de São Gonçalo (bis)
É outra de Santa Teresa (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

7ª O meu Padre São Gonçalo (bis)
Corre os olhos em vosso bando (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

8ª Que é para abrir os olhos (bis)

De quem está murmurando (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

9ª Vamos, vamos minha gente (bis)
Vamos todos no cordão (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

10ª Para a porta da igreja (bis)
Fazer nossas orações (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

11ª Dançadeiras de São Gonçalo (bis)
Deve ter o pé ligeiro (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

12ª É para não tropeçar (bis)
Mas barrocas do terreiro (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

13ª São Gonçalo era alfaiate (bis)
Com sua tesoura na mão (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

14ª Que é para cortar o manto (bis)
Da virgem da Conceição (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

15ª Eu perdi a minha agulha (bis)
No terreiro do Amarante (bis)

Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

16ª Agora como é que eu cozo (bis)
Minha camisa galante (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

17ª São Gonçalo das Taboas (bis)
Ficou muito admirado (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

18ª De ver a sua capela (bis)
Lá na mata desprezada (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

19ª Oh! Meu Padre São Gonçalo (bis)
Visita São Gonçalo
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

20ª Se não achar ele grande (bis)
Ou mesmo pequeninho (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

21ª Oh! Meu Padre São Gonçalo
Casamenteiro das velhas (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

22ª Por que não casar as moças? (bis)
Que mal fizeram elas? (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

23ª Oh! Meu Padre São Gonçalo (bis)
Casamenteiro das moças (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

24ª Casai a mim primeiro (bis)
Pra depois casar as outras (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

25ª São Gonçalo do Amarante
É diferente dos outros Santos (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

26ª Os outros gostam de reza (bis)

São Gonçalo quer que dança (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

27ª Lá vem o carro cantando (bis)
Cheio de cravos e rosas (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

28ª São Gonçalo veio no meio (bis)
Escolhendo a mais formosa (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

29ª Os guias de São Gonçalo (bis)
Devem ter muita união (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

30ª Porque eles representam (bis)
São Gonçalo nesta nação (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

31ª Mina da saia branca (bis)
O que trouxe neste balaio (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

32ª Trouxe cravos e trouxe rosas (bis)
Para meu Senhor São Gonçalo (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

33ª São Gonçalo é meu pai (bis)
São Francisco é meu irmão (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

34ª Os anjos são meus parentes (bis)
Oh! Que nobre geração (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

35ª No altar de São Gonçalo (bis)
Têm duas velinhas acesas (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

36ª Uma é de São Gonçalo (bis)
E outra de Santa Tereza (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

37ª São Gonçalo e Santos Reis (bis)
Tiveram grande porfia (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

38ª São Gonçalo com seu langra (bis)
Santos Reis com sua folia (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

39ª São Gonçalo e Santo Antônio (bis)
Me dê um marido a meu gosto (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

40ª Santo Antônio com sua missa (bis)
São Gonçalo com seu langra (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

41ª Oh! Meu Padre São Gonçalo (bis)
Me dê um marido a meu gosto (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

42ª Seja rico ou seja pobre (bis)
Seja querido do povo (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

43ª São Gonçalo diz que tem (bis)

Metro de fita vermelha (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

44ª Eu pdei ele um pedaço (bis)
Ele me deu metro e meio (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

45ª Eu irei a São Gonçalo (bis)
Porque tenho prometido (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

46ª Ou a pé, ou a cavalo (bis)
Ou de nado pelo rio (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

47ª Vai se embora a latada (bis)
E as costas vou virando (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

48ª São Gonçalo vai conosco (bis)
E o povo fica chorando (bis)
Ora viva, ora viva (bis)
Viva São Gonçalo viva (bis)

ANEXO II

**Arquivo jornalístico do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no Rio
de Janeiro**

F-0597

Set. 1962

Manifestações Folclóricas

A «Dança de São Gonçalo»

Em 1947 o Departamento Estadual de Informações, através de sua Divisão de Cultura, promoveu amplas pesquisas folclóricas pelo Estado de S. Paulo, com o fim de recolher, registrar e estudar manifestações da arte popular, antes que desaparecessem como decorrência da evolução social e do transcurso dos anos.

A direção do "D.E.I." organizou uma equipe de técnicos, cuja chefia foi confiada ao professor e etnógrafo Dr. Alceu Maynard Araujo. Faziam parte do grupo, também, o cinegrafista, escultor e pintor Cássio de M'Boy, o técnico de som Fernando G. Prestes e o autor destas linhas, musicógrafo.

Competia-me registrar graficamente as músicas (melodias, harmonizações, ritmos e outros elementos), de interesse, que fossem executadas pelos cantadores e ins-

Manoel Antonio Franceschini

trumentistas, pequenos ou grandes conjuntos populares.

Tive ensejo, assim, de tomar parte com a equipe em numerosas cidades paulistas, como por exemplo Piracicaba, Nazaré Paulista, S. Luiz do Paraitinga, Cananeia, Iguaçu, a antiga Xiririca, etc.

Posteriormente foram publicadas cronografias a respeito desses trabalhos, sendo que os principais elementos recolhidos nesta região do Vale do Paraíba o foram em Taubaté.

Constam eles do fascículo (de autoria do Prof. Maynard e minha) intitulado "Danças e Ritos Populares de Taubaté", "Documentário folclórico Paulista" editado pelo Instituto de Administração das Faculdades de Ciências Econômicas e Administrativas da Universidade de São Paulo.

Hája-se agora alguns comentários sobre uma das mais interessantes manifestações folclóricas que ainda podem ser registradas no Vale do Paraíba, a chamada dança de S. Gonçalo.

Trata-se de uma homenagem prestada pela gente da roça a São Gonçalo do Amarante, santo português do século XIII.

Os devotos a realizam, em geral, no interior das casas, perante uma imagem do padroeiro, em cujo louvor cantam, com o "mestre" respectivo, trovas de sete sílabas.

Colocam-se em duas filas, um tanto separadas entre si, uma de homens e outra de mulheres, comandadas, respectivamente, pelo "mestre" e "contra-mestre" que, tangerido suas violas, cantam.

A melodia é executada a duas vozes, geralmente em terças (observando-se entretanto diversos intervalos de quartas e, nos finais das frases musicais, de quintas).

As vezes a melodia do solo pelo "mestre" e a resposta com a cantoria dos demais.

Além da parte de canto há também uma apresentação coreográfica pouco movimentada: — no decorrer da cerimônia os componentes das fileiras vão mudando de lugar, realizando, aos pares, lenta volta, partindo do exterior das filas, que são contornadas, retornando pelo centro: — os elementos da fila da esquerda, encabeçada pelo "contra mestre" (ou "tipe"), evolui no sentido dos ponteiros do relógio; os da coluna do "mestre" seguem em sentido contrário.

Ao se aproximar do altar cada par, vindo do fundo da sala entre

as alas formadas pelos demais dançarinos, vêm executando o "tesão", isto é a batida do pé cheio, no solo, duas vezes, em cada passo.

No término da "dança" a duração é de três ou mais minutos, depois de longas cantorias solistas ao padroeiro, e, ainda, tudo, sem acompanhamento, ve Rainha.

O solo alterna com o coro, mesma melodia, de apenas algumas compassos, a qual é devidamente executada de forma coral e solista, observando-se uma cadência musical ao final de cada frase melódica: termina ela no grau tonal, a chamada "sensação".

Após o canto final da Ave Maria dissolve-se o grupo e são apagados os cirios, que desde o início arde-ram no altar.

Assim se desenvolve, em síntese, a manifestação folclórica de origem lusitana.

BIÁRIO DE S. PAULO, S. Paulo, 1 mai. 1952, supl.:5. F-0565

DANÇA de SÃO GONÇALO

ALCEU MAYNARD ARAÚJO

NO agiologio português, dois santos parecem ser os mais insignes e rutilantes: Santo Antonio de Lisboa e São Gonçalo do Amarante. Foram coévos.

O início do culto a São Gonçalo do Amarante, data mais ou menos da época do descobrimento do Brasil, vindo com os colonizadores para nossas plagas. Nessa ocasião os iustos estavam voltados para os milagres do santo dominicano. O rei D. João III, fervoroso devoto de São Gonçalo, foi um dos primeiros a tomar a iniciativa de negociar em Roma a beatificação de seu padroeiro notivo, mandando em 1540 iniciar a edificação do mosteiro dominicano em Amarante, distrito do Porto, no eremitério onde faleceu São Gonçalo, já avançado em idade, no ano de 1262. Oferece também um signo de 60 arrobas e dá ordens para que emolem, angariando mais dinheiro para as construções. Em 1552 encarrega D. Afonso de Lencastre, para juntamente com Frei Julião, emissário do mosteiro de São Domingos de Lisboa, tratarem da missão especial relativa à beatificação de São Gonçalo. Mais tarde, após reiteradas instâncias dos soberanos portugueses, quando reinava D. Catarina, rainha-regente, o Papa Pio IV, aos 16 de setembro de 1561, proclama a beatificação de São Gonçalo. O santo passa então para os altares com seus atributos inerentes, com horas canônicas, missa e ofício privativos.

Maior popularidade teve o santo dominicano no Brasil, com a chegada do bispo D. Antonio de Guadalupe, que em agosto de 1723 funda na igreja de São Pedro, uma irmandade em louvor a São Gonçalo do Amarante, uma das mais concorridas e populares. Tal animação, diz Vieira Fazenda

em "Antiquários e Memórias do Rio de Janeiro" deu-se ao fato de São Gonçalo ser santo casamenteiro.

SANTO DE CASAMENTO
No Brasil Colonial, outro santo português — Santo Antonio — de santidade raso chegou a atingir a alta patese de coronel do Exército Nacional, recebendo soldo até nos dias da República. Portanto, em nada nos surpreende a popularidade de São Gonçalo como santo casamenteiro, porque o casamento é uma das coisas mais desejadas no meio rural.

Dos santos portugueses um era militar e o outro bondoso, folgazão, colaborava com o desejo íntimo dos "casadotes". Sabendo portanto grande popularidade e a cerimônia é atribuída — reza e dança — proporcionava uma forma de lazer lícita — de acordo com o clero — para preencher as horas de descanso com o pensamento voltado para as coisas da religião. Sendo a recreação uma necessidade funcional, fisiológica, era um fator de ordem psicológica que auxiliou na sua propagação.

Disseminou-se logo pelo Brasil, porque foi também largamente usada na catequese. Razão tem o sociólogo Roger Bastide ao dizer que "o folclore rural torna-se assim a missa da gente humilde". A dança de São Gonçalo, é uma cerimônia religiosa, por todos acatada e respeitada "religiosamente". Suas características fundamentais fixaram-se logo e aí a forma praticada em todas as regiões do Estado de São Paulo: litoral, planalto atlântico, depressão e planalto ocidental. Embora tenhamos recolhido muito pouco, e nesta página apresentamos apenas um diagrama por nós idealizado para estudos coreográficos, planta baixa, podemos afirmar, que o contacto posterior dos praticantes da dança de São Gonçalo, com elementos de outras culturas, não chegou a modificar sequer a estrutura fundamental da dança. Quando os negros escravos chegaram ao Brasil ela já estava fixada.

Em Portugal a festa é realizada em Amarante no dia sete de junho e dedicam-lhe uma semana de festejos, com procis-

sões, bandas de música, folgadas populares etc. No Brasil, atualmente, não há dia determinado; aliás, aqui não fazem mais festas, romarias para o santo (outra a dez de dezembro) somente lhe oferecem uma dança e reza, cerimônia que ocorre sempre que alguém lhe tenha feito promessa e alcançado uma graça.

Geralmente a dança é realizada no sábado à noite. Apesar de ser muito demorada, em alguns lugares, dançam a seguir, até ao amanhecer, o Fandango, Xiba, Cateretê, Cururu, etc. Os dançadores, "folgazões" terão o domingo para descansar.

A DANÇA

Uma pessoa, tendo feito promessa para São Gonçalo, convide seus amigos, vizinhos e violeiros para a realização da dança. É sempre executada dentro de uma casa, e em alguns lugares mais afastados, onde é frouxa ou inexistente a vigilância dos padres; p. e., nos bairros mais afastados dos municípios, é dançada dentro de uma capela. O caráter religioso — "rez-voto imaterial" — é o de ser dançada somente na frente do santo, fora dessa circunstância, não a realizam. Sendo uma dança de caráter religioso, há muito respeito e o dono da casa que a patrocina para cumprimento de promessa, antes do início apela para os presentes, solicitando-lhes o respeito devido, para não haver risadas, namoros e não fumarem no salão, "porque é uma dança de respeito e de religião".

Dança-la implica no recebimento de uma graça, por isso mesmo todos querem participar de "uma volta": rematados, encarengados, e as solteirinhas para conseguirem casamento.

A dança de São Gonçalo, não é de roda e sim de duas colunas. Dançam homens e mulheres, pares soltos sem enlaçar. A coreografia é muito simples. Em algumas regiões há patetos, noutras não. Em alguns lugares as evoluções são feitas em passo de marcha. Não há indumentária especial. Em algumas regiões, por ser "dança de religião", os sãogonçalistas a dançam descalços, noutras não há necessidade de obedecer esse ritual, usam calçados.

A LENDA

Os catpiras e caçaras ("catpira é o paulista morador do meio rural e "caçara" é o litorâneo) não conhecem e não conhecem imagem de São Gonçalo sem a viola na mão. Em Portugal, São Gonçalo do Amarante não traz consigo a viola. Só no Brasil! O São Gonçalo com viola na mão é coisa muito brasileira! É uma com-

tribuição nossa à religião, na iconografia atual é uma concessão da viola — o instrumento do meio rural. Os violeiros têm São Gonçalo como seu padroeiro — "porque é um santo folião".

"São Gonçalo do Amarante protetor dos violeiros, venha beijá São Gonçalo que é santo casamenteiro".

São Gonçalo do Amarante não é conhecido apenas pela vida de santidade que levou, pelas obras arquitetônicas que fez, mas a imaginação popular criou-lhe a lenda de que o santo é casamenteiro das velhas. Uma das quadras mais populares e conhecidas em quase todo Brasil cantada na dança é:

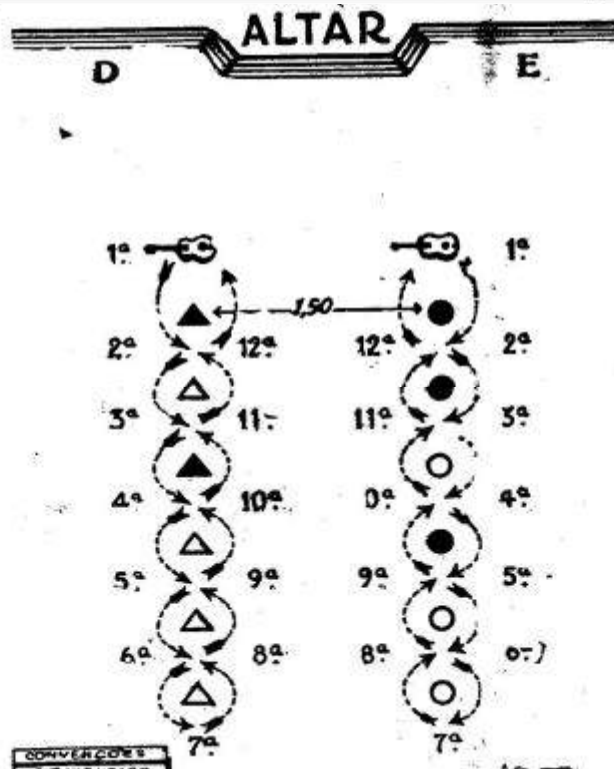
"São Gonçalo do Amarante, casamenteiro das velhas, fazei casar as moças, que mal lhe fizero elas?"

Além dos motivos medicinais o de fertilidade:

"São Gonçalo ajudai-me de joelhos eu imploro, ajudai-me pra qu'eu case com o moço qu'eu adoro".



S. GONÇALO.





BOLETIM DA SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DO PARANÁ, 1(3):91-94. Curitiba, jul/out. 1951.

Folclore

F-0558

Romaria de São Gonçalo

Comunicação apresentada por Fernando Corrêa de Azevedo, da Sub-Comissão Paranaense de Folclore — Diretor do Departamento de Cultura da S. E. C.

Na noite de 6 para 7 de agosto de 1949, teve lugar, na localidade denominada "Morro Grande", distante 11 kms. da cidade de Cerro Azul, na estrada que liga Pedra Preta à sede daquele município paranaense, uma "Romaria de S. Gonçalo". A "Romaria de São Gonçalo" faz-se naquela região, habitualmente, no dia de São Gonçalo (10 de janeiro), mas fora dessa data, em qualquer época, para pagamento de promessa. A "Romaria" acima aludida realizou-se a 6 de agosto, por ser dia do Senhor Bom Jesus de Iguape, considerado pelo espírito religioso daquela gente simples como grande dia santo.

O fim da "Romaria" foi o pagamento de uma promessa feita pelos habitantes da região. O feitor do Departamento de Estradas de Rodagem, ali residente, vinha sendo ameaçado de morte por um tipo mal encarado, que se embriagava freqüentes vezes e andava sempre armado. Homem benquisto na redondeza, estava, no entanto, o feitor, na contingência de abandonar o lugar, para salvar a sua família. Foi quando os habitantes de "Morro Grande" se

lembraram de São Gonçalo e fizeram-lhe uma promessa, que devia ser cumprida pelo feitor, quando se visse livre da ameaça. Pouco depois o desordeiro se regenerou e abandonou aquela zona, não sem antes pedir perdão ao feitor que ameaçara, o que o deixou na obrigação de pagar a promessa feita pelos seus amigos e vizinhos.

Contratou o "Capelão" para fazer a festa. O "Capelão" é aquele que entende da "Romaria", sabe as rezas de cor e dirige a festa. Ganha geralmente Cr\$ 15,00 ou Cr\$ 20,00 pelo serviço, quando não o faz de graça, por amizade e devoção. É requisitado de longe para o "serviço" e, em Morro Grande, teve de andar 18 kms. até o local da festa.

Muitos quilômetros antes de se chegar ao lugar da "Romaria", já se encontravam os grupos que se dirigiam para lá, descalços, carregando os sapatos nas mãos, vencendo dez, quinze e até mais quilômetros para participarem da "Romaria" e cumprirem assim, também eles, alguma promessa de "dansar o São Gonçalo". A 8 kms. de Morro Grande caminhava a "Roma-

F-0559

ria do Divino", levando à frente a "Bandeira do Divino", que rumava também para o lugar da festa.

A "Romaria de São Gonçalo" não é uma festa recreativa, mas uma devoção religiosa, feita com profundo espírito de fé, realizada outrora nas próprias igrejas e ainda hoje, quando há para isso o consentimento do padre, geralmente pouco amigo dessas demonstrações não muito litúrgicas...

O pagador da promessa oferece café aos romeiros. Não se admite bebida alcoólica. E oferece ainda as "Mesadas de Anjo", mesas de biscoito e capilé, das quais só participam crianças de menos de sete anos.

A dança se realiza sempre dentro de casa. Em Morro Grande, um casebre de sapé e terra batida. Ao lado, sob uma cobertura de lona, a mesa de café para os devotos.

As 7,30 ou oito horas da noite teve início a função. Na sala, um altarcinho rústico, coberto com um pano branco, enfeitado com papel de seda de cores e tendo ao fundo quadros representando diversos santos. Ao centro, uma minúscula imagem de São Gonçalo, com a viola na mão, de metal, colocada numa um altarcinho rústico, coberto com um pano branco, enfeitado com papel de seda de cores e tendo ao fundo quadros representando diversos santos. Ao centro, uma minúscula imagem de São Gonçalo, com a viola na mão, de metal, colocada numa pequena armação e envolta quase completamente em papel de seda. Duas velas acesas.

As figuras principais da "Romaria" são o "Capelão" e os "Romeiros". Estes, geralmente em número de dois, tocam viola e puxam as duas filas de dançarinos (de homens e mulheres), que se alinham frente ao altar.

Colocada uma esteira ao pé do altar, nela se ajoelharam o "Capelão", os "Romeiros" e mais algumas figuras, tendo então início a "Romaria" com a "Reza".

O "Festeiro", que é o pagador da promessa, pede a todos os presentes que se abstenham de fumar durante a cerimônia, assim como rir e ficar de chapéu na cabeça. Recolhe ainda as facas e armas de fogo de que sejam portadores os devotos, pois o seu porte não condiz com uma cerimônia religiosa em homenagem a um "santo tão milagroso".

O início e o fim da "Reza", assim como o começo e o término de cada volta da dança, são saudados por numeroso estrondar de foguetes.

Ajoelhados em frente do altar, o "Capelão" dá início às rezas, que ele mesmo vai puxando. As orações são rezadas ou cantadas em latim, num latim altamente degenerado, quase ininteligível. As últimas sílabas das palavras não são pronunciadas e as primeiras bastante deturpadas, restando quase que só a tônica, por onde é possível reconhecer a oração. Essas orações em latim são sabidas de altamente degenerado, quase ininteligível. As últimas sílabas das palavras não são pronunciadas e as primeiras bastante deturpadas, restando quase que só a tônica, por onde é possível reconhecer a oração. Essas orações em latim são sabidas de cor, sem a menor compreensão do sentido. Há um certo hereditarismo no conhecimento da recitação decorada dessas orações e, portanto, no exercício da função de "Capelão", pois essas orações são ensinadas de pai a filho, mais comumente que a estranhos. O "Capelão" é, por excelência, aquele que sabe de

cor êsse latinório. Em meio à terrível algaravia, pôde-se distinguir a Ladainha de N. Snr.^a, respondida em altos gritos pelo mulhierio. Sucederam-se vários "Oremus", como de uso nos rí-dianha e das orações é a mesma usada na Igreja. Sente-se na toada o canto chão. As diversas invocações da Ladainha são cantadas alternadamente pelo "Capelão" e pelos "Romeiros". Como, porém, só o "Capelão" conhece de cor a Ladainha, êle sopra mais ou menos baixo a invocação que se segue aos romeiros que o ladeiam e que a repetem como a escutam, isto é, mais alterada ainda. Findas as orações cantadas, foi rezada uma série de Padres-Nossos e Ave-Marias dirigida ao Senhor Bom Jesus, a S. Sebastião, a N. Snr.^a da Guia, ao Divino Espírito Santo e a S. Gonçalo.

Terminada a "Reza", que durou aproximadamente uma hora, levantaram-se os que estavam ajoelhados e um por um saudou com uma reverência a imagem de São Gonçalo. Com isto teve fim a primeira parte da "Romaria", a "Reza", à qual se segue a dança propriamente dita.

A "Dansa de São Gonçalo" se compõe de três "voltas" iguais, cada uma das quais é constituída das seguintes partes:

1. Despontação
2. Marca Passo
3. Parafuso
4. Confissão
5. Casamento.

meiros, quer os demais devotos, fazem uma pequena reverência, a título de saudação. Em alguns passos, as palmas acompanham o ritmo da música. Os versos vão sendo cantados pelos "romeiros", alguns tradicionais, outros meio improvisados, conforme lhes vem à cabeça, mas sem nenhuma hesitação. É conhecida e usual a estrofe:

São Gonçalo de Amarante
Casamenteiro das velha
Por que não casa as moça
Que mal lhe fizeram elas.

Cada "volta" termina com os "Caracóis", que são três passadas diante do altar, em círculo, e dos quais podem participar quantos pares quiserem, mesmo que não tenham tomado parte

Iniciada a dança, o "Capelão" passa para um plano secundário, ocupando os "Romeiros" o primeiro posto. Compete-lhes puxar a dança e dirigí-la. Organizam-se os devotos em duas filas paralelas, de frente para o altar, uma de homens e outra de mulheres. Também crianças participam da dança. À frente de cada fila fica o "Romeiro", com a viola na mão. Algumas vezes há rebecas, auxiliando a parte musical. Vêem-se mulheres e homens com velas na mão e algumas carregando uma criança nos braços e até mesmo, na falta desta, uma pesada pedra, para cumprirem assim promessa feita ao Santo, de "dansarem o São Gonçalo" com essa sobrecarga. Para se avaliar do sacrifício que se impõem esses devotos de São Gonçalo, basta lembrar que a festa começa às 19 ou 20 horas e termina às 6 e 7 horas do dia imediato. Cada "volta" dura uma média de 2 a 3 horas, conforme o número de participantes.

Com o canto puxado pelos "romeiros", sob acompanhamento de viola, tem início a função. Eles distinguem cinco vozes no canto, três masculinas e duas femininas, que são as seguintes:

Vozes masculinas — 1.^a
voz — Capelão
Vozes masculinas — 2.^a
voz — Ajudante de Capelão

EDUCAÇÃO 93

meiro" grita: "Mesura". Então eles volteiam em torno de si mesmos, fazem três reverências e outra misura. Ao todo, cada par faz quinze inclinações. Ao Casamento, seguem-se os "Caracóis", já descritos acima, e com êles termina a "volta". A primeira "volta". Um intervalo para descanso, foguetes, e tudo se repetê de novo: é a segunda volta. Mais uma vez se repetirá ainda, na terceira e última volta, quando o dia já estiver clareando.

Terminada a terceira "vol-

FÔLHA DE MINAS, B. Horizonte, 8 ago. 1948, supl. lit.: 2, 6.

NOS DOMÍNIOS DO FOLCLORE

Terço de São Gonçalo

Silvio do Amaral MOREIRA

(DA SUB-COMISSÃO MINEIRA DE FOLCLORE, EM LAVRAS)

A região sudeste deste Estado, sincumbem-se, no entanto, os simples habitantes da referida zona, da obrigação, que o costume lhes impõe, rezando de uma maneira bizarra a São Gonçalo, de um feitio que constituiria perfeito sacrilégio se não fôra a devoção profunda com que buscam cultuar o santo, a quem atribuem os pequenos benefícios que luzem de quando em quando em sua áspera existência rendendo-lhe singelo mas bravo preito.

do for o intento, o imprestável terço. O terço só é no nome: a reza se faz de quadrinhas cantadas ao tanger de violas, movendo o corpo de um lado para outro todos os devotos, de um e outro sexo, tudo muito compassadamente, de modo que nada desfaça o cadenciado e simétrico menelo da religiosa dança.

As letras das quadrinhas são parascas, cheias de infantildade. As estrofes estropladas são mal verseja-

das, onde o nome do santo muda-se tam:

"Viola de São Gonçalve,
Viola de sete corda,
Tocada sete veis,
Sete verso em cada roda".

"Viola de São Gonçalve,
Viola de Queluz,
Senhora dona de casa,
Acende mais aquela luz".

"São Gonçalve nasceu e morreu na
Na folia do maracujá,
Pra vê uma pobre moça
Fazê promessa pra se casá".

Fazem descer do céu São Gonçalo
em todas as folhas de vegetais:

"São Gonçalve desceu do céu,
Na folhinha de café
Quem dança pra São Gonçalve,
E' dança com muita fé."

Dir-se-ia, se pudesse contestar a candura e a brandura da índole dos "São Gonçalve" descer tu um, etc. Desceu por um pau de espinho. Tem ele tanta força no cangote, Como porco no focinho".

Os frequentadores do terço nada pedem ao santo: louvam apenas seus atributos conforme os afigura sua simplicidade.

Estão cientes de que a Igreja Católica rejeita e condena a reza pelos termos e maneira com que é feita; Quando era o ministro português sobre tração pública imiscuir-se nos negócios de religião, o Conde de Sabugosa, Vasco Fernandes de Menezes, verbou as festas públicas efervadas em honra de São Gonçalo, e Nuno Alves Pereira assim se refere ao fato: "estando (Sabugosa) governando a Bahia, por umas festas, que se costumavam fazer, pelas ruas públicas, em (Continua na 6.ª pag.)

(Continuação da 2.ª pag.)
A proibição se deu entre 1720 e 1735, sendo, portanto, no Brasil, velha a devoção.

A reza extravagante, nascida na orla da Serra Cabreira, à beira do Ave e do Vizela, nas cercanias do berço do santo celebrado, e acalentada pelo som langoroso das guitarras, transplantouse para a borda oriental de nossa Mantiqueira, onde vige e vige acalorada pelo repique do timbre vivo de nossas violas, o, no atual habitat, lançou raízes longas e vigorosas.

NOTA — O responsável por esta secção agradecerá a remessa de qualquer contribuição sobre o assunto deste artigo. Pede ao seu autor também para publicar aqui o texto completo dos versos cantados no terço de São Gonçalo bem como a representação gráfica da respectiva música. O endereço para as comunicações é o seguinte: Aires da Mata Machado Filho — Rua Siderose, 147 — Belo Horizonte.

IMPRESA POPULAR, Rio, 21 dez. 1954,

F-0568

MUSICA

A Dança de São Gonçalo

DE UM ARTIGO de Euní-
cafezinho servido nos inter-
valos até a arrematação do al-
tar. Este altar é arrematado
no cômodo principal da casa,
no lugar de maior evidên-
cia. Constitui o foco de tô-
das as atenções. Sobre a me-
sinha tosca estende-se a me-
lhor toalha bordada, alvejân-
te e engomada. Flores cabó-
clas sobem pela parede na
qual se apoia o altar. Sobre
ele, no centro, à frente dos
putos santos do oratório,
está S. Gonçalo, o santo vio-
leiro, tocando seu instrumen-
to, jogada às costas a capa
de peregrino, calçado com
suas botas altas de caminhei-

morador de Barra-Seca, ou
Barra-Mônia e um homem.
Mas ali a mestra se destaca-
va no conjunto como a ver-
dadeira guardiã da tradição,
a profunda conhecedora do
assunto. Escolheu entre os
circunstantes um parceiro,
homem respeitável e solícito
que a ia ajudando e a quem
ela ia orientando, de mane-
ira a que os demais pares
acompanhassem tôdas as fi-
guras coreográficas determi-
nadas pelo casal-guia.

Figuras proeminentes e da
maior importância na Dan-
ça de S. Gonçalo são, natu-
ralmente, os dois violeiros. O
primeiro (Sebastião Barbo-
D. Maria Olga assume seu
posto à frente da fileira de
damas, cada uma ladeada
por seu cavalheiro. Os vio-
leiros tomam assento a um
dos lados da sala e começa
a função. Atentos, os ballari-
nos ouvem o primeiro verso
enquanto as violas, fundi-
das numa só harmonia, vão
marcando o ritmo básico que
determinará o bate-pé. As
duas fileiras de pares, pos-
tados à frente do altar, come-
çam a movimentar-se, avan-
çando e recuando. Cresce o
bate-pé que deu motivo a
um de meus maiores espân-
tos: onde é que aquela gen-
te consegue essa reserva de
energia física que lhes per-
mite dançar assim entre dois
dias de trabalho árduo e pe-
sado? Duas horas inteiras
de sapateado ininterrupto,
não contando as rápidas pa-
radas para as variações nas
figuras da dança! O sapatea-
do vai num crescendo arran-

cando nuvens de poeira e
finalmente, as mulheres per-
manecem em seus lugares,
marcando seu passinho miú-
do, enquanto que o cava-
lheiro, que se encontra em
último lugar abandona seu
posto e com sua dança vio-
lenta vem passar em frente
ao primeiro. Assim prosse-
gue a dança sendo que cada
cavalheiro perfaz esse movi-
mento circular passando à
frente do segundo, do ter-
ceiro par, etc. Depois toca
a vez ao penúltimo, ao ante-
penúltimo, etc. Depois que
todos os bailarinos executá-
ram essa figura, toca a eles
permanecer em seus lugares
ram sua vez. Em primeiro
lugar vem os mestres, ou
guias. Os cantadores vão
improvisando versos espe-
ciais para cada par. Nêles
vão tecendo comentários, ora
chamando atenção para a
graça de um par, ora para a
devoção de outro, etc. Os
dançarinos porém se man-
têm alheios a tudo. Os olhos
fitos no altar, só enxergam a
S. Gonçalo. Concentrados,
sérios, cumprem com digni-
dade seu ritual, as severas fi-
sionomias mais belas pelos
olhos brilhantes onde se re-
fletem as chamas oscilantes
das velas.

F-0569

A DANSA DE SÃO GONÇALO DE AMARANTE

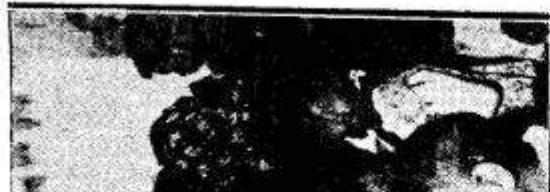
São Gonçalo na historia e na tradição

A mais antiga referencia — O que escreveu padre La Barbinnaiz — Na Vila Espanhola — Versos cantados na dança

666



F-0570



O altar, tendo-se ao centro a imagem pequena do S. Gonçalo violteiro; o mestre e o contra-mestre da banda se ajoelham antes do iniciado, fazem o padeiro

O padre Croiset, citado por Geraldo Brandão, diz que S. Gonçalo é um glorioso discípulo de S. Domingos de Gusmão, originário de Portugal, que viveu em Amarante, aí morrendo a 16 de janeiro de 1258, dia que lhe foi consagrado pelos portugueses.

Segundo a tradição, recolhida por Marciano Santos, em Guarulhos, de portugueses, ele era um eremita, que habitava os arredores da cidade de Amarante. O porquê usava dançar sobre pregos, para penitenciar-se de suas faltas.

Por essa razão, em Portugal como no Brasil, o principal elemento do culto popular a S. Gonçalo de Amarante tem sido, através dos tempos, a dança. Contam que, no princípio, dançava-se na própria

igreja, e os conegos da Sé, da cidade do Porto, não se furtavam de executá-la, à frente do altar do milagroso santo.

A DANSA DE S. GONÇALO NO se no adro da igreja do patrono das solteironas a dançar, ao som de guitarras e de vivas a S. Gonçalo. Apenas apareceu o vice-rei, carregaram-no e o levaram para dentro da igreja, obrigando-o a dançar e a pular. Também os franceses tiveram que se associar ao batepé...

"Casamenteiro das velhas", patrono de violteiros e capaz de fazer milagres a toda a gente, S. Gonçalo, daí por diante, passou a ser cultuado por quasi todo o Brasil: da Bahia a Pernambuco, da

F-0571

Parabéns ao Ceará, de São Paulo, a Minas Gerais, Goiás e Paraná.

Em nosso Estado, é louvado com danças e cânticos, em uma sala ou no terreiro coberto, onde se encontra um altar com sua imagem, a qual representa, geralmente, um capelão com a viola na mão e o chapéu batido na testa. A função realiza-se mais comumente nas zonas rurais, para cumprimento de promessas, e as virtudes casamenteiras do santo já se encontraram esquecidas.

A DANÇA DE S. GONÇALO NA VILA ESPANHOLA

Sábado ultimo, à noite, estivemos assistindo a uma dança de São Gonçalo, em casa do sr. Joaquim de Carvalho. Este senhor é natural de Guaratinguetá e vive, atualmente, na Vila Espanhola, nesta Capital. Há oito anos, realiza, para cumprimento de promessa, a referida dança.

Como sua casa é pequena, a dança realiza-se no terreiro coberto, ao lado da habitação. Quando chegamos ao local, prosseguia ainda a reza, à frente de um altar, onde se encontravam várias imagens, tendo ao centro a de S. Gonçalo, com a característica viola na mão, a qual é confeccionada por indústria santista de Aparecida do Norte.

Não demorou muito, os participantes se reúnem para dar início à primeira "volta" da dança de S. Gonçalo. Colocaram-se diante do altar os violeiros "mestre" e "contra-mestre", naturais de Atibaia, Francisco Machado Segundo e Sebastião Benedito Soares de Oliveira, seguidos do "tipre" Maria José Gonçalves e do "contrato" Aparecida Inácia. O "mestre" e o "contra-mestre" cantavam os versos, sempre em tercetas, e o "tipre" e o "contrato" repetiam o ultimo, terminando-o com um "ai" agudíssimo, tudo também em tercetas, entoando o "tipre" uma terça acima do "contrato". Estes chamam-se "repartidores". Encerrada a cantoria de quatro

versos, na forma da quadra tradicional, os participantes colocados em fileiras, atrás do "tipre" e do "contrato", e sempre dirigidos pelos violeiros, passaram a realizar interessante figurado, alternando-o com palmas e exuberante sapateado.

A primeira "volta" foi encerrada quase duas horas depois. Houve, então, um intervalo de uns quinze minutos, para que os gonçaleiros tomassem café com pão ou bebessem o seu "quentão". A seguir, a dança prosseguiu até o amanhecer, quando foi dançada a sexta "volta", de acordo com a promessa. As "voltas" também se chamam "mistérios".

Conversando com os violeiros, soube-se que a dança deve apresentar tres ou seis "voltas", quem começa a dançar uma delas não pode parar, enquanto a "volta" não terminar, e que cada uma tem início com uns versos cantados pelo "mestre" e "contra-mestre", os quais são ouvidos de joelhos.

Entre os versos cantados nessa dança, que assistimos na Vila Espanhola, em nossa Capital, destacamos estes:

Quando neste altar chegar,
Avistai uma linda luz,
Penhei meu joelho em terra
Fazê o sinal da cruz.

O sinal da Santa Cruz,
Livre nós Deus Nosso Senhor,
Livre de nossos inimigos
Que nós semo pecador.

Vô cantá mais este verso
Pa tudo santo deste aitar,
Da licença S. Gonçalo
Pa nós tudo levantar.

Com essa já são três versos,
Que pra S. Gonçalo eu canto,
Nos pela do meu S. Gonçalo,
Meu Divino Espírito Santo.

Vô cantá mais este verso
Pela servação das almas,
Senhor que estão dançando
Façam viva e batem palma.

Quando começar a dança,
Vamu começar com Deus,
Vamu cumpri esta promessa
Conforme o dono prometeu.

Assim, num ambiente de religiosidade e respeito realizou-se a dança de S. Gonçalo na Vila Espanhola, a qual pudemos assistir, graças à gentileza do sr. Joaquim Carvalho.

42

Notas sobre a dança de São Gonçalo

A 5 de abril de 1959, tivemos a oportunidade de assistir, no Museu da Casa do Grilo, a uma demonstração da Dança de São Gonçalo, como a que terá realizada no próximo dia 16, a partir de 17 horas, no mesmo local.

Os dançadores distribuíram-se em duas filas e, pelo menos na demonstração a que assistimos, não havia distinção de filas para homens e mulheres. Também não usavam uma indumentária especial, sendo que, ao interrogarmos várias das participantes sobre esse ponto, fomos sempre informados de que não havia roupa especial para a ocasião, se bem que as mulheres dessem preferência ao uso de saias rodadas, possivelmente para poderem movimentar-se mais livremente.

A frente das filas vinham os violeiros, que cantavam e tocavam as modas acompanhadas pelos demais participantes que funcionavam como palmeiros e "tipe".

As filas se dispunham diante do altar de São Gonçalo que fora erguido, e onde, entre flores e velas, havia uma imagem do santo.

Depois de iniciar a dança cantando, tocando viola, sapateando e batendo palmas, as duas filas de dançadores dirigem-se uma para a esquerda e outra para a direita, realizando uma volta por fora mais ou menos em forma de uma elipse cujo eixo maior era a extensão da fila. Voltam, depois, a suas primitivas posições, de onde partem para uma nova volta, porém desta vez, ao passarem pelo altar, fazem uma reverência ao santo e afastam-se sem dar-lhe as costas. Algumas pessoas, por estarem cumprindo promessa, tocam o santo do altar enquanto seu par pega uma vela e descrevem a volta com a imagem.

Os instrumentos eram, na ocasião, duas violas de cinco cordas duplas, enfeitadas com fitas multicoloridas, que tinham como finalidade única enfeitar o instrumento.

Depois da dança é costume oferecer comida e bebida aos presentes.

Vários dos participantes da dança prestaram-nos inúmeras informações as quais transcreveremos a seguir:

Benedita Joaquim Riquelme Ribeiro disse-nos que há 26 anos vinha dançando a Dança de São Gonçalo, tendo começado em sua cidade: Perdões.

Revela que agora se dança pela moda nova, diferente, porque antes não se virava de costas para o santo depois de fazer a mesura, o agora a gente vira. "Num fica de jeito a gente fica de costas pro santo. Conforme o lugar, dança diferente; o lugar que tem mais é Bragança."

Disse-nos, ainda, que São Gonçalo sempre andou pelo mundo dançando com sua violinha de baixo do braço, fazendo sua missão.

Declarou Graçilano Pinto: — "Eu tenho 30 anos e já dancei São Gonçalo em Bragança e Atibaia. A festa de São Gonçalo é uma festa véia, tem que dançar com uma fila de homem e outra de mulie — num sei não mal nas nossas festa, dança só homem com homem, mulie com mulie. Nós faz isso porque tem mais respeito, num pode mulie fazer mesura pra homem."

Neste ponto, fomos interrompidos por João Benedito de Moraes, de Joãoquilha, que nos disse que em alguns lugares homens dançam com mulheres, mas o mais certo é homem com homem, mulher com mulher.

Pedimos a esse senhor que nos descrevesse a dança e ouvimos o seguinte:

— "Eu canto tipe, bato e sapateio. A gente faz duas fila com dois violero na frente. Os violero começam a cantar, depois a gente canta

o tipe, todo mundo vai cantando junto e bate palma os palmeiro e a gente bate pé também."

Em seguida, como nós lhe fizéssimo pedido, cantou os seguintes versos:

Meu sinhô, meu São Gonçalo
De pesinho no arlar,
Ele está abençoado
E' na hora de nós beijá, a é.

Ouvimos também Maria Baiana.

— "Bate palma, só palmeira e canto tipe. Conheço essa dança de lá da Bahia, faz uns dez anos. Nós num tem roupa especial. Na minha casa nós dançava no terreiro. Pra se bem, tem que se no terreiro ou debaixo de árvore, porque São Gonçalo era trabalhador. Um dia São Gonçalo chegou numa casa pobre e pediu comida mais como ninguém naquela casa trabalhava, num pudero dar nada pra ele. Ele então mandou a mulie e o marido acompanhá ele e pôs o retrato dele na árvore e começou a dança; enquanto ele dançava e batia palma, veio uns fiéis. Quando veio gente, São Gonçalo disse que precisava de comida, mandou o dono da casa trabalhá pra arrumar comida e disse que ele ia embora e foi embora. Chegou na cidade, a casa táva cheia de comida, de comida e tudo táva bom. O homem continuou a trabalhar, a filha casou e tudo isso por causa do santo. Onde tá São Gonçalo, tá tudo bom."

Tivemos oportunidade de ouvir Helena Divina Maroso:

— "Para fazer o terço de São Gonçalo tem que pedir

escola pra cumprir a promessa. Sem pedir escola num tá cumprindo. O santo é milagroso: papai estava muito mal da garganta, nós fizemos uma promessa pra São Gonçalo e ele ficou completamente bom. Isso foi em Cachoeirinha. Papai já faleceu, mais nunca mais teve de sofrer de nada."

Antonio Floriano de Moraes, da cidade de Pouso Alegre, diz que aprendeu com o avô e bisavô — o seguinte:

— "Quando sentir dor de perna ou de braço, faça uma promessa de dança pra São Gonçalo, e de tanto dançar a dor passa."

Uma outra dançadora declarou que na Bahia só se dança São Gonçalo no mês de agosto, enquanto que aqui é em qualquer dia. Também esclareceu que a parte vocal devia ser constituída de 7 quadras diferentes, e que São Gonçalo, por meio de suas danças e cantos pregava moral e ensinava mundanas a rezar.

Pudemos anotar alguns cantos entoados e transcrevermos a seguir, estes cantos, com uma descrição mais pormenorizada do que se passou:

Al Jesus tá lá no céu
Senhora da Aparecida
Ela tem seu lindo véu.

Cantam essas estrofes aproximando-se do altar à sua frente, depois afastam-se e passam a bater o pé alternando com o bater das mãos. Realizam depois a volta que fazemos, sapateando e batendo palmas, e voltam à posição primitiva.

Cantam, então, novas versos:

São Gonçalo veio do céu, o,
No arto ele chegou, o, o,
Foi busca a salvação
Foi Deus do céu que deu,
At, at...

REBECCA WAYCHMAN, da Classe de Folclore do Conservatório Dramático, em 1959.

(conclusão no próximo sábado)

BIÁRIO DE S. PAULO, S. Paulo, 1 mai. 1952, supl.:5. F-0565

DANÇA de SÃO GONÇALO

ALCEU MAYNARD ARAÚJO

NO agiologia português, dois santos parecem ser os mais antigos e rústicos: Santo António de Lisboa e São Gonçalo do Amarante. Foram coevos.

O início do culto a São Gonçalo do Amarante, data mais ou menos da época do descobrimento do Brasil, unido com os colonizadores para as suas plagas. Nessa ocasião os lusitanos estavam voltados para os milagres do santo dominicano. O rei D. João III, fervoroso devoto de São Gonçalo, foi um dos primeiros a tomar a iniciativa de apoiar em Roma a beatificação de seu padroeiro votivo, mandando em 1540 iniciar a edificação do mosteiro dominicano em Amarante, distrito do Porto, no eremitério onde faleceu São Gonçalo, já avançado em idade, no ano de 1262. Oferece também um sino de 60 arrobas e dá ordens para que esmolem, angariando mais dinheiro para as construções. Em 1552 encarrega D. Afonso de Lencastre, para juntamente com Frei João, emissário do mosteiro de São Domingos de Lisboa, tratarem da missão especial relativa à beatificação de São Gonçalo. Mais tarde, após reiteradas instâncias dos soberanos portugueses, quando reinava D. Catarina, rainha-regente, o Papa Pio IV, aos 16 de setembro de 1561, proclama a beatificação de São Gonçalo. O santo passa então para os altares, com seus atributos inerentes, com horas canônicas, missa e ofício privativos.

Maiores popularidade teve o santo dominicano no Brasil, com a chegada do bispo D. Antonio de Guadalupe, que em agosto de 1725 funda na igreja de São Pedro, uma irmandade em louvor a São Gonçalo do Amarante, uma das mais concorridas e populares. Tal animação, diz Vieira Fazenda

em "Antiquários e Memórias do Rio de Janeiro", deve-se ao fato de São Gonçalo ser santo casamenteiro.

SANTO DE CASAMENTO

No Brasil Colônia, outro santo português — Santo António — de soldado raso chegou atingir a alta patente de coronel do Exército Nacional, recebendo o soldo até nos dias da República. Portanto, em nada nos surpreende a popularidade de São Gonçalo como santo casamenteiro, porque o casamento é uma das coisas mais desejadas no meio rural.

Dos santos portugueses um era militar e o outro bondoso, folgazão, colaborava com o desejo íntimo dos "casadotes", ganhando portanto grande popularidade e a cerimônia a ele atribuída — rezas e dança — proporcionava uma forma de lazer lícita — de acordo com o clero — para preencher as horas de descanso com o pensamento voltado para as coisas da religião. Sendo a recreação uma necessidade funcional, fisiológica, era um fator de ordem psicológica que auxiliou na sua propagação.

Disseminou-se logo pelo Brasil, porque foi também largamente usada na catequese. Raríssimo tem o sociólogo Roger Bastide ao dizer que "o folclore rural torna-se assim a missa da gente humilde". A dança de São Gonçalo é uma cerimônia religiosa, por todos acatada e respeitada "religiosamente". Suas características fundamentais fixaram-se logo e aí a temos praticada em todas as regiões do Estado de São Paulo: litoral, planalto atlântico, depressão e planalto ocidental. Embora tenhamos recolhido muito pouco, e nesta página apresentamos apenas um diagrama por nós idealizado para estudos coreográficos, planta baixa, podemos afirmar, que o contacto posterior dos praticantes da dança de São Gonçalo, com elementos de outras culturas, não chegou a modificar sequer a estrutura fundamental da dança. Quando os negros escravos chegaram ao Brasil ela já estava fixada.

Em Portugal a festa é realizada em Amarante no dia sete de junho e dedicam-lhe uma semana de festejos, com procis-

sões, bandas de música, folguedos populares etc. No Brasil, atualmente, não há dia determinado; aliás, aqui não fazem mais festas, romarias para o santo (outrora a dez de dezembro) somente lhe oferecem uma dança e rezas, cerimônia que ocorre sempre que alguém lhe tenha feito promessa e alcançado uma graça.

Geralmente a dança é realizada no sábado à noite. Apesar de ser muito demorada, em alguns lugares, dançam a seguir, até ao amanhecer, o Fandang, Xiba, Cateretê, Cururu, etc. Os dançadores, "folgazões" terão o domingo para descansar.

A DANÇA

Uma pessoa, tendo feito promessa para São Gonçalo, convide seus amigos, vizinhos e violeiros para a realização da dança. É sempre executada dentro de uma casa, e em alguns lugares mais afastados, onde é frouxa ou inexistente a vigilância dos padres; p. ex., nos bairros mais afastados dos municípios, é dançada dentro de uma capela. O caráter religioso — "ex-voto material" — é o de ser dançada somente na frente do santo, fora dessa circunstância, não a realizam. Sendo uma dança de caráter religioso, há muito respeito e o dono da casa que a patrocina para cumprimento de promessa, antes do início apela para os presentes, solicitando-lhes o respeito devido, para não haver riadas, namoros e não fumarem no salão, "porque é uma dança de remédio e de religião".

Dança-la implica no recebimento de uma graça, por isso mesmo todos querem participar de "uma volta": reumáticos, encanecidos... e os solteiros para conseguirem casamento.

A dança de São Gonçalo, não é de roda e sim de duas colunas. Dançam homens e mulheres, pares soltos sem enlaçar. A coreografia é muito simples. Em algumas regiões há patetos, noutras não. Em alguns lugares as evoluções são feitas em passo de marcha. Não há instrumentaria especial. Em algumas regiões, por ser "dança de religião", os sangoncolistas a dançam descalços, noutras não há necessidade de obedecer esse ritual, usam calçados.

A LENDA

Os capiras e caçaras ("capira é o paulista morador do meio rural e "caçara" é o litorâneo) não concebem e não conhecem imagem de São Gonçalo sem a viola na mão. Em Portugal, São Gonçalo do Amarante não traz consigo a viola. Só no Brasil! O São Gonçalo com viola na mão é coisa muito brasileira! É uma con-

tribuição nossa à religião, na iconografia atual é uma homenagem da viola — o instrumento do meio rural. Os violeiros têm São Gonçalo como seu padroeiro — "porque é um santo folião".

"São Gonçalo do Amarante protetor dos violeiros, venha beijá São Gonçalo que é santo casamenteiro".

São Gonçalo do Amarante não é conhecido apenas pela vida de santidade que levou, pelas obras arquitetônicas que fez, mas a imaginação popular criou-lhe a lenda de que o santo é casamenteiro das velhas. Uma das quadras mais populares e conhecidas em que se todo Brasil cantada na dança é:

"São Gonçalo do Amarante, casamenteiro das velhas, fazei casar as moças, que mal lhe fizero elas?"

Além dos motivos medicinais de fertilidade:

"São Gonçalo ajudai-me de joelhos eu imploro, ajudai-me pra qu'eu case com o moço qu'eu adoro".



S. GONÇALO

2.ª FESTA FOLCLORICA DO MUSEU DA CASA DO GRITO

Louvado S. Gonçalo de Amarante. com nalmas e sanateado



Aspectos da Dança de S. Gonçalo, vendo-se o altar, os violeiros, mestre e contra-mestre, e os principais fiados

Para este ano, sob os auspícios da Divisão do Arquivo Histórico da Prefeitura, a direção do Museu da Casa do Grito programou várias festas folclóricas, contando para isso com a colaboração da Comissão Paulista de Folclore, do IBECC. No mês de janeiro, a casa, que talvez tenha sido em outros tempos um pouco de tropeiro, recebeu a visita de uma folia de Reis, com os seus típicos pa-lhaços. E, ontem, no terreiro da-quele próprio da Prefeitura, reali-sou-se a Dança de S. Gonçalo.

Marcado para as 12 horas o iní-cio das festividades, cerca de duas

horas antes grande era o público que se acovelava junto as cordas, que ali haviam sido colocadas, pa-ra fixar o espaço onde seria levada a efeito a dança. E nas proximida-des daquela hora, autoridades municipais e estaduais, membros da CPE, jornalistas e pesquisadores já se achavam no terreiro, para acompanhar de perto as "rodas" de S. Gonçalo.

Colocadas em duas fileiras a frente do altar, armado na porta dos fundos do Museu da Casa do Grito, ao entardecer, os gonzalei-ros começaram a programada função, que se desenvolvem com versos ao milagreiro santo, que nos

veio de Portugal, diversas figura-dos, pintados e apiteados. E o público sempre muito interessado ali permaneceu algumas horas, acompanhando com desmedido in-teresse a dança, que ainda, agora, é das coisas vivas do folclore do Estado de São Paulo.

Pela boa organização de mais esta festa folclórica estão de pa-rabéns o diretor da Divisão do Arquivo Histórico e os encarrega-dos da Casa do Grito, que assim proporcionam ao povo paulistano a oportunidade de assistir algumas das mais autênticas tradições da nossa gente.

A GAZETA, São Paulo, 1 set. 1961

F-0965

SANTO PORTUGUES DE SETECENTOS ANOS É ADORADO (AO SOM DE VIOLA)
NO BRASIL

No clichê, o São Gonçalo d'Amarante português, acompanhado de imagens brasileiras do santo, que apresentam nas mãos e cinta, instrumento nacional por excelência. —

Praca da Igreja. Terra batida. Pó que levanta do pé que não para de dançar. Som de viola. Um ritmo: colcheia, duas semicolcheias, duas colcheias, colcheia, semínima e colcheia. Roupas limpas dos participantes, homens e mulheres. Música, canto, palmeado, tudo em adoração de santo. Um santo diferente, um santo calpira.

O altar, qualquer que seja a comemoração, apresenta o calpirasanto com sua viola, seu lenço enrolado no pescoço, sua bondade refletida na fú dos dançarinos.

A cena é sempre a mesma. Há setecentos anos ela se repete. O espírito é o mesmo na barranca do Tietê, nas exhibições da Casa do Grito nas margens do Ipiranga.

Praca da Igreja. Chão de terra. Pó que levanta no bate-pé. Som, ritmo.

O calpira vive a dança. Põe fé e põe ternura. E explica:

— Nós tem fé que o Santo é bão. Tem gente que chama a dança de Cururu, mas é também conhecida como dança de São Gonçalo. O Santo, quando menino, era pobre qui dava dó. Num tinha nem butina pra calçá. Vivía tristi e chorava. Um dia, um sapateiro ruim deu-lhe um sapatu, cheiu de prego sobrando pra espetá o pé. Merino gostá, puchô sapatu, mas no andá manco. Era-se andá e tocá a manco. O Santo, assim mesmo, dançava. Dançava e mancava. Inté parecia sapu cururu dando seus pulinho. Surgiu, assim, a dança que lembra os suplicio de São Gonçalo.

Esta é a história de hoje. A origem é lenda, lenda gostosa, que tem fundo de verdade, mas uma verdade de de séculos antes.

Altar, povo, música, ritmo, cantoria, Bahia. La Barbimais, em 1717, francês, viu a dança. E registrou:

— Imenso poviléu amontoara-se no adro da Igreja do patrono das solhetomas a dançar, ao som de guitarras e de vivas a São Gonçalo. Apenas apareceu o vice-rei, carregaram-no e o levaram para dentro da Igreja, obrigando-o a dançar e a pular. Também os franceses tiveram que se associar ao bate-pé...

Descrição típica. O fato ocorreu em 1717. Padre Vieira falou da dança em 1680, num sermão.

Santo forte que une franceses nos nacionais, que faz vice-rei dançar com as "rainhas" da Baixa do Sapateiro...

Aí já está a história pura. Mas a origem continua no Brasil. O santo-calpira, assim, tem trezentos anos e quebrados. O folclore nacional sempre teve, pelo jeito, o seu

plantado. Na cidade do Porto, os conegos da Sé não cansavam de executar danças diante do altar do santo milagroso, mesmo dentro da igreja. Isto lá pelo século dezesseis, sessis.

Mas, é pouco. Procuremos. Amaranites é a terra natal de São Gonçalo. Viveu no século XIII. O santo era esquisito. Um eremita. Viviu nos arredores de Amaranites. Cantava e dançava a noite inteira. Parecia boemia. Era tachado de boêmio. Dava bailes.

— Ser santo assim, até eu, arriscavam os moradores do local.

Mas, com suas canções, suas danças e seus bailes, São Gonçalo ia realizando a missão que Deus lhe dera. Arrebatava as mulheres da vida, tirava-as do caminho da perdição e fazia-as nascer para uma vida melhor. Vários cantados abriam terreno para a proteção divina.

Gonçalo dançava sobre pregos para penitenciar-se de suas falhas.

Há 700 anos, em Portugal, a origem histórica do santo-calpira adormido no Brasil, a som de viola.

Praca da Igreja. Altar com vela e com fita. Viola, palmeado, sapateado. Terra batida. Pé batendo. Mão contra mão. E o verso sobe no ar para trazer a benção do santo. A noite vai passando. O dia vem vindo. O ritmo — colcheia, duas semicolcheias, duas colcheias, colcheia, semínima e colcheia — vai se diluindo. O ritmo fica ralo como a noite.

— Quem fica firme com Deus, Quem co' ela Virgem Maria!

Vamos voltando no tempo. Do outro lado do Atlântico, no velho jardim da Europa a beira-mar

FOLHA DE MINAS, B. Horizonte, 8 ago. 1948, supl. lit.: 2, 6.

NOS DOMÍNIOS DO FOLCLORE

Terço de São Gonçalo

Silvio do Amaral MOREIRA

(DA SUB-COMISSÃO MINEIRA DE FOLCLORE, EM LAVRAS)

A região sudeste deste Estado, sincumbem-se, no entanto, os simples habitantes da referida zona, da obrigação, que o costume lhes impõe, rezando de uma maneira bizarra a São Gonçalo, de um feitio que constituiria perfeito sacrilégio se não fôra a devoção profunda com que buscam cultuar o santo, a quem atribuem os pequenos benefícios que luzem de quando em quando em sua áspera existência rendendo-lhe singelo mas bravoso preito.

do for o intento, o imprestável terço. O terço só é no nome; a reza se faz de quadrinhas cantadas ao tanger de violas, movendo o corpo de um lado para outro todos os devotos, de um e outro sexo, tudo muito compassadamente, de modo que nada desfaga o cadencioso e simétrico menelo da religiosa dança.

As letras das quadrinhas são pi-arascas, cheias de infantilidade. As estrofes estropladas são mal verseja-

das, onde o nome do santo muda-se tam:

"Viola de São Gonçalve,
Viola de sete corda,
Tocada sete veis,
Sete verso em cada roda".

"Viola de São Gonçalve,
Viola de Queluz,
Senhora dona de casa,
Acende mais aquela luz".

"São Gonçalve tem a maracujá
Na folia do maracujá,
Pra vê uma pobre moça
Fazê promessa p'ra se casá".

Fazem descer do céu São Gonçalo
em todas as folhas de vegetais:

"São Gonçalve desceu do céu,
Na folha de café
Quem dança p'ra São Gonçalve,
E' dança com muita fé."

Dir-se-ia, se pudesse contestar a candura e a brandura da índole dos "São Gonçalve" desce do céu. Desceu por um pau de espinho, Tem ele tanta força no cangote, Como porco no facinho".

Os frequentadores do terço nada pedem ao santo: louvam apenas seus atributos conforme os afigura sua simplicidade.

Estão cientes de que a Igreja Católica rejeita e condena a reza pelos termos e maneira com que é feita;

Quando era pertinente a administração pública imiscuir-se nos negócios de religião, o Conde de Sabugosa, Vasco Fernandes de Menezes, verbou as festas públicas efervadas em honra de São Gonçalo, e Nuno Alves Pereira assim se refere ao fato: "estando (Sabucosa) governando a Bahia, por umas festas, que se costumavam fazer nos dias públicos, em (Continua na 6.ª pag.)

(Continuação da 5.ª pag.) A proibição se deu entre 1720 e 1735, sendo, portanto, no Brasil, velha a devoção.

A reza extravagante, nascida na orla da serra Cabreira, à beira do Ave e do Vizela, nas cercanias do berço do santo celebrado, e acalentada pelo som langoroso das guitarras, transplantouse para a borda oriental de nossa Mantiqueira, onde vige e vige acalorada pelo repique do timbre vivo de nossas violas, e, no atual habitat, lançou raízes longas e vigorosas.

NOTA — O responsável por esta secção agradecerá a remessa de qualquer contribuição sobre o assunto deste artigo. Pede ao seu autor também para publicar aqui o texto completo dos versos cantados no terço de São Gonçalo bem como a representação gráfica da respectiva música. O endereço para as comunicações é o seguinte: Aires da Mata Machado Filho — Rua Siderosa, 147 — Belo Horizonte.

F-0617

DEISE SABBAG
 REZA E DANÇA DE SÃO GONÇALO
 DIÁRIO POPULAR
 SÃO PAULO
 8 NOV 1969
 YOLETERANDO

DEISE SABBAG

REZA E DANÇA DE SÃO GONÇALO

Em Portugal, as moças casadoiras recorriam a Santo Antonio, as viúvas pediam ajuda a São Pedro e, finalmente, as velhas a São Gonçalo. Lusitanos dançavam dentro das próprias igrejas na data desse Santo. Não tardou muito e a tradição chegou ao Brasil. No século XIX houve dança nas igrejas dos Estados de Pernambuco e Bahia.

Gilberto Freyre lembra a festa de São Gonçalo a que assistiu o viajante francês Barbinais:

Festividade não só de amor mas de fecundidade. Danças desenfreadas ao redor da imagem do Santo. Danças em que Barbinais viu tomar parte o próprio vice-rei, homem já de idade, cercado de irados, fidalgos, negros. E he tódas as marafonas da Bahia. Violas tocando. Gente cantando. Barracas. Muita comida. Exaltação sexual. Uma imagem do Santo tirada do altar anda de mão em mão, jogada como uma peteca de um lado para outro...

Mas nos dias de hoje muita coisa mudou. Já não se dança, por exemplo, nas igrejas, e sim defronte à imagem de São Gonçalo, num oratório armado, num terreiro coberto ou mesmo no asfalto da rua. As festas são apenas religiosas, pacatas e inclusive a virtude casamenteira do Santo foi um tanto esquecida.

Geraldo Brandão descreve a dança a que assistiu há anos no Rodeio, na cidade de Mojá das Cruzes:

Na sala modesta, um pequeno oratório de madeira com São Roque, São José, Santa Maria, o Divino, velas acesas em tigelas e pires para as esmolas. O Santo é colocado num trípode de madeira. A imagem é verde.

Para São Roque é feita a reza inicial, que consiste em ladainha de Todos-os-Santos, cantada em latim pelos rezadores e repartidores, beijamento do Santo e Padre Nosso e Ave Maria para as almas dos conhecidos, o pedido dos presentes.

Brandão conta que não há cadeiras. Os homens permanecem de joelhos, as mulheres de pé e as crianças dormindo pelos cantos. São Roque é o Santo que protege a casa, as pessoas, as crianças. A reza é somente dele e de Nossa Senhora. Do lado de fora, entretanto, — sob uma cobertura com o encerrado de um caminho — fica o altar de São Gonçalo, armado com bambu, enfeitado com flores de papel de seda, tigelas para as velas e pires para as esmolas.

Antes da dança, é feita, no altar de São Gonçalo, uma reza idêntica a de São Roque. Depositadas as esmolas, formam-se duas filas de folgões, chefiadas pelo mestre e contramestre. Os folgões são os homens e meninos. As mulheres só entram no último mistério ou cururu. A reza é constituída de quatro mistérios, sendo o último o cururu ou grande volta de São Lourenço.

Os cantadores, segundo Brandão, são quatro: mestre, contramestre, contralto e tipo, sendo que estes dois últimos não cantam, apenas gritam.

O primeiro, *aaáááá*, e segundo, *iiiii*. No início de cada mistério rezam ajoelhados em frente do altar. Depois, de pé, o mestre canta o primeiro verso, o contramestre faz o segundo, a voz, o contralto entra em terceiro lugar, o tipo em último.

AMANHÃ NA CASA DO GRITO DANÇA DE SÃO GONÇALO
A GAZETA
SÃO PAULO
09 ABRIL 1959
10

Amanhã na Casa do Grito Dança de S. Gonçalo

S. Gonçalo é um glorioso discípulo de S. Domingos de Gusmão, originário de Amarante, Portugal. Ele aí morreu a 10 de janeiro de 1258, dia que lhe foi consagrado pelos portugueses. Segundo a tradição popular, era um santo dançador, que usava dançar sobre pregos, para penitenciar-se. Por essa razão, em Portugal como no Brasil, o principal elemento do culto do povo a S. Gonçalo de Amarante tem sido, através dos tempos, a dança. Contam que, no princípio, dançava-se na própria igreja, e que os conegos da Sé, na cidade do Porto, não se furtavam de executá-la à frente do altar do milagroso santo. Conforme Pedro Calmon, a mais antiga referencia que possuímos dos festins de S. Gonçalo, ilustrados, inclusive com um sermão do padre Antonio Vieira, é do ano de 1690, na Bahia. Quem primeiro descreveu no entanto a dança foi o francês Le Barbinpals, que a assistiu, em 1717, também em terras baianas. Casamenteiro das velhas, patrono dos violeiros e

capaz de fazer milagres a toda a gente, S. Gonçalo, daí por diante, passou a ser cultuado por quase todo o Brasil: da Bahia a Pernambuco, da Paraíba ao Ceará, de São Paulo a Minas Gerais, Goiás e Paraná.

Uma demonstração dessa tradicional dança religiosa do Brasil, em variante paulista da região bragantina, teremos amanhã, a partir das 17 horas, no Museu da Casa do Grito, à Avenida Nazareth, Ipiranga, numa iniciativa de sua direção, sob o patrocínio da Divisão do Arquivo Histórico, da Secretaria de Educação e

Cultura da Prefeitura, em colaboração com a Comissão Paulista de Folclore.

Estarão presentes nessa demonstração os seguintes dançadores: Inacio Manuel de Oliveira, Antonio Bernardes de Góis, Benedito Ferreira, Benedito José Gonçalves, Antonio Pereira, Benedito dos Santos, Benedito José Alves, Gilberto Rezende, Francisca de Souza Florença, Gumerinda Corrêa, Albina Maria Antonio, Maria do Carmo de Oliveira, Leonides de Oliveira, Maria Odete de Florença.

F-0594

FOLCLORE, supl. de A GAZETA, SP. 9-4-1960

42

S. Gonçalo é um glorioso discípulo de S. Domingos de Gusmão, originário de Amaranthe, Portugal. Ele aí morreu a 10 de janeiro de 1258, dia que lhe foi consagrado pelos portugueses. Segundo a tradição popular, era um santo dançador, que usava dançar sobre pregos, para penitenciar-se. Por essa razão, em Portugal como no Brasil, o principal elemento do culto do povo a S. Gonçalo de Amaranthe tem sido, através dos tempos, a dança. Contam que, no princípio, dançava-se na própria igreja, e que os conegos da Sé, na cidade do Porto, não se furtavam de executá-la à frente do altar do milagroso santo. Conforme Pedro Calmon, a mais antiga referência que possuímos dos festins de S. Gonçalo, ilustrados, inclusive com um sermão do padre Antonio Vieira, é do ano de 1690, na Bahia. Quem primeiro descreveu no entanto a dança foi o francês Le Barbinais, que a assistiu, em 1717, também em terras baianas. "Casamenteiro das velhas", patrono de vicieiros e

Amanhã na Casa do Grito Dança de S. Gonçalo

capaz de fazer milagres a toda a gente, S. Gonçalo, daí por diante, passou a ser cultuado por quase todo o Brasil: da Bahia a Pernambuco, da Paraíba ao Ceará, de São Paulo a Minas Gerais, Goiás e Paraná.

Uma demonstração dessa tradicional dança religiosa do Brasil, em variante paulista da região bragantina, teremos amanhã, a partir das 17 horas, no museu da Casa do Grito, à avenida Nazareth, Ipiranga, numa iniciativa de sua direção, sob o patrocínio da Divisão do Arquivo Histórico, da Secretaria de Educação e

Cultura da Prefeitura, em colaboração com a Comissão Paulista de Folclore.

Estarão presentes nessa demonstração os seguintes dançadores: Diácio Manuel de Oliveira, Antonio Bernardes de Góis, Benedito Ferreira, Benedito José Gonçalves, Antonio Pereira, Benedito dos Santos, Benedito José Alves, Gilberto Rezende, Francisca de Souza Florença, Gumerinda Corrêa, Albina Maria Antonio, Maria do Carmo de Oliveira, Leonice de Oliveira, Maria Odete de Florença.

FOLCLORE, supl. de A GAZETA, SP. 9-4-1960

F-0593

42

Notas sobre a dança de S. Gonçalo

(Conclusão)

Al Jesus tá lá no céu
Senhora da Aparecida
Ela tem seu lindo véu.

Paxada pelo violeiro, a fila
dá uma volta pelo lado de
fora. Todos fazem reverência,
dobrando os joelhos diante do
altar, e continuam a volta
sempre sapateando e batendo
palmas. Conduzida pelo vio-
leiro, a fila é invertida, e
com os lados trocados apenas
tocam viola. Depois, dando
nova volta:

Eu já ouvi uma vez no céu
E perto da meia-noite
Os anjo que resaro o terço
Pra São Gonçalo do Ama-
rante, ae.

Al Jesus tá lá no céu
Senhora da Aparecida
Ela tem seu lindo véu.

Fazem nova mesura diante
do santo, dão a volta, mistu-
ram-se em roda. Há nova
mudança de posição, que volta
a ser a inicial.

Não Gonçalo tem viola
Em frente seu coração, ôô
E vai ensina seus devoto
O seu filho da benção.
Ae, ae.

Al Jesus tá lá no céu
Senhora da Aparecida
Ela tem seu lindo véu.

Já mandei fazê um barquinho
Da raiz do alecrim
E pra limbar meu S. Gonçalo
E do altar pelo jardim, ae, ae.

Al Jesus tá lá no céu
Senhora da Aparecida
Ela tem seu lindo véu.

Eu lá me esqueci do verso
São Gonçalo vem me alenta
Mas um verso fora este
São Gonçalo bue bejá, ae, ae

Al Jesus tá lá no céu
Senhora da Aparecida
Ela tem seu lindo véu.

Afastadas do altar, entre-
lçam-se as duas filas e vão
até diante do altar. Podemos
anotar apenas duas estrofes
ditas no momento:

O errá não é pecado
Pecado é arrepará, ae, ae.

Sempre repetindo a mesma
coreografia, cantam:

Eu salvei meu São Gonçalo
Vou salvá a Santa Cruz
E que acerto está vorta
E pra sempre amem Jesus.

Al Jesus tá lá no céu
Senhora da Aparecida
Ela tem seu lindo véu.

Colocam as violas ao pé do
altar, ajoelham e rezam em
latim:

Kirie Eleison, Kirie Eleison
Misereari nobis
Santa Maria, ora! por nobis

Ficam algum tempo assim,
rezam a Ave Maria sem can-
tar. E fazem a despedida:

Adeus São Gonçalo, adeus
Adeus que eu vou embora
Quem fica com Deus
Eu vou com Nossa Senhora

Ao despedirmo-nos, João
Benedito de Moraes, de 62
anos, disse-nos que Jesus foi
pró céu acompanhado por
uma Dança de São Gonçalo
e uma Congada.

REBECA WAYCHMAN, da
Classe de Folclore do Con-
servatório Dramático, em 1959.

GARÇA FINA E CHÃO DE TERRA BATIDA FOI CENÁRIO NA "DANÇA DE SÃO GONÇALO"

Bragantinos cultivam o "cesamenteiro das velhas" na "Casa do Grito" — De origem portuguesa, ele é hoje um interiorano, bem brasileiro e assiste, sorrindo, às "voltas", intercaladas de quadrinhas e de sapateados

A tradição "Casa do Grito", no Ipiranga, animou-se, ontem, com a apresentação pública da "Dança de São Gonçalo", por grupos de pessoas vindas de Bragança e que cumpriam a promessa feita ao santo padroeiro dos violeiros, não obstante a garça fina que caiu sobre o terreiro. O tradicional espetáculo folclórico, contou com a presença do secretário da Educação e Saúde da Prefeitura Municipal, sr. José Miraglia e do professor Rosini Tavares de Lima, do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que ali esteve acompanhado de suas alunas.

"DA" LICENÇA SÃO GONÇALO...

A apresentação de ontem, restringiu-se à variante mais conhecida em São Paulo, da formação paralela, colocando-se os dançarinos, em duas fileiras, a primeira chefiada pelo "Mestre" e a segunda pelo "Contra-mestre", ambos violeiros. Atrás vinham "contralto" e o "Tipe", respondendo aos versos entoados pelos instrumentistas e a seguir os bailarinos.

O número de "voltas" ou "partes", variável, de acordo com a promessa, eram realizadas a intervalos, durante os quais violeiros



O ESTADO DE S. PAULO, São Paulo, SP, 12 abr. 1959

F-0587

A DANÇA DE SÃO GONÇALO

A festa de São Gonçalo é de cunho religioso, sendo celebrada na forma de cumprimento de uma promessa, feita anteriormente, inclusive por alguma pessoa já falecida, que não conseguiu cumpri-la em tempo. Então, a alma penada se manifesta em sonho ou em aparição a um de seus parentes, pedindo-lhe que cumpra o voto em seu lugar.

A preparação do local da cerimônia é essencial. Organiza-se o "mutirão", no qual um grupo de pessoas ajuda o "festeiro". Os homens fazem os trabalhos mais pesados, enquanto as mulheres se ocupam da cozinha e da limpeza. Prepara-se o terreno, dispõem-se as tendas e decora-se o caminho que leva ao altar das ofertas.

Toda festa de S. Gonçalo compreende 2 elementos fundamentais: as procissões ao cair da noite e as "voitas" em torno do altar, em número de seis. As procissões abrem os ritos. Para cada altar, elas se dividem em dois grupos, um vindo do altar-mór e a outra de um dos repositórios. Estes são altares mais rústicos, preparados aos pés de um calvário ou na encruzilhada de dois caminhos. Ao chegando, o grupo encarregado do ritual acende os cirios e deposita a imagem de S. Gonçalo sobre o altar. Os "capelães" entoam um cântico, são lançados fogos de artifício e a primeira parte termina quando os devotos se ajoelham para a oração.

Começa em seguida a primeira das cinco marchas em torno do altar, com intervalos durante os quais são servidos pão e café. A sexta e última volta é denominada "caruru" ou "cajuru" e é a mais longa. Os dançarinos reúnem-se no patio central e os "folgarões" fazem então uma verdadeira cronica dos acontecimentos da noite, fazendo também os agradecimentos tradicionais aos anfitriões.

As cidades onde mais ocorre a dança de S. Gonçalo, além de arrabaldes da Capital, são Guararema, Atibaia, Bragança, S. José dos Campos, São João da Boa Vista, Mogi-Guaçu, Pindamonhangaba e outras.

As fotos que aqui aparecem são da festa que a Divisão do Arquivo Histórico da Prefeitura promoveu no dia 5, às 15 horas, no Nucleo da Casa do Grito, nas proximidades do Museu do Ipiranga.



DIÁRIO DO COMÉRCIO-SP- 13 ABR 1959.

P-0591

Uma das Derradeiras Manifestações Coreográficas do Sentido Religioso

UMA DAS DERRADEIRAS MANIFESTAÇÕES...

(Continuação)

dança, no entanto, foi o francês La Barbinnaís, o qual a assistiu, em 1717, também em terras baianas. Ele assim registra:

"Imenso povão amontoara-se no adro da igreja do patrono das solteironas a dançar, ao som de guitarras e de vivas a São Gonçalo. Apenas apareceu o vice-rei, carregaram-no e o levaram para dentro da igreja, obrigando-o a dançar e a pular. Também os franceses tiveram que se associar ao batuque..."

CASAMENTEIRO

"Casamenteiro das velhas", patrono de violeiros e capaz de fazer milagres a toda a gente, São Gonçalo, daí por diante, passou a ser cultuado por quase todo o Brasil: da Bahia a Pernambuco, da Paraíba ao Ceará, de São Paulo a Minas Gerais, Goiás e Paraná.

Em nosso Estado, é louvado à noite com dança e cânticos em uma sala ou no terreiro coberto, onde se encontra um altar com sua imagem, a qual representa, geralmente, um caipira com a viola na mão e o chapéu batido na testa. A função realiza-se mais comumente nas zonas rurais para cumprimento de promessas.

Na variante mais conhecida em São Paulo, a dança de São Gonçalo apresenta duas fileiras, a primeira chefiada pelo "Mestre" e a segunda pelo "contra-mestre", ambos violeiros. Atrás se colocam o "contrato" e o "il-pe", que devem responder os versos entoados pelos instrumentistas, e a seguir, os demais dançadores.

No decorrer da noite, conforme a promessa, são realizadas três ou seis "voltas" ou partes. Em cada uma, violeiros e respondedores cantam numerosas quadrinhas referentes ao santo ou à promessa, dividida em distícos, intercalando-os com palmas, sapateados e figurados diversos.

As quadrinhas cantadas são grande parte improvisadas.

A reportagem anotou, aqui e ali, alguns versos:

"Eu salvei meu São Gonçalo.
Vou salvar a Santa Cruz".

Os versos são repetidos e às vezes assumem o tom de verdadeira ladainha.

"Deixa-me benzer primeiro
Prá livrar dos ignorantes".

Mais adiante:

"São Gonçalo é pequenino
Do tamanho de um dinheiro
Quem quisé dançar prá ele
Faça promessa primeiro".

Ou estes:

São Gonçalo é pequenino
Do tamanho de um dinheiro
Me faça casar primeiro
Prá depois o meu irado.

São Gonçalo de Amarante
Casamenteiro das velhas
Por que não faz casar as moças
Que mar te fizeram elas?

São Gonçalo de Amarante
Um favor vou lhe pedir
Dá licença São Gonçalo
Deixa o povo adivertir".

Essas quadras foram reproduzidas para o repórter pelos dançadores Geraldo Bermim de Souza e por d. Maria Veronica de Campos.

No terreiro as turmas de Vila Brasilândia e de Vila Palmeiras continuavam a dançar e a cantar. Desta vez não dançavam com a imagem na mão, pois não se tratava de cumprimento de promessa. Dançavam à espera do "pau a pique", bebida típica dessas ocasiões e do "agredo" que certamente viria ao final. O repinicar das violas enfeitadas de fitas multicores, a batida de pés e as palmas davam grande efeito à manifestação coreográfica, a uma das derradeiras danças de sentido religioso deste Brasil.

"Adeus São Gonçalo, Adeus
Digo Adeus que eu vou embora
Quem fica, fica com Deus
Que eu vou com Nossa Se-
nhora".

(Araguaya)

DANÇA DE SÃO GONÇALO

UMA DAS DERRADEIRAS MANIFESTAÇÕES COREOGRAFICAS DE SENTIDO RELIGIOSO

Interesse popular e turístico dessas reuniões - Resumo do presid. da Comissão Paulista de Folclore - Casamenteiro das velhas e pat. dos violeiros

Iniciou-se no anoitecer do primeiro domingo de abril, na Casa do Grito, no Ipiranga, sob o patrocínio da secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal da cidade de São Paulo, a Dança de São Gonçalo, uma de nossas mais interessantes manifestações folclóricas. A presença de autoridades, folcloristas, turistas e populares, atestou plenamente o interesse por tais reuniões.

O SANTO DE AMARANTE

O prof. Rossine Tavares de Lima, presidente da Comissão Pau-

lista de Folclore, por solicitação de d. Maria Aparecida Paiva Rodrigues Alves, assistente-conservadora da "Casa do Grito", elaborou o seguinte resumo sobre a Dança de São Gonçalo:

"São Gonçalo é um glorioso discípulo de São Domingos de Gusmão, originário de Portugal, que viveu em Amarante, aí morrendo a 10 de janeiro de 1258, dia que lhe foi consagrado pelos portugueses.

Segundo a tradição, recolhida por Marciano Santos em Guarulhos, de portugueses, ele era um eremita que habitava nos arredores da cidade de Amarante. O

povo, no entanto, o criticava, pois em vez de levar uma vida de sacrifícios, costumava dar bailes às mulheres transviadas, tocando viola, cantando e dançando a noite inteira. Mas não fazia isso por boemia, mas para afastar as referidas mulheres do caminho da perdição e ensiná-las, com os seus versos cantados, como poderiam ganhar a proteção divina.

Há quem diga, também, que São Gonçalo era um santo dançador, que usava dançar sobre pregos, para penitenciar-se de suas faltas.

Por essa razão, em Portugal, como no Brasil, o principal elemento do culto popular a São Gonçalo de Amarante tem sido, através do tempo, a dança. Contam que, no princípio, dançava-se na própria igreja, e os conegos da Sé, da cidade do Porto, não se furtavam de executá-la à frente do altar do milagroso santo.

Conforme Pedro Calmon, a mais antiga referencia que possuímos dos festins de São Gonçalo, ilustrados inclusive com um sermão de Vieira, é do ano de 1690, na Bahia.

Quem primeiro descreveu a (Cont. na pagina 11)

ram para dentro da igreja, obrigando-o a dançar e a pular. Também os franceses tiveram que se associar ao batepé...

CASAMENTEIRO

"Casamenteiro das velhas", patrono de violeiros e capaz de fazer milagres a toda a gente, São Gonçalo, daí por diante, passou a ser cultuado por quase todo o Brasil: da Bahia a Pernambuco, da Paraíba ao Ceará, de São Paulo a Minas Gerais, Goiás e Paraná.

Em nosso Estado, é louvado à noite com dança e canticos em uma sala ou no terreiro coberto, onde se encontra um altar com sua imagem, a qual representa, geralmente, um caipira com a viola na mão e o chapéu batido na testa. A função realiza-se mais comumente nas zonas rurais para cumprimento de promessas.

Prá depois o meu irmão,

São Gonçalo de Amarante

Casamenteiro das velhas

Por que não faz casar as moças

Que mar te fizeram elas?

São Gonçalo de Amarante

Um favor vou lhe pedir

Dá licença São Gonçalo

Deixa o povo adivertir".

Essas quadras foram reproduzidas para o reporter pelos dançadores Geraldo Bermino de Souza e por d. Maria Veronica de Campos.

No terreiro as turmas de Vila Brasilândia e de Vila Palmeiras continuavam a dançar e a cantar. Desta vez não dançavam com a imagem na mão, pois não se tratava de cumprimento de promessa. Dançavam à espera do "pau a pique", bebida típica dessas ocasiões e do "agrado" que certamente viria ao final. O repinicar das violas enfeitadas de

DIÁRIO DO COMÉRCIO-SP- 13 ABR 1959.

F-0590

Uma das Derradeiras Manifestações Coreográficas de Sentido Religioso

DANÇA DE SÃO GONÇALO

UMA DAS DERRADEIRAS MANIFESTAÇÕES COREOGRÁFICAS DE SENTIDO RELIGIOSO

Interesse popular e turístico dessas reuniões - Resumo do presid. da Comissão Paulista de Folclore - Casamenteiro das velhas e patrono dos violeiros

Iniciou-se ao anoitecer do primeiro domingo de abril, na Casa do Grito, no Ipiranga, sob o patrocínio da secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal da cidade de São Paulo, a Dança de São Gonçalo, uma de nossas mais interessantes manifestações folclóricas. A presença de autoridades, folcloristas, turistas e populares, atestou plenamente o interesse por tais reuniões.

O SANTO DE AMARANTE

O prof. Rossine Tavares de Lima, presidente da Comissão Pau-

lista de Folclore, por solicitação de d. Maria Aparecida Paiva Rodrigues Alves, assistente-conservadora da "Casa do Grito", elaborou o seguinte resumo sobre a Dança de São Gonçalo:

"São Gonçalo é um glorioso discípulo de São Domingos de Gusmão, originário de Portugal, que viveu em Amarante, aí morrendo a 10 de janeiro de 1258, dia que lhe foi consagrado pelos portugueses.

Segundo a tradição, recolhida por Marceiano Santos em Guarulhos, de portugueses, ele era um eremita que habitava nos arredores da cidade de Amarante. O

povo, no entanto, o criticava, pois em vez de levar uma vida de sacrifícios, costumava dar bailes às mulheres transviadas, tocando viola, cantando e dançando a noite inteira. Mas não fazia isso por boemia, mas para afastar as referidas mulheres do caminho da perdição e ensiná-las, com os seus versos cantados, como poderiam ganhar a proteção divina.

Há quem diga, também, que São Gonçalo era um santo dançador, que usava dançar sobre pregos, para penitenciar-se de suas faltas.

Por essa razão, em Portugal, como no Brasil, o principal elemento do culto popular a São Gonçalo de Amarante tem sido, através do tempo, a dança. Contam que, no princípio, dançava-se na própria igreja, e os conegos da Sé, da cidade do Porto, não se furtavam de executá-la à frente do altar do milagroso santo.

Conforme Pedro Calmon, a mais antiga referência que possuímos dos festins de São Gonçalo, ilustrados inclusive com um sermão de Vieira, é do ano de 1680, na Bahia.

Quem primeiro descreveu a
(Cont. na página 11)

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 14 jul. 1945

A DANÇA DE S. GONÇALO - Antonio Alcantara Machado, illust. José Antonio



ATMOSFERA de cauda de procissão. Bodum. Os homens formam duas filas diante do altar de S. Gonçalo. S. Gonçalo está enfaixado como um recém-nascido. Azul. Branco. Entre palmas de S. José. Estrelas no céu de papel de seda.

Os violeiros, encabeçando as filas, puxando a reza, fazem reverências. Viram-se para os outros. E os outros dançam com eles. Bate-pé no chão de terra socada. Pan-pan-pan-pan! Pan-pan! Pan! Pan-pan-pan! Pan! Param. De repente. Inesperadamente.

Para bater palmas. Pla-pla-pla-plá! Pla-plá! Plá! Pla-plá-plá-plá! Pla-plá! Param.

Para os violeiros cantarem, viola no queixo:

E' este o primeiro velso
qu'eu canto pra S. Gonçalo...

— Senta aí mesmo no chão, Benedito!

E' este o primeiro velso
qu'eu canto pra S. Gonçalo...

E o côro começa grosso, grosso. Rola, subindo. Desce, fino, fino. Mistura-se. Prolonga-se. Ôôôôh! Aaaa! Oaaôh! Ôaiiiiiih! Um guincho.

O violeiro de olhos apertados saúda o companheiro. E marcha, seguido pela fila. Dá uma volta. Reverências para cá. Reverências para lá. Tudo sério. Volta para o seu lugar.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 14 jul. 1945

-3-

A DANÇA DE S. GONÇALO - Antonio Alcantara Machado F-0555

**Abençoada seja a mão
que enfeitô êste oratório!**

O preto de pala dá um tropicão engraçado. E a mulher de azul celeste ri, amamentando o filho. Mas os violeiros esganiçam:

**Da dança de S. Gonçalo
ninguém deve caçoá.**

Oóóóh! Aaaaah! Jiiiiiih!

**S. Gonçalo é vingativo:
êle pode castigá!**

Silêncio na assistência descalça. As hancostado no lugar doente.

**Onde chega os pecadô,
ajoelhai, pedi perdão!**

O estouro dos foguetes ronca no vale estreito. São fagulhas os vagalumes. De uma fogueira que não se vê. Lá dentro, o mesmo ritmo. Faz já uma hora monótona.

**S. Gonçalo está sentado
com sua fita na cintura.**

O caboclo louro puxa da faca e esgravata o dedão do pé.

— São seis reza de hora e meia, mais ou meno. . . Pro santo ficá satisfeito.

**Lá no céu será enfeitado
pla mão de Nossa Senhora.**

Pan-pan-pan-pan! Pan-pan! Pla-pla-pla-plá! Pla-plá! Plá! Pla-pla-pla-plá!

**Oratório tão bonito
c'uma luz a alumia!**

Do alto do montão de fenha, a gente vê,

— Só acaba amanhã, sim sinhô! Vai até o meio-dia, sim sinhô! E acaba tudo ajoelado.

Oóóóh! Aaaaah! Oáôôaaaôh! Oóôiiiih! Parece um órgão, no princípio. Canto-chão. No fim, é um carro de boi.

**Senhora de Deus convelso,
Padre, Filho, Espírito Santo!**

Quem guincha é o caipira de bigodes exagerados.

F-0618

GAZETA COMERCIAL, Juiz de Fôra, Minas Gerais, 15 de Abril de 1971

A DANÇA DE SÃO GONÇALO

2136
WILSON DE LIMA BASTOS

São Gonçalo, nascido em Portugal, provavelmente na cidade de Amarante, onde faleceu no dia 10 de Janeiro de 1259, é um dos santos mais prestigiados no Folclore. Como, em muitas regiões, prestam-lhe expressivas homenagens no dia 7 de junho, estendendo-se os festejos ao longo de uma semana, tudo faz crer que seja essa data a de seu natalício.

É óbvio que sua entrada no Brasil se fez através os portugueses, sendo de Luís da Câmara Cascudo o seguinte registro:

"A festa veio para o Brasil com os fiéis do santo de Amarante. Em janeiro de 1718, Le Gentil de La Barbinais assistia, na capital da Bahia, a uma comemoração entusiástica de S. Gonçalo. Compareceu o Vice-Rei Marquês de Angeja, tomando parte na dança furiosa dentro da igreja, com guitarras e gritarias de frades, mulheres, fidalgos, escravos, num saracoteio delirante. Num final, os bailarinos tomaram a imagem do santo, retirando-a do altar, e dançaram com ela, substituindo-se os de Vasco Fernandes César de Menezes, Conde de Sabugosa, proibiu a dança de São Gonçalo. Nuno Marques Pereira (COMPÊNDIO NARRATIVO DO PEREGRINO DA AMÉRICA

II, 114) anotou que Sabugosa "estava governando a cidade da Bahia, por ver umas festas, que se costumava fazer pelas ruas públicas em dia de São Gonçalo, de homem brancos, mulheres e meninos negros com violas, pandeiros e adulfes, com vivas e revivas São Gonçalinho, trazendo o santo pelos ares, que mais pareciam abusos e superstições, que louvores ao santo, as mandou proibir por um bando, ao som de caixas militares, com graves penas contra aqueles que se achassem em semelhantes festas tão desordenadas" (ANTOLOGIA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 49).

Entre os trabalhos publicados em torno do imortal padre dominicano português que se tornou digno das honras dos altares e presente em nosso Folclore, destacamos aqui o livro de Saul Martins, intitulado "A DANÇA DE SÃO GONÇALO" — Folclore —, cuja 2a. edição foi publicada por Edições Mantiqueira — Belo Horizonte — Minas Gerais, obedecendo o trabalho à seguinte distribuição de matéria: Dedicatória, Prólogo da Segunda Edição, Exórdio, Notas Biográficas do Santo, A Tradição, A Motivação, A Ladainha e Orações, As Rodas ou Langas, Os Versos e a Música, A Contradança, Confrontos, Glossário Bibliografia.



A GAZETA, São Paulo, 15 jan. 1968

F-0610

VILA BRASILÂNDIA FÊZ DANÇA DE SÃO GONÇALO



DANÇADORES NA CASA DO GRITO — São Gonçalo era santo dançador, segundo reza a lenda. Habitando os arredores de Amarante, em Portugal, ele era um eremita diferente. Ao invés de permanecer em clausura, promovia bailes para as mulheres transviadas, tocando viola e dançando a noite toda a fim de afastar aquelas almas do caminho da perdição. E por isso, tanto em Portugal como no Brasil, o primeiro elemento de seu culto é a dança. Santo casamenteiro e muito milagroso, é louvado em São Paulo à noite, em sala ou terreiro coberto, onde se ergue um altar com sua imagem. Ontem um conjunto folclórico de Vila Brasilândia, dos mais renomados, esteve na Casa do Grito mostrando o que é a dança de São Gonçalo, com suas "voltas" e "despedidas". O conjunto.

F-0572

MAIRIPORÁ 2115

É bom santo, santo que tanto merece



diversos. As "voltas" eram danças só por homens ou só por mulheres, exceção feita ao "mostre", "cigra-mestre", "contrato" e "ti-pe", que participavam de todas. Nestas, eles cantavam versos assim:

Bendito louvado seja,
Bendito seja louvado,
Vamos começar a dança
Do meu senhor S. Gonçalo.
Será o "percurador".

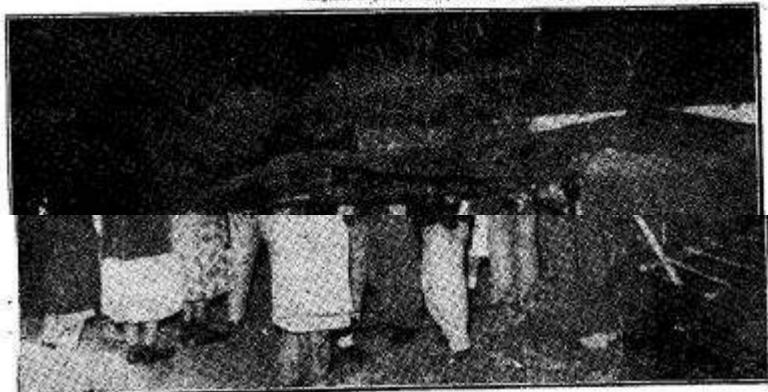
S. Gonçalo de Amarante
"Rapêlhor" de Portugal,
Ajuda-nos a vencer
Esta batalha real.

Meu Deus Padre S. Gonçalo,
Aceita a romaria,
Que eu sou romieiro de longe
E não posso vir todo dia.



F-0574

Alguns aspectos da festa de S. Gonzalo: os violinos, participa



antes da dança, pessoas tomando café e a família do festeiro

Bendito louvado seja,
Bendito seja louvado,
Vamos receber a "bença"
De senhor meu S. Gonzalo.

Estes são alguns dos versos
"obrigados", que devem ser cantados
em todas as "voltas". Mas,
entre elas eram intercaladas outras,
como por exemplo:

S. Gonzalo é bom santo, é
Santo que tanto merece.
Pedi pra S. Gonzalo
Aceitar esta promessa.

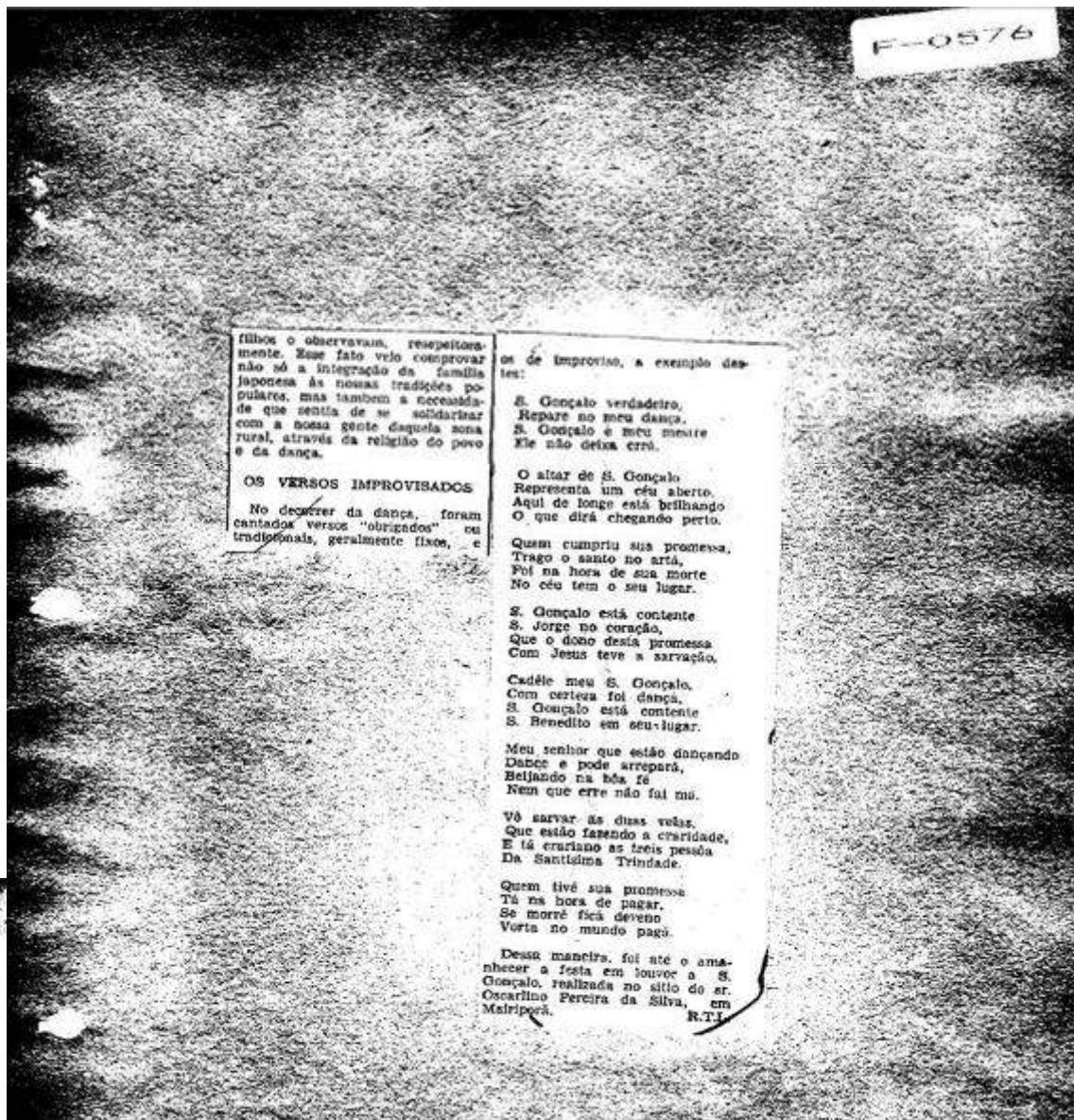
"Bençoada" seja a mão,
Que "enfio" este oratório.
"Faltado" será no céu
Por não de "xô" Senhora.

S. Gonzalo é bom santo,
Que "livró" seu pai da força,
Também peço que me livre
Da gente que tem má boca.

S. Gonzalo foi em Roma
Visita ao "Sinhô".
Conheceu que era seu mestre,
S. Gonzalo "ajodô"

Que oratório tão bonito,
Preparado de "frô" e filia.
"Bêlamo" meu S. Gonzalo
E o meu S. Benedito.

Com todos os elementos da tradição
de Malripôrã, prosseguiu até
o amanhecer de domingo a dança
de S. Gonzalo, que foi o ponto alto
da festa, que tivemos ocasião
de assistir em casa do sr.
Brandão Paulo da Silva.



A Dança de São Gonçalo

21/5 Nicola Gonçalves

A Dança de São Gonçalo é um costume popular de origem portuguesa, muito praticada aqui no Brasil, apresentando profundas raízes ligadas à tradição do nosso povo. Exibe-se com diversas variações, conforme a zona em que é realizada.

No decorrer deste trabalho, o qual abrangerá todas as danças folclóricas, o leitor tomará conhecimento das diversas formas que a Dança de São Gonçalo adquire em vários pontos do país, todas elas, porém, de cunho religioso.

Esta descrição foi observada em diversos municípios do litoral paulista e é mais extensa. As demais serão enfilexadas: num só artigo que deverá ser publicado brevemente.

Quando uma pessoa é atendida numa promessa que fez a São Gonçalo, toma a si o encargo de promover uma dessas festas — assim a podemos chamar, pois trata-se realmente de uma festa.

gerá todas as danças folclóricas, o leitor tomará conhecimento das diversas formas que a Dança de São Gonçalo adquire em vários pontos do país, todas elas, porém, de cunho religioso.

Esta descrição foi observada em diversos municípios do litoral paulista e é mais extensa. As demais serão enfileiradas num só artigo que deverá ser publicado brevemente.

Quando uma pessoa é atendida numa promessa que fez a São Gonçalo, toma a si o encargo de promover uma dessas festas — assim a podemos chamar, pois trata-se realmente de uma festa — fazendo primeiramente um altar votivo, onde ficará alojada a imagem do Santo.

Diversos parentes e amigos são convidados e reunidos na residência do ofertante, geralmente num sábado à noite, a fim de tomarem parte nos ritos cerimoniais que a dança exige e, logo após, participarem do «orrasta-pé», o qual prolongar-se-á pela noite a dentro.

Inicialmente faz o dono da casa uma série de recomendações aos presentes, alertando-os para não fumarem, não rirem, não falarem, pois a dança é religiosa e «carece de muito respeito», termina por dizer:

Procede-se à oferenda a São Gonçalo, na forma de velas acesas, em presença de uma imagem benta. Em seguida contam todos:

São Gonçalo vem do céu,
Vem com uma luz brilhante, ai!
Dai licença São Gonçalo, ai!
São Gonçalo do Amarante. (1)

Logo após a cerimônia tem início as danças, ao som de violas, pandeiros, cavaquinhos, com feita distribuição de bebidas e doces para todos.

No Centro do Estado de São Paulo este costume sofre variações ligeiras, tornando-o mais tradicional e mais puro. É o caso de alguns festeiros que dançam 12 horas seguidas, acompanhados pelos presentes.

(1) Versos recolhidos por Lourenço Filho.

Folclore em Jundiaí

Dança de S. Gonçalo animou o Anhangabaú

"S. Gonçalo de Amarante
É feito do pó de pinho
Tem mais força no pescoço
Do que peso no folclore!"

O bairro do Anhangabaú assistiu na noite de sábado, 14, ao reaparecimento de uma das mais tradicionais festas populares de cunho religioso do Brasil — a dança de S. Gonçalo. A dança foi puxada por quatro violeiros e teve como organizadores o casal tenente Hélio Ferreira e d. Lúrdes, auxiliados por dona Maria, figura tradicional no bairro.

UMA FESTA DE 300 ANOS

As danças em louvor a S. Gonçalo de Amarante são mais antigas do que o Brasil. Quase tão velhas como Portugal, de onde nos vieram. São Gonçalo é português de nascimento: nasceu no dia 10 de janeiro de 1296 na localidade de Amarante, à margem direita do rio Tâmega, no Douro. Segundo consta era construtor e locutor de vias, por isso é representado sempre com uma via no braço. Para converter as mulheres dançava com elas, mas punha uns sapatos cheios de praga que lhe feriam os pés. Assim, enquanto se divertia se penitenciava também.

Desde muito tempo é o santo casamenteiro por excelência, ao lado de Santo Antônio, também português. Segundo a tradição, os romeiros que vão a Amarante dão um nó nas giestas e logo acham par.

Na cidade do Porto, as festas em louvor a S. Gonçalo eram feitas dentro da igreja da Sé, e tinham o nome de festas das regateiras. Os colonos portugueses trouxeram a tradição para o nosso país. Há referências bem antigas dessas festas desde o século XVIII, na capital da Bahia. Em louvor ao santo, então, dançava-se na igreja, numa alegria total: frade, clérigo, padre, mulher, fidalgo, escravo, ao som de guitarras, numa gritaria total, informa LUIS DA CAMARA CASQUEDO Dicionário do Folclore Brasileiro. Presentes inclusive as autoridades e até o vice-rei. Numa dessas danças tiravam a imagem do santo

do altar e sacrocetavam com ela, em pagela.

Essas e outras exatitudes levaram outro vice-rei, D. Vasco Fernandes César de Menezes, Conde de Sabugosa, a proibir a dança e as procissões profanas de São Gonçalo. Não obstante, continuou o povo cultuando a tradição, por quase todo o Brasil. Atravessando o período colonial, chegou até nossos dias, sendo dançada no interior e nas capitais: nas fazendas, sítios e cidades, como estamos vendo em Jundiaí.

"É, diz", C. CASQUEDO, "talvez a... radeira... na como ação religiosa, oferenda litúrgica que possuímos".

A dança é feita sempre em pagamento de uma promessa, que pode ser a cura de uma doença ou uma graça alcançada. S. Gonçalo é padroeiro dos insuertos, em Portugal e é invocando, no Brasil, contra as molestias do estômago e do ventre.

Em Guarulhos (SP), além do bailado, o devoto de S. Gonçalo promete comer certa porção do animal abatido para as festas do santo, ou dançar com a imagem. No Piauí a dança de S. Gon-

galo era feita no ar livre, ou sob latadas. No Rio Grande do Norte perdura na zona rural. Sempre com dança religiosa: nunca por brincadeira somente.

COMO SE DANÇA

Em sua coreografia tradicional, a dança de S. Gonçalo ocupa duas pessoas (bambolizando na 12 apostolos?), em duas fileiras de 4. Um violeiro fica na frente do altar com a imagem do santo: é o guia. Atrás fica uma dançar: é a contes-guia. Então, seguem-se mulheres. A mesma coisa na outra fileira, paralela. Somente os músicos são homens. O canto, a uma só vez, sempre a mesma música, é acompanhada de movimentos para a direita e para a esquerda. A série de versos (quadrinhas) cantados sem interrupção chama-se jornada. Depois da jornada desfilam diante do altar, uma fila para cada lado. A dança completa consta de 12 jornadas.

Os versos são quadras tradicionais, guardadas pela memória coletiva. As vezes improvisadas, com cunho chulo ou de sátira.

"Em nome de Deus começa
Padre, Filho, Espírito Santo
São as primeiras cantigas
Que neste audito canto".

"S. Gonçalo de Amarante
feito do pó de alfarraca



Diante do altar de S. Gonçalo: os violeiros puxam as "jornadas" e os devotos cantam e acompanham com batidas de palmas e meneio de corpo.



As filhas dos devotos fazem evoluções durante a dança.



Depois de cada jornada, os devotos prestam reverência ao santo, dois a dois.

quem não tem rede nem cama
dorme no couro de vaca".

Al, lá, lá, lá, lá
Meu santinho
Vira e revira
São Gonçalo

"São Gonçalo de Amarante
Casamenteiro das velhas
Por que não casais as moças
Que mal vos fizeram elas?"

E assim vai a festa, pela noite a dentro, até de madrugada.



Nos intervalos das jornadas, soltam-se fogos. Dona Lúrdes, homenageando S. Gonçalo.

CORREIO PAULISTANO - São Paulo, 16 de janeiro de 1955

F-0955



EM TEMPO DE MUSICA

(Consultório Musical)

ITALO IZZO

"FESTA DE SÃO GONÇALO"

Entre as festas populares que se realizam no Brasil, uma das mais curiosas, que herdamos de Portugal, é a de São Gonçalo venerado lá, no dia 10 de janeiro, como santo violeiro casamenteiro.

Casal-me, casal-me
São Gonçalinho
Que hei de rezar-vo
Amig: santinho

A forma carinhosa de tratar os santos sempre no diminutivo é bem portuguesa e muito bem aceita por nós. O culto a São Gonçalo em Portugal chegou a ter um aspecto estranho de paganismo, o mesmo acontecendo no Brasil. No tempo colonial, os bailes e representações eram comuns nos templos, onde se executavam músicas profanas. Interessante o que nos diz Wanderley Pinho que, num de seus livros, transcreve um trecho de uma carta: contem tocou-se uma polca no convento de São Bento, no órgão da Igreja, na ocasião de aparecer a Aleluia... Tocou-se em São Francisco de Paula quadrilhas francesas... Em São Bento além da polca na ocasião do Glória, tocaram ainda aquela arieta da Rosina do Barbeiro. O mesmo acontecia em outros pontos do país. No Recife, nas igrejas tocavam valças, quadrilhas e cachuchas...

Paralelamente as autoridades eclesásticas, no começo do século passado, tomaram providências proibindo abusos de tal natureza. Mas voltando ao nosso São Gonçalinho, aqui no Brasil as festas se celebram quando, alguma graça é concedida satisfazendo a premissa de seus devotos, para a cura de doentes ou qualquer outro favor. Em São Paulo, a dança era realizada num salão enfeitado, com um altar do santo violeiro, tendo ao lado dois violões, um soprano e um contralto. Era iniciada e terminada com rezas especiais e consistia de uma série de reverências recíprocas dos dançarinos aos que não dançavam e, finalmente, ao santo. Costumava durar de duas a quatro horas havendo também canto quando os dançarinos paravam para esperar ao som das violas. Também usada na Bahia, a cidade de S. Gonçalo, costumava durar três, quatro dias e até uma semana. Formavam filas de homens e mulheres precedidos por um guia que tocava pandeiro e cantando quadrilhas que em geral eram pedidos de casamento: «Eu amo meu São Gonçalo — Amor com amor é paixão... — Quero me casar com ele — E peço vossa proteção...». Quanto ao male em S. Paulo, e na Bahia era, cachapa, fumo, comedoria e samba.

São Gonçalo d'Amarante,
Casamenteiro das velhas,
Por que não casai as moças
Que mal vos fizeram casar?

CONCURSO N.º 2

N.º grande a noiva satisfação em poder registrar o sucesso obtido por esta nova concurso. Assim, o atacam as cartas recebidas em grande número com palavras de entusiasmo e interesse dos concorrentes. N.º agora vamos ao que interessa. Houve muitos acertadores, da maneira que

feito o sorteio o prêmio coube a Helena da Assis Mafra — rua Casvaldo Cruz, 230 — Lins. As respostas certas são as seguintes: Abul (A. Nepomuceno), Bug Jargal (Gama Malcher), Carmesina (João Gomes de Araújo), Contratador de Diamantes (Fr. Mignone), Júpiter (Fr. Braga), La Croix D'Oro (H. Gnewald), Maria Tudor (C. Gomes), O Rancoroso (Assis Republicano), Zoa (H. Vila Lobos), D. Cascurro (João Gomes Junior). A vencedora será remetida o prêmio pelo correio.

ALBERTO CARLOS BECKER — S. Paulo — Sanfona e Concertina — Já tive oportunidade de informar, quanto ao primeiro instrumento, de que o curso em qualquer Instituto ou Conservatório é de seis anos. Com relação à concertina, não existe, eu melhor, não conheço em S. Paulo, professor especializado no ensino desse instrumento. Mas, considerando-o como da mesma família da sanfona ou acordeão, um professor deste último poderá lhe dar instruções sem grande dificuldade.

JOSE CARLOS — S. Paulo — «Freguesas» — São pequenas melodias cantadas pelos vendedores ambulantes que anunciam assim musicalmente a sua mercadoria. Existem preguiças, que podemos chamá-las de individuais, em que o vendedor inventa uma pequena melodia com as respectivas palavras ou então faz um arranjo, valendo-se de uma melodia popular qualquer. E há os que preferem chamar de generosas quando utilizados por todos os vendedores do mesmo artigo, como os vassoureiros, garrafeiros, serveteiros, fruteiros, verdureiros, jornaleiros, etc. Alguns deles tornam-se célebres como por exemplo os seguintes: «Olha a laranjeira, olha a boa tangarina, olha o velho sorveteiro, sorveteiro de laranja, quem não tem dentes não toma sorvete não».

A Manhã, S. Paulo, 17 abr. 1962

F-0606

Casa do Grito teve ontem 4136 dançadores de S. Gonçalo

Como o tempo era pouco, ao invés das seis "voltas" tradicionais, a turma de Vila Brasilândia fez apenas uma. Depois, foi tomar café, acompanhado de bolinhos de fubá e sanduíches, voltando logo em seguida para a dança da "despedida".

Assim, num domingo meio chuvoso como o de ontem, os paulistanos que tiveram a boa intuição de ir até o Ipiranga — ou, mais exatamente, até a Casa do Grito — puderam apreciar a famosa Dança de São Gonçalo, festa folclórica cujas origens remontam para lá de 1.600.

O GRUPO

Vila Brasilândia tem um orgulho: possui um dos mais renomados conjuntos folclóricos de São Paulo, denominado "São Gonçalo", porque sua especialidade é mesmo essa antiga dança religiosa. O conjunto foi criado por dona Luíza Pereira, que também idealizou os uniformes — blusa azul e faixas vermelhas — com os quais a turma já se exibiu em quase todas as cidades do Estado.

Do conjunto — constituído por quase 30 pessoas — faz parte também "seu" Graciliano Pinto, tocador e cantador dos bons. É ele quem diz: "Nossa gente se esforça, ensaia de 15 em 15 dias. A gente procura atender a todos que nos procuram. Mas o dinheiro anda curto e os uniformes já estão ficando gastos. Prá essa Dança de São Gonçalo de hoje, dona Luíza gastou mais de 20 mil cruzeiros só na compra de blusas".

O conjunto de Vila Brasilândia exibiu-se ontem, às 16 horas, em promoção da Divisão do Arquivo Histórico, no Museu da Casa do Grito, e sua coreografia e canticos foram assistidos por numerosa plateia, que não lhe poupan elogios.

A DANÇA

Diz a lenda que São Gonçalo era santo dançador, bailando sobre pregos para penitenciar-se de seus pecados.

Outra tradição reza que seria ele um eremita "sui generis", habitando os arredores de Amarante, em Portuzal, ao invés de permanecer em clausura, promovia bailes para as mulheres transviadas, tocando viola e dançando toda a noite, a fim de afastar aquelas almas do caminho da perdição. É por isso que, tanto em Portugal como no Brasil, São Gonçalo possui, como primeiro elemento de seu culto, a dança.

Data de 1717 a primeira descrição do culto de São Gonçalo em terras brasileiras, realizado na Bahia.

São Gonçalo, santo casamenteiro e muito milagroso, é louvado em São Paulo à noite, em sala ou terraço coberto, onde se ergue um altar com sua imagem. A função realiza-se, geralmente, para cumprimento de pro-



Com muita dança e cantoria, o conjunto folclórico de Vila Brasilândia mostrou ontem aos paulistanos a verdadeira Dança de São Gonçalo

messas, constando de seis "voltas" ou partes e muitos canticos e danças. Cumpre ressaltar que a maioria das quadrinhas são improvisadas pelos "viroleiros" e "respondedores".

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife, 17 dez. 1963,

F-0969

ST/12
2046

Quem quer pagar 21/36 promessas patrocina a festa da "roda"

Texto de Carmem Dolores FERRAZ

A "roda" é um festejo secular na serra de São Gonçalo, no sertão pernambucano.

Homenagem dos habitantes ao santo padroeiro do lugar, é realizada, inclusive, para pagar promessas. Se a pessoa alcançar a graça pedida, então, patrocina a festa.

Quando há notícia de que vai haver uma "roda" de São Gonçalo, o sertanejo se alegra. Apronta roupa nova e aguarda o dia da festa, verdadeira tradição religiosa.

A "roda" é uma dança que encanta a todos pela riqueza do seu folclore e beleza dos seus passos saltitantes. Chega a parecer

O GRANDE DIA

A vila está em festa. Logo cedo começa a chegar gente de toda a vizinhança. Ninguém quer deixar de participar ou de observar a "roda" de São Gonçalo.

Os tocadores de pífanos e zabumbas vão tocando pelas ruas, acompanhados das crianças do lugar.

Em frente à casa do patrocinador, os dirigentes improvisam um altar, onde colocam a imagem. Os guias e os tocadores se dirigem para lá. Os guias tomam conta das filas dos dançantes da "roda", para que tudo saia certo.

Estão prontos para começar a dança e o bêndito.

vezamento do último dançante da sua fila com o primeiro. E assim sucessivamente. Da mesma maneira, procede o guia da outra fila.

Depois dos revezamentos, os pares das duas filas executam complicada coreografia em semi-círculos. Todos os movimentos são feitos através de uma dança saltitante e ligeira.

A dança é composta de doze longas par-

O BÊNDITO DE SÃO GONÇALO

Ao começar a dança, vem o bêndito. Nêle, o guia convida o povo a participar da festa, cantando:

"Nas horas de Deus, amém
Pai, Filho e Espírito Santo
Esta é a primeira cantiga
Que a São Gonçalo canto".

x x x

"Chegue, chegue minha gente
Que já chegaram os guias

O ALUÁ

O aluá é uma bebida que faz parte dos festejos. É preparado com cuscus de milho, rapadura, erva doce, canela e água.

Essa bebida é posta numa grande jarra e submetida ao processo de fermentação, quando então recebe o nome de aluá. Torna-

Ora viva "Iriviva"

Viva São Gonçalo, viva

Viva São Gonçalo, viva"

A FESTA PROSSEGUE

Não é preciso ensaio para dançar a "roda", basta ficar observando os primeiros pares. Não há errada. E se houver, o guia es-

"Esta vai por despedida

Esta basta por agora

Em louvor a São Gonçalo

E também a Nossa Senhora"

Quem observa, fica encantado com a graça dos seus passos saltitantes e a riqueza do folclore.

"São Gonçalo foi se embora

Deixou o povo chorando

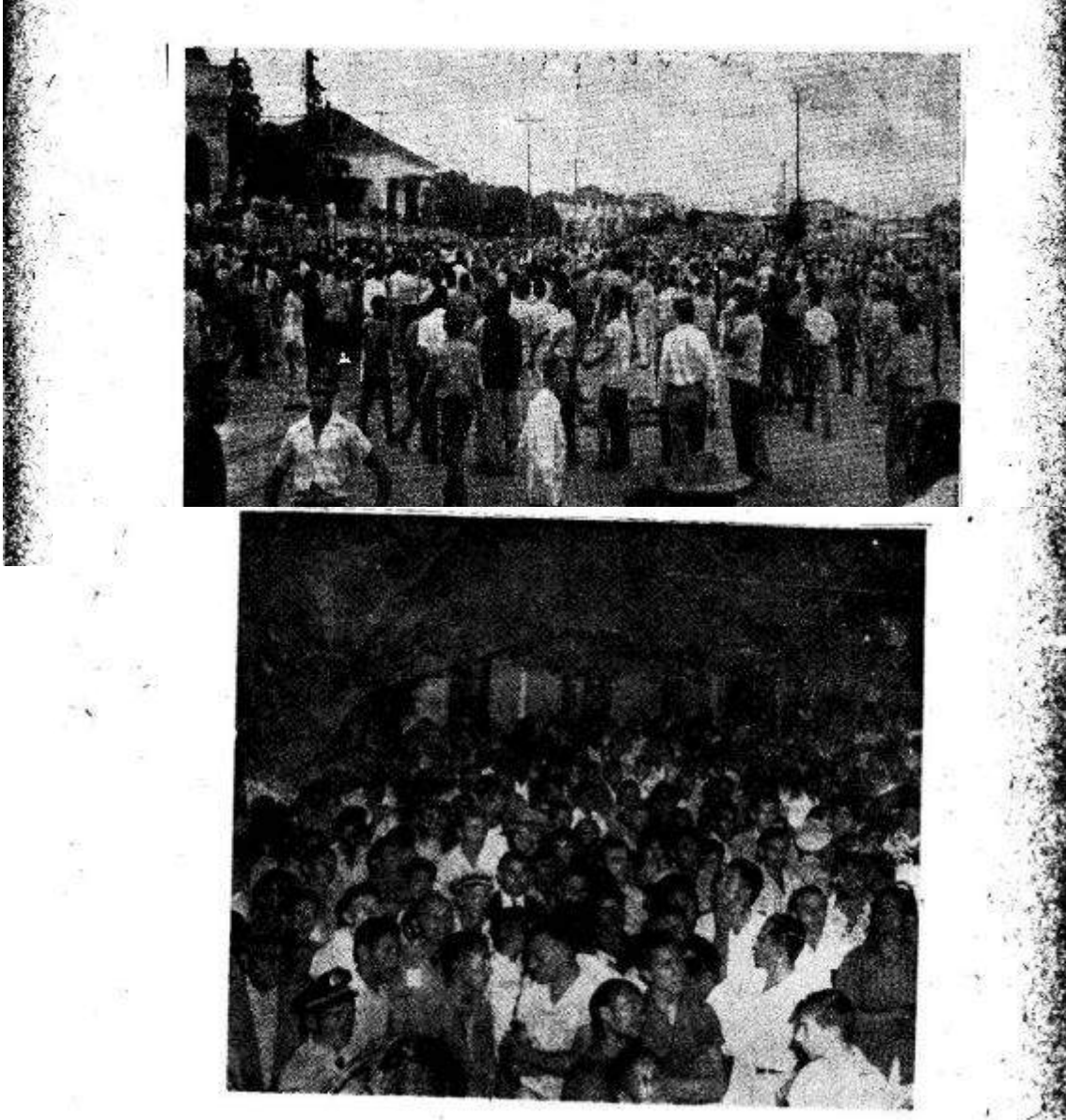
Ele entrou de porta adentro

Foram todos se consolando"

OS FESTEJOS TERMINAM

Quando os festejos terminam, todos estão cansados, mas alegres e saudosos da "roda".

Começam a voltar para suas casas. Todos dançaram e deram vivas ao santo.



DIÁRIO DA NOITE, São Paulo, 18 ago. 1965

F-0604

"Dança de São Gonçalo"

2136
em tarde folclórica

A Divisão do Arquivo Histórico da Prefeitura do Município de São Paulo, fará realizar no próximo dia 22 do corrente, às 15 horas, no Museu "Casa do Grilo", no Ipiranga, uma tarde folclórica com a apresentação da "Dança de São Gonçalo".

São Gonçalo é um glorioso discípulo de São Domingos de Gusmão, originário de Portugal, que viveu em Amarante, aí morrendo a 10 de janeiro de 1243, dia que lhe foi consagrado pelos portugueses.

Segundo a tradição recolhida por Marciano Santos em Gusmão, ele era um eremita que habitava os arredores da cidade de Amarante. O povo o criticava, pois ao invés de levar vida retirada costumava dar balles às mulheres transviadas, tocando viola, cantando e dançando.

O seu motivo não era a boemia mas para afastar as mulheres do caminho da perdição e ensiná-las a ganhar a proteção divina.

Há quem diga que São Gonçalo dançava sobre pregos para penitenciar-se de suas faltas. Por esse motivo tanto em Portugal como no Brasil, o principal elemento do culto popular a São Gonçalo tem sido, através dos tempos, a dança.

Conta-se que, no princípio, dançava-se na própria igreja e que os conegos da Sé, da Cidade do Porto, não se furtavam de executar danças à frente do altar do Santo milagroso.

Conforme o historiador Pedro Calmon, a mais antiga referência que existe dos festins de São Gonçalo, figuram em um sermão de Vieira, do ano de 1690, na Bahia. Quem primeiro descreveu a dança, no entanto, foi o francês La Harpe, o qual a assistiu, em 1767, também na Bahia.

Uma dança folclórica: São Gonçalo, violeiro

A dança de S. Gonçalo, tradição folclórica de origem portuguesa é uma das modalidades que será apresentada na festa de encerramento do Mês de Folclore que a Secretaria do Turismo vai apresentar dia 31 próximo no Anhangabau. Os preparativos, as dificuldades e os dançadores estão aqui. Eles são operários e biscateiros da Vila Brasilândia, um bairro que não tem água encanada nem calçamento, perto da Freguesia do O'.

"De tão longe venho vindo
Mais perto quero chegar
Quero salvar meu S. Gonçalo
E também seu rico altar"

São oito horas da noite na rua Pirajuba, esquina com rua do Farol. O mestre, Joaquim dos Santos, está de pé em frente ao altar, que é um banco rustico de madeira. Sua roupa é vermelha e preta. A viola têm doze cordas e o mestre, 71 anos. E' poço e cobra dez cruzeiros novos por metro perfurado. Mas têm problemas para

comprar os instrumentos: "Para a gente fazer um grupo de dançadores gasta, por baixo uns dois milhões de cruzeiros. E aqui todo mundo é pobre".

A dança começa, eles cantam o primeiro verso e logo depois saem, as duas filas formadas diante do mestre, fazendo evoluções em linha, para lora. Vão até o fundo do terreno retangular e depois voltam à posição inicial. O "tipe" faz o contracanto, no meio dos dançadores que são chamados de "companheiros" e batem palmas e pé, marcando o compasso. Uma fila é de homens, outra de mulheres, ao todo 24. Dna. Luzia, a principal figura do grupo é quem teve a idéia de montá-lo há sete anos:

"Foi duro a gente começar. Todos aqui trabalham no pesado. Antonio é lenhador. Francisco é pedreiro, eu faço as minhas costuras. E a maioria não tinha dinheiro nem para comprar os instrumentos: pandeiros sem couro, reco-reco, caixa, caixinha, bumbo e surdo".

Com muitas listas e conversas no bar de Joaquim e do Eneas, os dançadores conseguiram algum dinheiro e começaram a ensaiar o grupo. As roupas vieram depois, com o esforço de cada um. Mas importante para eles era manter o grupo unido. Quase todos do interior de São Paulo, a maioria dança desde 14 ou 15 anos, aprenderam dos pais, avós e bisavós.

"Quando eu comecei em Matão, já vai para mais de cinquenta anos, meu pai é que me ensinou. Quem ensinou para ele foi meu avô, que tinha aprendido do avô dele. Antigamente a gente usava a moda antiga, a do peão. Mas a gente foi inventando algumas rimas e agora o peão está meio esquecido".

Muitas vezes eles inventam versos no meio da cantoria que a princípio tem 25 versos tradicionais. O "repente" também vale e o tipe vai-se revezando com o mestre nas cantorias. Os violeiros podem também inventar novas harmonias e a dança sempre tem que permanecer com a mesma coreografia. Geralmente a hora de se cantar é às oito da noite e cada vez que se canta inteira a dança é chamada de volta. No interior, eles cantam até quando há disposição dos dançadores. Há lugares

onde. Cada volta leva em média 60 minutos para ser cantada completa, sem contar com os "repentes", versos que o cantador vai inventando na hora. No meio das voltas há um intervalo para tomar cachaca ou café e comer um bolinho que a mulher do dono do terreiro onde se dança, oferece aos participantes.

O prof. Rossini Tavares de Lima, diretor do Museu de Artes Folclóricas de São Paulo fala sobre São Gonçalo:

"O dia de cantar mesmo a dança é 6 de janeiro, dia do santo. A dança foi iniciada em Portugal, em tempos imemorais. São Gonçalo, conta a tradição, era um santo violeiro que abordava u'a temática contravérsora em suas músicas. O costume foi trazido pelos primeiros colonos portugueses e aqui mesclou-se com a dança africana, sofrendo modificações no ritmo e na estrutura da cantoria. Mas a usada hoje em dia já é adotada no Brasil há muito tempo. Como a maioria das danças dramáticas brasileiras é de difícil levantamento histórico. O importante é que ela está aí, mesmo numa cidade altamente industrializada como São Paulo, florescendo num bairro periférico. E' um testemunho da cultura autenticamente brasileira".

Enquanto os participantes vão falando, a Dança vai escorrendo. As rimas vão sendo cantadas até que chega-se ao ultimo verso:

"Os galos estão cantando,
E' sinal que o dia vem
Esta volta se acabou-se
Os anjos digam Amém".

A viola faz o volteio, é o fim da volta. Agora, cachaca e bolinho.

Grupo revive Dança de São Gonçalo na Semana do Folclore

Bailarinos de Januária encantaram, ontem, o público que compareceu ao ginásio do Minas Tênis Clube para vê-los reviver um dos espetáculos folclóricos mais antigos e tradicionais do País, a Dança de São Gonçalo, que a cultura brasileira assimilou dos colonizadores portugueses. Ves-

se em algumas regiões, sendo tão tradicional que o livro de Nuno Marques Pereira, editado em 1728, já fazia completa descrição sua. O livro, primeiro a tratar do folclore brasileiro, é uma obra rara, intitulada "Compêndio Narrativo do Peregrino da América".

A tradição

A Dança de São Gonçalo existe apenas em restritas regiões culturais do Brasil. São ros, como "um sujeito safado e sem princípios". Poucos sabiam que dançava com os sapatos cravejados de pregos, que martirizavam seus pés, e que procurava reunir as mulheres com um único objetivo: ansá-las totalmente, para que, ao dormir, não se deitasse em a sua vida de pecado. Chegando em casa, ele se martirizava ainda mais, dormindo sobre tábuas e deixando de alimentar-se.

Transmitida ao Brasil pelos portugueses, a dança manteve-

se em algumas regiões, sendo tão tradicional que o livro de Nuno Marques Pereira, editado em 1728, já fazia completa descrição sua. O livro, primeiro a tratar do folclore brasileiro, é uma obra rara, intitulada "Compêndio Narrativo do Peregrino da América".

ro. É sempre dançada em pagamento a promessas feitas ao santo. Os bailarinos cantam versos jocosos, durante as evoluções, usando uma linguagem íntima para digirir-se ao santo: e suas manifestações artísticas e literárias". Em vida João Dornas publicou estudos sociológico e históricos, onde o populário mineiro constitui o tema central.

— O livro é uma preciosa coletânea de estudos etnográficos e folclóricos e será uma pesquisadores, pelo seu cabedal de informações sobre nossos hábitos culturais, costumes, crendices e nossas lendas — declarou o Prof. Oscar Mendes.

Para ele, "basta verificar o sumário para se aquilatar a sua importância".

existe apenas em restritas regiões culturais do Brasil. São Gonçalo é um santo português

ções, usando uma linguagem íntima para digirir-se ao santo:

Busca de São Gonçalo, um dia feliz da gente de Itapissuma

Manoel NETO

É dia de Buscada. A população amanhece alegre, entusiasmada. Há os que prometem o espocar de fogos, logo às primeiras horas, manifestando a sua participação na tradicional festa, mas principalmente dando vivas ao santo padroeiro — São Gonçalo. O espírito da pequenina cidade de Itapissuma é contagiado pela repercussão da festa mais importante do lugar, quer no seu aspecto religioso — os mais fiéis fazem suas orações, pagam e renovam promessas — quer no que diz respeito ao aspecto turístico.

Ontem foi um dia diferente para a comunidade de Itapissuma. Logo cedo, os pescadores começaram a armar suas embarcações. Aproximava-se a hora da Buscada. Tudo era feito dentro de um espírito festivo, de participação. Padre Benedito Badu, o principal organizador da promoção, dava as últimas instruções e fazia recomendações para que tudo ocorresse num clima de ordem e respeito. Era a vez da Igreja, razão de ser da tradicional Buscada de São Gonçalo.

PITORESCO

Apesar da sua origem religiosa, a Busca de São Gonçalo foi incluída nos calendários turísticos do Brasil, notadamente do Nordeste, como uma promoção das mais pitorescas, bonita mesmo aos olhos do visitante e contagiante aos habitantes do lugar.

Trata-se de uma típica festa popular religiosa: a Leva-da, no dia 11 de janeiro, a feita em procissão rodoviária — automóveis, ônibus, caminhões, motocicletas, etc. — a imagem do santo é conduzida até a Igreja de Nossa Senhora das Dores em Nova Cruz. No dia 18 (ontem) realizou-se a parte mais atrativa: procissão marítimo-fluvial, partindo de Nova Cruz até Itapissuma, com acompanhamento de mais de cem embarcações — a maioria é composta de jongueiros pertencentes a humildes pescadores, que dão significativa contribuição para o brilhantismo da festa. Bandeiras coloridas, fogos de artifício, banda de música e vivas a São Gonçalo, tudo isso, ao longo do cortejo, dão um colorido realmente bonito, coexistindo em um dos maiores espetá-

cios folclóricos da Região, paralelamente ao seu caráter eminentemente religioso.

A procissão marítimo-fluvial constitui a parte mais alarante, motivando a presença de milhares de turistas do Recife e de outras cidades do Nordeste. Lamentável, é que os órgãos de turismo não vêm dando a divulgação que a festa merece, tampouco contribuem, em termos efetivos, para que o seu aspecto profano, que representa a motivação paralela ao caráter religioso, seja ampliado e não fique à mercê quase exclusiva de humildes pescadores que, talvez imbuídos mais de religiosidade, de devoção ao padroeiro de Itapissuma, garantem, todos os anos, a realização do cortejo fluvial, sem qualquer incentivo oficial.

CRENDICES

Durante o intervalo entre a Leva-da e a Buscada — oito dias — a Igreja de Itapissuma vive um período de intenso movimento: grande número de fiéis, inclusive moças sol-

teiras, comparecem ao altar, pagam e renovam promessas, ao mesmo tempo que formulam súplicas a São Gonçalo para que lhes favoreça com "um casamento" e outras parcerias. Aliás, trata-se de um santo dos mais venerados do Nordeste, no que diz respeito às crenças populares. Há, inclusive, um tipo de dança dedicado a ele, modinhas e outras manifestações que estão diretamente ligadas ao diversificado folclore regional.

"Chegue minha gente/Todos num cordão/Vamos dançar São Gonçalo/Todos de bom coração".

João Maria Tavares de Andrade, pesquisador da música popular religiosa, explica como ocorre a Dança de São Gonçalo: "Há um altar e nele São Gonçalo. Diante do altar, duas filas de dançarinos, cada com guia e um contrabaixo. Dá-se um revezamento dos extremos das filas e começam os movimentos em semicírculo. Os dançarinos saltitam compactados, em busca da melhor harmonia coreográfica,

Um português identificado com os mais numerosos países da dança folclórica portuguesa verá na dança de São Gonçalo uma corrupção do que lá se faz. Mas para milhares de sertanejos de Pernambuco, é apenas a "Boga", festa de muitas e muitas décadas na paisagem árida de Salgueiro, Sertão pernambucano. A "Boda" é a dança de São Gonçalo do Amarante, onde "quem não canta e não dança/O que veio buscar/Só veio comer o arroz/E beber a água".

Com músicas quebradas que se sucedem, a dança se estende a não mais cessar, onde se paga promessa, de roupa nova e tudo mais. Esta, é o mesmo São Gonçalo de Leva-da e Busca, tradicional festa folclórica e religiosa que consegue levar milhares de turistas, todos os anos, para Itapissuma, um lugarejo que pertence ao Município de Igarassu, situado em ponto que oferece um panorama natural dos mais bonitos, fazendo divisa com Itamaracá.



Dança do Santo Casamenteiro

J. C. Paixão Côrtes

EM "Aspectos Religiosos do Folclore Gaúcho" (1) localizamos, de forma sintética, manifestações da religiosidade de nosso homem da zona rural, bem como arrolamos as principais pesquisas de campo que efetuamos sobre o tema.

De lá para cá, voltamos ao assunto neste mesmo periódico, com uma série de artigos versando sobre Terno de Reis, Folia do Divino, Terço Crioulo, Cavalhada, Mesada dos Inocentes, Via Sacra, Festas Juninas, Festa dos Padroeiros, Batismo Crioulo etc.

Hoje, o tema também é um dos citados em nosso primeiro artigo: DANÇA DE SÃO GONÇALO DO AMARANTE.



FOLCLORE

SÃO Gonçalo era um santo português. "Deixou tradições populares vivas. Tocava viola. Convertem as mulheres, dançando com elas, alegremente, mas tendo nos sapatos pregos que o feriam nos pés. Os roteiros portugueses que acodem a Amarante dão um nó nas giestas, e quem assim faz, logo casa. Trazem seus devotos figuras de virgo, cobertas de açúcar e mesmo pães, com formas jállicas. Outras dançavam dentro da igreja de Amarante. E padroeiro das meninas que querem casar, seja qual for a idade. As festas de São Gonçalo se espalhavam e eram famosas dentro da Sé do Porto, onde a chamavam festas regateiras", nos afirma Câmara Cascado (2).

O Rei D. João, fervoroso devoto de São Gonçalo, foi um dos primeiros a tomar a iniciativa de negociar em Roma a beatificação de seu padroeiro votivo. Em 1540 inicia a edificação do mosteiro dominicano e reconstrução da ermida construída por Gonçalo em Amarante, distrito do Porto, no eremitério onde faleceu o frade da ordem de São Domingos de Gusmão, que fora casado com a Abadia de S. Paio de Riba-Vizela, já avançado em idade, aos 10 de janeiro de 1280 (ou 1282). O rei ofereceu, também um almoço de 60 arbores e da ordem para que emolam, angariam o mais dinheiro para as construções. Em 1582, encarega D. Afonso de Alencastro, para juntamente com Frei Julião emissário do mosteiro de São Domingos de Lisboa, tratarem da missão especial relativa à beatificação de Gonçalo. Mais tarde, após reiteradas instâncias dos soberanos portugueses, quando reinava D. Catarina, rainha-regente, o papa Pio IV, aos 18 de setembro de 1561, proclama a beatificação de Gonçalo do Amarante. O Santo passa então para os altares, com seus atributos inerentes, com honras canônicas, missa e ofício privativo". (3)

No Douro, à margem direita de Tâmega, em Amarante "casamem e u'a mulher. No caso da presença de um só, este fica ladoado por outras duas pessoas, que seguram velas acesas. Nos



O material que o professor Neicy Provençal (4) nos enviou de Ibiratara exemplifica bem a parte em que se se canta. Não existe movimento coreográfico, portanto:



LETRA — As quadrinhas recolhidas são, geralmente, ditas de cor, embora possam ser improvisadas, de acordo com as exigências da ocasião e da promoção.

do parte na dança furiosa dentro da igreja, com guitarras, e gritaria de frades, mulheres, fidalgo, escravos, num saracotejo delirante. No final, os bailarinos tomaram a imagem do Santo retirando-a do altar, e dançaram com ela, substituindo-se os devotos na Santa emoção coreográfica" (2).

Mas, em 1723, com a chegada do bispo dominicano D. Antônio do Guadalupe, se intensifica a popularidade do Santo, chegando a ser fundada uma Irmandade em seu louvor.

No Rio Grande do Sul, estamos fazendo por primeira vez o registro da Dança de São Gonçalo do Porto, na cidade de Caxias, em 1961, no município de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, área agrícola-pastoril outrora pertencente à Comarca de São Francisco de Paula.

Devemos nossas pesquisas iniciais a gentileza dos famosos acordeonistas Irmãos Bertuzzi, que, inclusive nos acolheram em sua fazenda, com a habitual hospitalidade gaúchesca.

Já dissemos: "que o gaúcho habituado ao trabalho diário com o gado, marcando, parando rudeiro, demandando etc., estava em muitas regiões menos familiarizado com os mesmos acontecimentos religiosos do que em outros rincões, onde esse mesmo homem tinha sua atividade mais agrícola do que campeira, fixado à terra, mandioca, cana, algodão, milho etc., tirado, dessas culturas, tudo para o sustento de sua família".

Além dos aspectos de maior ou menor contribuição étnica, dos grupos que vieram a formar a gente gaúcha e consequentes tradições, as grandes distâncias que separavam os agrupamentos humanos das sedes das catedrais e das paróquias, de que fala Padre Cay, em sua História da República do Paraguai até 1864, influíram para isso. Podemos observar, em nossas pesquisas de campo, que o homem agrícola do Estado, em zonas em que predominam os minifúndios, era muito mais religioso do que o gaúcho fronteirista.

Talvez aliado aos aspectos que nos referimos anteriormente e acrescido da maior influência da religiosidade dos colonizadores portugueses e paulistas, mais intensa eram — como ainda hoje o são — as reverências do culto da Igreja Católica, nas regiões Campos de Cima da Serra. Planalto Médio, Depressão Central, de que na área dos municípios que compõem a faixa da fronteira.

Focalizamos o problema da falta de clérigos na formação da então Província de São Pedro e o surgimento, como consequência, de "capelões" ou "capelonas", homens ou mulheres geralmente humildes, de instrução rudimentar, dotados de boa memória e bom peito, que se tomavam de funções religiosas e acabavam desempenhando as vezes de padres.

Assim, chegaram até nos mais remotos temas sacros, conservando alguns a pureza de origem, sofrendo outros as mutilações e adições que a tradição oral é portadora". (5)

A Dança de São Gonçalo não só a registramos em Caxias, como nos municípios de Ibiratara e Santo Antônio da Patrulha. Portanto, dentro da área que consideramos como "Campos de Cima da Serra".

Acreditamos que outrora, na formação do Rio Grande, tivesse o Santo muitos devotos, pois não convém esquecer que, na toponímia da hidrografia rio-grandense, o rio que banha a tradição traga um pequeninho.

— 3 —
— 0 —

Na hora de Deus começar.
"Padi". "Filho". "Espírito Santo"

Este é o primeiro verso
Que pro São Gonçalo eu canto

Nas quadrinhas 1 e 2 nota-se o trato diminutivo dado ao santo, tão ao gosto da língua lusá. Na 3.a quadra, verifica-

Para o Rio de Janeiro (7)

São Gonçalo do Amarante,
É o protetor das velhas.
É o protetor das velhas,
Porque não da luz pras moças?
Porque não da luz pras moças?
Que mal lhe fizeram elas?
Que mal lhe fizeram elas?

É curiosa a identidade desta quadra com a estrofa de "ranchos", de Olinda e Recife, registrada por Lopes Gama, em 1843 (2):

IMPRENSA POPULAR, Rio, 21 dez. 1954,

F-0568

MUSICA

A Dança de São Gonçalo

DE UM ARTIGO de Eunice Catunda sobre a Dança de S. Gonçalo, publicado no último número da excelente revista paulista «Fundamentos», destacamos os seguintes trechos:

A Dança de S. Gonçalo não tem época certa, como acontece com a Folia do Divino ou com os Santos Reis. Realiza-se em qualquer tempo, pois se destina ao cumprimento de promessa geralmente feita pelo dono da casa, que a promove, distribui os convites, marca a data com bastante antecedência para preparar tudo, desde o cafézinho servido nos intervalos até a arrumação do altar. Este altar é arrumado no cômodo principal da casa, no lugar de maior evidência. Constitui o foco de todas as atenções. Sobre a mesinha tosca estende-se a melhor toalha bordada, alvejante e engomada. Flores cabólicas sobem pela parede na qual se apoia o altar. Sobre ele, no centro, à frente dos putos santos do oratório, está S. Gonçalo, o santo violão, tocando seu instrumento, jogada às costas a capa de peregrino, calçado com suas botas altas de caminhão. Aos lados, as longas velas de cera misturam sua luz à claridade simples dos pequenos lampiões a querosene, pendurados ao longo das quatro paredes de terra batida que sustentam os barrotes da telha-vã. Estávamos em casa de «seu» Ferreira,

morador de Barra-Beca, ou Barra-Bonita.

O cerimonial de S. Gonçalo está dividido em três partes: em forma A-B-A. 1ª — reza para o santo; 2ª — danças; 3ª — reza de encerramento. As danças se dividem em quatro partes ou voltas, cada uma com duração de meia hora, mais ou menos. As duas partes finais são as mais belas. Constituem-nas o Arrecorete e a Misura. Entre elas há pequenos intervalos, sem contar o grande intervalo, pois uma Dança de São Gonçalo atravessa a noite.

Em geral há dois guias: uma mulher e um homem. Mas ali a mestra se destacava no conjunto como a verdadeira guardiã da tradição, a profunda conhecedora do assunto. Escolheu entre os circunstantes um parceiro, homem respeitável e solícito que ia a ajudando e a quem ela ia orientando, de maneira a que os demais pares acompanhassem todas as figuras coreográficas determinadas pelo casal-guia.

Figuras proeminentes e da maior importância na Dança de S. Gonçalo são, naturalmente, os dois violeiros. O primeiro (Sebastião Barbosa) tira o verso; o segundo, o baixo (Manoel Teodoro) faz a segunda voz.

Tem início a reza, da qual participam todos os presentes, inclusive os violeiros, de pé, empunhando seus instrumentos. Enquanto eles rezam nós vamos observando atentamente os semblantes.

D. Maria Olga assume seu posto à frente da fileira de damas, cada uma ladeada por seu cavalheiro. Os violeiros tomam assento a um dos lados da sala e começa a função. Atentos, os bailarinos ouvem o primeiro verso enquanto as violas, fundidas numa só harmonia, vão marcando o ritmo básico que determinará o bate-pé. As duas fileiras de pares, postadas à frente do altar, começam a movimentar-se, avançando e recuando. Cresce o bate-pé que deu motivo a um de meus maiores espantos: onde é que aquela gente consegue essa reserva de energia física que lhes permite dançar assim entre dois dias de trabalho árduo e pesado? Duas horas inteiras de sapateado ininterrupto, não contando as rápidas paradas para as variações nas figuras da dança! O sapateado vai num crescendo, arran-

cando nuvens de poeira e areia do assoalho. A modesta casinha estremece ao ribombar dos tamancos e grossos sapatos que estrugem com maior violência ainda, quando o bailarino se defronta com o altar, em primeiro plano.

Dentro do ritmo comum, rigorosamente batido, guiado pelas violas, ecoam variantes e contratempos de solistas ocasionais, inconscientemente improvisados no entusiasmo de que se aproximam de S. Gonçalo.

Na Arrecorete, muda a disposição coreográfica. Primeiramente, as mulheres permanecem em seus lugares, marcando seu passinho miúdo, enquanto que o cavalheiro, que se encontra em último lugar abandona seu posto e com sua dança violenta vem passar em frente ao primeiro. Assim prossegue a dança sendo que cada cavalheiro perfaz esse movimento circular passando à frente do segundo, do terceiro par, etc. Depois toca a vez ao penúltimo, ao antepenúltimo, etc. Depois que todos os bailarinos executaram essa figura, toca a eles permanecer em seus lugares enquanto as mulheres se movimentam em fila, a um lado do salão, executando arabescos em torno dos cavalheiros.

Por fim vem a bellissima Misura, a parte mais encantadora da dança. Na Misura só dança um par enquanto que os outros esperam sua vez. Em primeiro lugar vem os mestres, ou guias. Os cantadores vão improvisando versos especiais para cada par. Nêles vão tecendo comentários, ora chamando atenção para a graça de um par, ora para a devoção de outro, etc. Os dançarinos porém se mantêm alheios a tudo. Os olhos fitos no altar, só enxergam a S. Gonçalo. Concentrados, sérios, cumprem com dignidade seu ritual, as severas fisionomias mais belas pelos olhos brilhantes onde se refletem as chamas oscilantes das velas.

Dentre as manifestações folclóricas de maior persistência em Capatuba, o lugar destacado o tem a dança de São Gonçalo que, na expressão pitoresca dos folgozões mestre Dionísio e ajudante Sebastião da Barra, é uma devoção praticada "desde o começo do mundo".

Sabem todos que São Gonçalo, rezado em Guimarães (Portugal), ficou bastante velho em Amarante (também Portugal) no ano de 1262. Homem alegre e folgozão, morreu de vida piedosa, entregando a folgozadas ingênuas e liciosas.

Momente

alcargou

26 de

padre

calista

Justa d

rente a

de café

O cos

em lauri

MIÇANGA

Francisco Pereira da Silva

Dança de S. Gonçalo

diente do altar em que se alçava a imagem do santo casamenteiro. Também no Brasil, até o século XIX, realizava-se tal dança no interior das igrejas. (1) Ao contrário da que ocorre em sua pátria, aqui a imagem do santo folião de Amarante se representa com uma viola aconchegada ao peito. Esta característica é genuinamente

mine com a recitação da Salve Rainha. A segunda parte é a dança propriamente dita, com passo ao ritmo de duas violas. Havendo gongalistas em número igual de ambos os sexos — a dança se desempenha aos pares. Do contrário, dança-se de roda. As voltas não podem ser em número par. São sempre cinco, sete ou nove. A última, denominada "Volta do Cajuru", é mais caprichada, mais amorada, mais solene. No decorrer desta volta derradeira é que o dono da casa faz entrega da promessa. Gostem os folgozões capatubenses de dançar a "Volta do Cajuru" ao ralar do dia. Isto quase constitui ponto de honra, prova de resistência e bom peito. O derradeiro ponho — diz o violeiro Sebastião da Barra — "só tem graça com o sol saindo".

Não intercala de uma volta, não refugia à temática amorosa; unguinado, portanto, na especialização de São Gonçalo que, juntamente com Santo Antônio de Lisboa — militar brasileiro, disputa a primazia na proteção aos corações solitários.

No cinto da casa fizera-se uma farda, amando-se em baixo um altar enfeitado com flores silvestres e palmas de jerivá. Duas imagens de São Gonçalo (de viola em punho) e outra da Nossa Senhora da Conceição alinhavam-se no altar iluminado por duas velas. As 20 horas os gongalistas ajoelhados numa esteira de tabus acompanharam a reza tirada pelo capelão Júlio. Finda a reza, que durou meia hora, o marcador Chico Simão dispôs o pessoal para a dança, fazendo tratar-se de uma "dança de respeito; dança

Abençoada foi a mãe

Que preparou este altar.

São Gonçalo está pedindo:

Devotos venham dançar.

A seguir os violeiros, após reverenciarem o santo com uma inclinação de corpo e meia genuflexão, permutam-se duas vezes os lugares e, sempre tocando, entram pelo interior das colunas (os dançadores atrás sapateando), voltam pelo exterior retomando a posição inicial. As vezes executam movimento inverso, isto é: saem pelo exterior e voltam pelo centro postando-se o mestre invariavelmente à direita.

Todas as ordens são dadas em verso, ao ritmo da viola, pelo mestre:

Eu já tava me esquecendo,

Vou mandar fazer um barquinho

De raiz do fodegoso;

Prá tirar meu São Gonçalo

Do meio dos invejosos.

Um dançador alterado pelo álcool 'intenta perturbar a função; mas é expulso da roda mal as folgozadas advertem:

A dança de São Gonçalo

Não é dança de conversar;

É uma dança de respeito,

As imagens são no altar.

Chega-se finalmente à derradeira volta, na qual se redobra a solenidade e o respeito. O mestre canta, e a face unida ao bôjo do pinho:

Esta é a derradeira volta,

um filho (abrangido na promessa), temam nas mãos as imagens de São Gonçalo e dançam de par pelo

to no meio das colunas de gongalistas agora transformadas em fileiras com frente para interior.

Reverenciam Nossa Senhora da Conceição, repõem São Gonçalo sobre o altar e voltam para a fileira, mas na frente dos violeiros. Os

outros pares de dançadores (um a um) repetem o sapateado dos danos da promessa e se colocam na frente deles. De tal sorte, que

os folgozões (ou violeiros) vão se afastando até ficarem como último "par" nas extremidades das

fileiras. E por sua vez, sob religiosa admiração de todos, dançam em pateto suave, inclinam-se

respeitosos diante do altar e largam os versos finais:

Apareceu meu São Gonçalo

São estes folgozões, religiosos ou profanos, que mantêm a coesão nas comunidades do Brasil a dentro. Sobeja razão assisista ao Papa Pio XII ao afirmar que o folgozão preserva a continuidade da

alma recôndita das gerações.

Festa Religião
3.º Congresso

A TARDE, Salvador, 29 jan. 1966

F-0968

Casamenteiro das velhas

Hildegardes Viana

Gongalo Pereira nasceu no Concelho de Guimarães, província do Minho. Era de boa linhagem e o seu nascimento deve ter sido motivo para muitas festas e satisfação. Mas o que ficou guardado nos arquivos da família, como um acontecimento promissor, foi o seu batizado. No momento exato em que ia receber as águas lustrais, contemplou a imagem do Santo Cristo, com tamanho amor, que a todos o moveu. Ali estava um santinho, sem dúvida. A notícia encheu de justo regozijo a toda a povoação.

A medida que ia crescendo, mais se acentuava em Gongalo o amor à Jesus. Bem educado, porque assim lhe permitiam os haveres paternos, não lhe foi difícil ordenar-se sacerdote. Sob os auspícios do Arcebispo de Braga, seu amigo e conselheiro, foi ser pároco da freguesia. Revelou-se então um guia de São Paio de Ribasacerdote virtuoso, respeitado por todos, sempre voltado para as boas obras.

Um dia manifestou-se em Gongalo, mais ardente do que nunca, a vontade de ir a Roma e Jerusalém. Queria ver as sepulturas de São Pedro e São Paulo, orar no Santo Sepulcro, trilhar pelos mesmos caminhos dos apóstolos para melhor sentir a palavra dos Santos Evangelhos. Confiou os seus fiéis paroquianos à guarda espiritual de um seu sobrinho, também sacerdote, e encetou a peregrinação.

Viu tudo quanto tinha desejado. Mas compreendeu também que o seu lugar era à frente do seu rebanho. Voltou por lavios caminhos, despojado de roupas e de víveres, sustentado pela esperança de tornar a abençoar os seus paroquianos. Entretanto encontrou tudo mudado. Seu sobrinho usurpava todos os seus direitos, conseguindo inclusive fosse passada certidão de sua morte.

Escurraçado, espantado, despojado de tudo, Gongalo Pereira foi viver num ermo em Amarante, à margem do rio Tamego. A Virgem Santíssima, a quem erguera uma ermida em seu louvor, apareceu-lhe, mostrando-lhe o caminho de São Domingos. Tornando dominicano pediu a seu superior Frei Pedro Gonçalves Telmo, depois São Pedro Gonçalves, licença para voltar para Tamego, levando um companheiro apenas.

Foi nessa época que construiu a famosa ponte de pedra para benefício da população no local determinado por um anjo. Durante a cons-

trução os milagres se multiplicavam. Amansou touros bravos com palavras apenas, fez sair vinho de uma pedra dura, moveu com uma só mão um rochedo que resistia ao impulso de dezenas de braços, atestando de modo inequívoco ser homem ajudado por Deus.

Gongalo, entretanto, tinha hábitos estranhos. Dava festas para as mulheres da vida airada. Com os sapatos cheios de pregos, para que lhe doerem os pés, tocando viola para animar o bailado, Gongalo improvisava versos ensinando o caminho do arrependimento e as vantagens da regeneração. Ao término da festa, recompensava as mulheres com dinheiro. Com tal óbulo abençoado muitas voltaram aos lares de onde haviam desertado. Outras começaram vida nova, alcançando até casamento com homens de bens.

Assim nasceu a fama de São Gongalo, casamenteiro, pescador de almas, protetor dos enfermos. Ainda hoje osromeiros vão à Amarante para as suas festas no dia 10 de janeiro. Ao que dizem os que dão nós nas festas por um milagre se casam.

Porque casamenteiro das velhas é difícil explicar. Mas o certo é que através os tempos mulheres de meia idade têm tentado manter a vela acesa durante a sua procissão, na esperança de alcançarem as glórias do matrimônio. Solteironas, mães velhas, vestidas de branco acalentaram a fúria acendendo velas de libras e rezando até os joelhos doerem. Nem todas foram atendidas. Porque só casa quem tem de casar, assim como não é toda reza que chega até o céu.

Domingo é a festa de São Gongalo na igreja do Bomfim. Muitas devotas lá estarão. Solteironas, creio que poucas. Há falta de solteironas atualmente. Antigamente solteirona era a mulher que chegava aos trinta sem casar. Depois concederam uma espécie de moratória a pretexto de que a vida começa aos quarenta. Com os progressos da cirurgia plástica o prazo é possível que se dilate para os cinquenta.

Santo dos mais venerados em Portugal e no Brasil, com comemorações marcantes na Bahia, São Gongalo de Amarante será mais uma vez louvado graças à Mesa da Devocão do Senhor do Bomfim, que desde 1912 tomou a si o encargo dos festejos, elegendo anualmente Juizes e Mordomos para com suas mãos auxiliarem as despesas

DIÁRIO DO PARANÁ, Curitiba, 26 mar. 1965,

F-0603

SÃO GONÇALO FOI TEMA DE PALESTRA PARA FOLCLORISTAS

Com uma palestra proferida pela professora Valdevez de Souza Müller, sobre a dança de São Gonçalo encontrada no litoral paranaense, reuniu-se ontem a Comissão Paranaense de Folclore, filiada à Comissão de Folclore do Instituto Brasileiro de Educação, Ciências e Cultura — IBEC. O local do encontro de tradicionalistas paranaenses foi a sala do Seminário Departamental, na Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná, sob a presidência do professor José Loureiro Fernandes e secretária da jornalista Helê Vellozo Fernandes.

REESTRUTURAÇÃO

A Comissão Paranaense de Folclore reiniciou as suas atividades com a reunião de ontem na Faculdade de Filosofia, contando com a presença de professores, estudiosos e pesquisadores do folclore paranaense. Ficou deliberado que as reuniões da Comissão serão realizadas nas últimas quintas-feiras de cada mês, com a efe-

tivação dos debates sobre temas previamente escolhidos.

Na próxima reunião o tema continuará sendo a dança de São Gonçalo; o presidente da Comissão, professor José Loureiro Fernandes, solicitou a todos os presentes que trouxessem dados sobre o original costume popular à referida sessão mensal. Nesse dia haverá a projeção de um filme colorido sobre o tema folclórico.

PRESENTE

Compareceram à reunião de reinício de atividades da Comissão os seguintes folcloristas paranaenses: Oscar Martins Gomes, José Loureiro Fernandes, Esgard Chalband Sampaio, Fernando Correa Azevedo, Osvaldo Pilotto, Altiva Pilatti Balhana, Valdevez de Souza Müller, Iracé Dantas, Rosely Vellozo Roderjan, Helê Vellozo Fernandes, Odah Regina Guimarães Costa, Leonidina Nogueira Passos, Maria da Luz Artigas Domingues, Clotilde Espindola Leinig e Miecislau Surek.



FOLCLORISTAS EM ATIVIDADE

Reiniciando suas atividades, reuniu-se ontem na Faculdade de Filosofia a Comissão Paranaense de Folclore, filiada à Comissão de Folclore do IBEC, órgão nacional da UNESCO. A reunião teve palestra e debates sobre a dança de São Gonçalo encontrada no litoral paranaense, fixação da data mensal de sessões dos membros integrantes da Comissão, além da demonstração do perfeito entrosamento existente entre os estudiosos da arte dos antepassados. Na foto, um aspecto da reunião.

A GAZETA, S. Paulo, 27 abr. 1963, 1. cad.: 11, "Folcloro".

F-0602

DANÇA DE SÃO GONÇALO EM ITAPETININGA

(II)

O numero de pares é limitado; dez, doze, vinte; quantos quiserem participar da devoção. Inicia-se a dança. Formam-se duas filas paralelas; à direita homens, à esquerda mulheres; cada par ao lado do seu escolhido. A cabeça das duas filas é formada pelos dois violeiros, que serão os iniciadores da dança. Ponteando as duas violas uníssonas chegam-se ao altar, curvam-se diante de São Gonçalo e beijam-no, e, endireitando os corpos rompem o canto em duo, repetindo sempre, em todas as estrófes, o primeiro, o segundo e o quarto versos:

**Ara viva São Gonçalo,
São Gonçalo de Amarante,
São Gonçalo de Amarante,
Casamentero das véla.**

Cantada esta primeira estrófe, ao ponteador dos dois "pinhos" e em afinadíssimo dueto, os dois violeiros, rasqueando uníssonos os instrumentos, em musica e ritmo perfeitos, do-bram, pela segunda vez, os joelhos direitos, diante do santo, beijam-no e após retomarem a posição ereta, ambos os cantadores trespasam-se, isto é, o da direita passando rapidamente para a esquerda e o desta para aquela, agora nova dobrada de joelhos, novo beijo no santo e novo trespasse para suas antigas posições, mais uma reverência, mais um beijo no "santo violeiro" e em seguida deixam a frente do altar livre, para que dance o par imediato. Deixado o altar, cada um segue, pelo lado de fora de sua fila, vai tomar lugar atrás do ultimo par, no final da fila. Note-se que tudo isto foi feito sem nunca pararem as violas, e tudo em ritmo e cadência matemática. O primeiro casal a dançar, repete, ainda que em silêncio, tudo quanto fizeram os violeiros e com a mesma precisão. Por sua vez, o primeiro casal que dançou, cede a frente do altar ao seu imediato e vai tomar lugar na ponta da fila, logo atrás dos violeiros. O segundo par repete o que fez o primeiro, o terceiro o que fez o segundo, e assim até que chegue a vez do ultimo par e após este ter dan-

çado, ocupam novamente a frente do altar, os violeiros. Novas medidas, novos trespas-ses, novos beijos matemáticos e uma nova estrófe em magnifico duo:

**Ora viva São Gonçalo,
São Gonçalo de Amarante,
Que não faís casar as moças,
Puis que mar fizeram elas.**

Terminada a estrófe, os re-quebros e beijos à frente da imagem, voltam novamente para o ultimo lugar na fila. De tal modo que o círculo vicioso, para gáudio dos namorados, se repete até que se tenham esgotado as estrófes de louvor a São Gonçalo, o que, não poucas vezes, só acontece quando o sol já vai alto.

Damos, a seguir, algumas das estrófes mais usadas em Tucunduva e bairros circunvizinhos. Acresce dizer, que na dança de São Gonçalo há mais de uma variante. Quanto aos dizeres dos versos, são inúmeras as variações, isto sem contar os improvisos.

Como vimos, na primeira e segunda estrófes já apresentadas, repetem-se os 1.º, 2.º e 4.º versos, razão por que deixaremos de escrever "bis" em todas as estrófes que se seguem:

**Ara viva São Gonçalo,
São Gonçalo de Amarante,
São Gonçalo foi im Roma
Pra tira o seu pai da força.**

**São Gonçalo é um bão santo,
E' um santinho verdadeiro,
Ara viva São Gonçalo,
São Gonçalo de Amarante,**

**São Gonçalo de Amarante,
E' um santinho milagreiro,
Ara viva São Gonçalo,
Protetor dos violero.**

**A dança de São Gonçalo,
E' ua dança de respeito,
São Gonçalo só castiga
Quem dança com mau aspeito.**

**São Gonçalo de Amarante,
Dai marido pras donzela,
Ara viva São Gonçalo,
Puis que mar fizeram ela.**

Benedicto Cleto,
Sorocaba — 1957

Com viola e danças, São Gonçalo levava ao caminho da salvação. Hoje, no século XIII, porque hoje é Santo só de folclore, salvo em perdidos recantos desse desconhecido Brasil.

Na praça da República, junto do coreto chinês, sábado último, a Divisão do Arquivo Histórico da Prefeitura da Capital trouxe o Santo, com suas danças e sua viola, ao conhecimento do povo. Foi em prosseguimento do II Festival Municipal de Folclore, que realça a sua quarta apresentação popular. A apresentação esteve a cargo do conjunto de Vila Brasilândia, tendo um representante do Departamento de Cultura explicado ao povo as origens da tradição e o seu sentido altamente folclórico.

DE PORTUGAL

São Gonçalo veio de Portugal para a nossa terra. Foi discípulo de São Domingos de Gusmão, tendo vivido em Amarante, onde morreu a 10 de janeiro de 1258, que ficou sendo o seu dia.

Segundo a tradição recolhida em Guimarães, de antigos portugueses, era um eremita que habitava os arredores da cidade de Amarante, numa existência que, na época, não merecia a admiração de seus habitantes. Assim é que o povo o criticava porque, ao invés de levar uma vida de sacrifício, costumava dar bailes às mulheres transvindas, tocando viola e dançando a noite inteira, não por boemia, mas para afastá-las do caminho da perdição e ensiná-las, com os seus versos, a ganhar a proteção divina.

Algumas versões populares apresentam São Gonçalo como um Santo dançador, que bailava sobre pregos para penitenciar-se de suas faltas.

DANÇA E CANTO

Por isso, tanto em sua terra de origem quanto no Brasil, o principal elemento do culto popular ao santo é a dança. A princípio, segundo textos insuspeitos, dançava-se na

COM VIOLA E DANÇAS, S. GONÇALO LEVAVA AO CAMINHO DA SALVAÇÃO

própria igreja. Nas igrejas da Sé, no Rio de Janeiro, furtavam em noites de lua cheia em frente ao altar do milagroso santo.

A mais antiga referência aos festins de São Gonçalo, no Brasil, data de 1690, figurando em um sermão do padre Vieira, na Bahia. Escritores estrangeiros também registraram aspectos diversos do culto a São Gonçalo, dentre eles merecendo destaque a descrição de La Barbinha no ano de 1717.

Casamenteiro das velhas, patrono dos violeiros e milagreiro para todo o mundo, São Gonçalo ainda hoje é cultuado pelos sertões distantes de nosso Brasil inteiro.

EM SÃO PAULO

Em São Paulo, o santo é cultuado à noite com danças e cânticos, realizados em uma sala ou terreiro coberto, onde se ergue um altar com sua imagem, esta quase sempre representando um caipira com viola na mão e um chapéu batido na testa.

A "função" é mais comum nas zonas rurais em cumprimento de promessa e agradecimento de mercês recebidas. A variante mais conhecida apresenta duas fileiras: a primeira chefiada pelo "mestre" e a segunda por um "contramestre". Atrás dessas figuras principais se colocam o "contrato" e o "tição", que devem responder os versos entoados

pelos instrumentistas. A seguir colocam-se os demais dançadores.

No decorrer da noite, conforme a promessa, são realizadas três ou seis "voltas" ou partes, em cada uma os violeiros e respondedores cantando numerosas quadrinhas referentes ao santo ou a promessa. Os cânticos são divididos em distícos e intercalados de palmeados, sapateados e figuras diversos. As quadrinhas são, em grande parte, improvisadas, tendo a "função" maior brilho e entusiasmo segundo o renome dos cantadores e violeiros que dela participam.

A apresentação da dança de São Gonçalo na praça da República atraiu grande massa popular, sendo bastante aplaudida e apreciada.

Depois de encerrado o espetáculo folclórico, a Banda do 15.º Batalhão Policial da Força Pública, sob a regência do maestro sargento João Vasconcelos Sobrinho, apresentou numerosas peças musicais ao povo.



No decorrer da "função", entre sapateado, palmas e "figuras" diversas, os dançarinos se aproximam do altar e veneram o santo

O ESTADO DE S. PAULO, S. Paulo, 27 ago. 1967.

F-0608

Não houve promessa mas a dança saiu

Solteironas não arranjou casamento, ninguém se livrou de quebranto, nem conseguiu emprego de ganhar muito trabalhando pouco, mas assim mesmo entrou houve dança para São Gonçalo, que é santo de atender promes-

sa feita com o coração. A dança, pagando promessa que não havia, foi na praça da República e fez parte do II Festival Municipal de Folclore, patrocinado pela Divisão do Arquivo Histórico da Prefeitura.

Quem fez o espetáculo foram os 30 dançarinos de d. Luzia Pereira, vestidos de blusa azul, cós do Manto de Nossa Senhora, lenço azul na cabeça, na cinta uma fita vermelha, cós do Coração de Jesus. Todos dançaram assim, menos um, mestre de congada, que foi com sua própria jaqueta branca, na "capitão de goia".

Um altar de santinho

Para a dança, foi montado um altarzinho bem velho, com santinhos de papel, as imagens do santo no fundo e liras de plástico. Os dançarinos colocaram-se em duas filas, "violeiros" na frente, para marcar o passo e cantar as quadrinhas.

Quem começou o espetáculo foi Gracilindo Pinto, 27 anos de dança, uma promessa atendida — coisa de casa alugada e o santo lhe deu uma casa. Gracilindo e o outro violeiro cantaram que "quando cheguei nesse altar, liança pedi primeiro, meu joelho eu pus no chão, para fazer a brigação".

Dai começou a primeira das seis voltas. Essa, era de louvação do santo e todo mundo batia palmas, dançava, rodava, os violeiros na frente. Só uma menininha ficou parada, coroa de papel de cigarro na cabeça, tinha de montar guarda ao altar. Houve a segunda volta, de fazer medidas; a terceira, também de medidas e respeito; na quarta cumpriu-se a promessa, contando para o santo que a graça foi atendida. E depois, nas duas últimas, mais medidas e despedida.

Os dançarinos também cantaram um estribilho, dizendo "a Senhora Aparecida, todo dia eu vejo ela, ela corre o mundo inteiro, não faz falta na capela", enquanto os violeiros diziam que "São Gonçalo vai embora, levou toda a companhia".

O único que reclamou na dança foi mestre Belmiro de Souza, fardado de congada, que achou a demonstração com pouca disciplina. Mestre Belmiro dança de tudo, samba de lenço, jongo, batucue, cateretê, cana verde, estapô, congada, mas gosta muito de dança de São Gonçalo.

O eremita português

Antes da demonstração, um dos organizadores contou no auditório que São Gonçalo nasceu em Portugal, era um eremita e todo mundo falava mal dele. O santo vivia nos bales de mulheres transviadas, dançando e cantando, mas a verdade fazia isso para poder dar conselho, mostrar o caminho do céu, arrumar a vida das mulheres.

Por isso quando ele morreu, em 1258, o povo o cultuava dançando nas igrejas, na frente do seu altar. Um dia o santo começou a atender promessas, principalmente de solteironas querendo arranjar marido, e dos violeiros de então, e por isso foi designado patrono deles.

Os portugueses trouxeram a devoção ao Brasil, e há documentos de 1690 contando que já se registrava o culto na Bahia. Em 1717, um francês descreveu pela primeira vez a coreografia da dança, contando que o vice-rei estava em Salvador, foi assistir à cerimônia, e acabou carregado para a igreja, tendo que sapatear também.

O culto foi praticado no Brasil principalmente pelos negros, que o espalham por todos os Estados, só variando a representação do santo.

Em São Paulo, seu culto é feito diante de um altar, no qual a imagem do santo é um espírita, chapéu de palha tombado na testa, e uma viola na mão.

VOZ DE PORTUGAL, 2.cad.:1. Rio de Janeiro, 4 fev. 1962.

EM AMARANTE

As Festas Em Honra De São Gonçalo



A bela Igreja de São Gonçalo junto da ponte de Amarante

PORTO, Janeiro — (Do Rio). — Amarante as festas em honra do redator-delegado, Manuel de S. Gonçalo, e em comemoração do sétimo centenário da sua

morte. Embora sem o ruído das festas dos anos anteriores, pois as quiseram discretas, dado que o País vive ainda sentido luto pela perda da Índia Portuguesa, não deixaram de ter o mais vivo esplendor religioso e de registrar uma afluência de fiéis. Depois de alguns dias de atos litúrgicos, celebrou-se no belo templo de S. Gonçalo missa solemne, acompanhada pelo Grupo Sagra Masculino de S. Gonçalo, sob a regência do "maestro" Pedro Soares da Carvalho. Foi celebrada a pároco, acolhida por diversos sacerdotes. Ao Frangalho, o rev. Manuel Dias da Costa, suade da Foz do Douro, proferiu uma brilhante oração durante a qual recordou a vida admirável de S. Gonçalo, patrono de Amarante, invocando, finalmente, a sua proteção para aquela terra e seus gentes, e de um modo especial para a Nação Portuguesa. A apreciosa Banda dos Bombeiros Voluntários de Amarante animou o pequeno arraial, realizando diversos concertos ao ar livre. Para remate das festas, e depois de fim das orações religiosas, realizou-se uma empolgante sessão de fogo de artifício, apresentado pelos melhores pirotécnicos da região, e que foi presenciado por uma grande multidão deromeiros.

Sr. Gonçalo
Tribuna de Serapiá
Sergipe
29 maio 1976
p.4

F-0624

"São Gonçalo"

O primeiro registro conhecido do aparecimento da Dança de São Gonçalo, data de 1718, na Bahia. Esse registro foi feito pelo francês Gentil de La Barbinais, que se encontrava na época em Salvador. Tempos após o aparecimento do São Gonçalo no Brasil, era essa dança proibida, na então colônia, pelo Vice-Rei Conde de Sabugosa.

Como se sabe, um dos maiores incentivos, a divulgação, apesar de clandestina, de um folguedo folclórico, era a sua proibição, e assim, a dança de São Gonçalo se difundiu pelo Brasil inteiro.

É uma dança folclórica com significação religiosa, sendo tradicionalmente apresentada como pagamento de promessas, homenageando o santo português, nascido em Amante, que segundo a crença popular era frade, e, apesar disso, era um violeiro dos

mais alegres. Saía do convento à noite, e com sua viola e cantorias entreliava as mulheres de vida fácil, fazendo-as dançar e assim impedindo-as de pecar. Diz-se ser esta a causa de ter sido canonizado, sendo até nossos dias festejado com violas e danças.

Sendo um folguedo de caráter religioso, é, por vezes, apresentado em frente a casa do promissário.

Invariavelmente, porém, ocorre sempre em frente a imagem do santo milagreiro, que arranja casamentos, cura doenças, faz chegar e traz fartura.

É um folguedo em processo de desaparecimento. Tem-se notícia de sua ocorrência na Bahia e em São Paulo, onde era dançado tanto por homens como por mulheres. Em Sergipe, mais precisamente, na cidade de Laranjeiras, só é dançado por homens, sendo a única participante do sexo feminino mera espectadora, que se

gue em frente ao grupo, com uma alegoria de barco na cabeça.

O folguedo se constitui de 12 JORNADAS (nome que se dá a série de versos e danças executados sem interrupção). Dispostos em duas fileiras, os dançarinos executam uma bela e movimentada coreografia, o que justifica a estrofe por eles cantada:

Quem dançar o São Gonçalo
Tem de ter o pé ligeiro
Depois não vá dizer
Tem barroca no terreiro.

O grupo de São Gonçalo da cidade de Laranjeiras, onde permanece ainda hoje o folguedo, é formado de 14 figurantes, que se vestem de calças coloridas, cobertas até o joelho por vestidos também coloridos. Usam lenços brancos na cabeça, brincos nas orelhas, colares e balangandãs pendurados no pescoço.

Os instrumentos musicais do grupo são dois violões, dois cavaquinhos, dois reco-reco e um tambor, tocado horizontalmente pelo líder do grupo, o único a vestir-se inteiramente de branco usando um boné de marinheiro e uma faixa verde-amarela atravessada no peito.

As músicas principais entoadas pelo grupo durante a exaltação, são as seguintes: VCSOS REIS PEDEM UMA DANÇA, JURUAÉ, MAMAE / ZAMBI, ADEUS PARENTE, / MÃE SUZANÉ, e, no início e término da apresentação, NAS HORAS DO DEUS AMÉM.

Apresenta-se em Laranjeiras, invariavelmente, no dia 6 de Janeiro, Dia de Reis, que é o dia mais importante para o folclore sergipano, pois nessa data se comemoram concomitantemente, o dia de Nossa Senhora do Rosário e o dia de São Benedito, padroeiros dos negros, quando a maioria dos grupos folclóricos sergipanos saem as ruas.

O DIÁRIO DE SÃO PAULO, S. Paulo, 29 out. 1965.

CARNET

A DANÇA DE SÃO GONÇALO

(II)

A Dança de São Gonçalo, muito movimentada, de exuberante sagacidade, intercalada de palmas e meandros de envergamento, caracteriza-se pelo domínio do número três: três vezes três.

Toniza as faixas de cada "volta", que dura perto de duas horas, são repetidas três vezes. No meio delas, os "folgadores" — vizinhos — cantam: "Quem tirar a sua promessa, tira o santo do altar". É a ordem para um dos parceiros tirar a imagem a quem endereçou a vara e missa pela destinação da imagem. Dançam até que os "folgadores" deem nova ordem: "Quem cumprir a sua promessa leve o santo para o altar". Então, com todo o respeito, santo e vara são, novamente, colocados no altar. São São Gonçalo, o dono da festa, o patrono das promessas, não sai do nicho.

Aqui ficam alguns versos cantados durante as danças:

"Quando neste altar cheguei
Avistei uma linda luz,
Penhei meu joelho em terra
Prá fazê o Sinar da Cruz.

Pelo Sinar da Santa Cruz
Livre-nos Deus, Nosso Senhor,
Livre dos nossos inimigos
Que nós somos pecador.

Com êste já são três versos
Que prá São Gonçalo eu canto,
Em frente de teo rico altar,
Meu Divino Espírito Santo".

A Dança de São Gonçalo atravessa a noite, com intervalos de quinze minutos entre as "voluntas" para que os violões e os sanfoneiros toquem café com leite ou bechem um gole de uísque. Há dois grupos de dançadores, os que se revezam, inclusive os

violões e os "tips" e "contraltos".

Dançar seis "voluntas" significa uma promessa cumprida.

A festa de São Gonçalo termina por uma "Curra", cantada pelas seis horas da manhã.

Uma pista interessante a ser observada é a efêmera, a influência marcante do ritmo e da melodia, aliás monótona, na posição do corpo dos dançadores e na sua expressão física. Eles não mostram cansaço, mesmo pelo contrário. Os seus olhos ganham novo brilho e o seu sapateado se torna cada vez mais entusiasmado. Os corpos, a princípio retos, cabeça levantada, curvam-se com a decoreia da dança e os movimentos são realizados com muita animação. Como nas outras danças folclóricas, que oferecem oportunidade de assistir, mais, também, a influência do ritmo, em primeiro lugar, e do som, domina por completo a mente dos participantes, impondo mais acuradamente as formas de dança. Por essa razão acreditamos que um folgadores ou dançador folclórico possa ser melhor apreciado quando estiver no meio. Nessa altura o entusiasmo já terá conquistado todos os componentes do grupo e haverá mais espontaneidade entre eles.

GRACITA DE MIRANDA

F-0596

FOLCLORE, supl. de A GAZETA, SP. 30.4.1960



No decorrer da investigação folclórica, que a equipe da C. P. F., dirigida por Rossini Tavares de Lima, levou a efeito em Ubatuba para a Campanha de Defesa do Folclore, seus pesquisadores tiveram oportunidade de gravar, fotografar e anotar a Dança de

S. Gonçalves, na variante da localidade. No clichê, um figurado dessa manifestação do nosso folclore, no momento em que era realizada a gravação, vendo-se Guerra Poixe com o microfone e Kílza Setti a fazer as anotações.

O DIÁRIO DE S. PAULO, S. Paulo, 30 out. 1955,

CARNET

A DANÇA DE SÃO GONÇALO

(III)

Palácio sobre a dança de São Gonçalo. O prof. Rosário Tavares de Lima, um dos maiores e mais conceituados folcloristas da Bahia, em referência a informações do padre Croiset. Diz ele que São Gonçalo de Amarante fora discípulo de S. Domingos de Gusmão, de origem portuguesa, vivia no século XIII, tendo falecido a 10 de janeiro de 1255, data em que passou a ser invocado.

Esclarecem os estudiosos que São Gonçalo, morador dos arredores da cidade de Amarante, era um eremita singular. Ao contrário dos que viviam em solidão, fazendo sacrifícios e orações, ele preferia sair às almas dançando ao som de uma viola. Inventava festas que duravam a noite toda e que eram frequentadas, principalmente, pelas decaladas. Praticavam, assim, rotinas da terra, prendendo-se pela música e pela dança aos ensinamentos com que tentava recuperá-las para uma vida sadia e honesta. São Gonçalo também fazia penitências e sacrifícios, embora não se abstivesse de música: dançava sobre pregos. Eis porque o povo o reverencia, dançando e, assim, paga as promessas que faz.

* * *

O prof. Rosário Tavares de Lima, apoiado por Pedro Calmon

que, por sua vez, se remonta a uma citação contida nos sermões do padre Vieira, afirma que a primeira vez que se fez menção dessa dança, no Brasil, foi em 1639, na Bahia.

Outro historiador — o frade La Barbinais — foi o primeiro a descrever uma dança de São Gonçalo e que aconteceu na Bahia, onde o santo possuía dos filhos de ser casamenteiro, mais do que isso, "Casamenteiro de Velhas", como o chamavam as mulheres que não tinham chegado ao altar, apesar da idade.

A fama das milagres de São Gonçalo correu o país de norte a sul e, hoje, o santo é venerado em toda parte, notadamente na zona rural, onde é festejado com cantos e danças, o que tanto apreciam em sua vida, na certeza de que isso era o melhor caminho para ganhar mais almas no Reino de Deus.

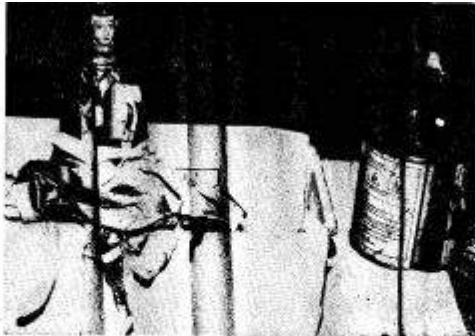
* * *

Os nossos agradecimentos à Comissão Paulista de Folclore pela oportunidade que nos deu de assistir a uma dança de São Gonçalo e pelos dados que nos proporcionou para que pudéssemos realizar este trabalho.

GRACIOTA DE MIRANDA



Os "enfrentadores" abertos a dança



A imagem de São Gonçalo e o fôfo de quereense

Figurando a presença de
poetas com a
imagem do
santo e
cangaço

Dança de São Gonçalo, Tradição Que o Nordeste Soube Preservar

Norton F. Corrêa

O Nordeste brasileiro, especialmente o interior, guarda certas características que poderiam ser classificadas quase como ímpares. A que mais chama atenção no observador é a permanência ainda, hoje, de velhos costumes e costumes, a maioria dos tempos do Brasil-colônia. Em várias cidades do sertão nordestino parece que o tempo chegou e ficou parado, tal é a integridade que muitos desses elementos culturais conservaram.

A razão mais provável seja talvez o isolamento a que a região foi condenada, tanto pelas próprias características que nessa colonização assumiu como por fatores geográficos. Como se sabe a fixação do colonizador, no Nordeste, procurou-se principalmente no litoral, só mais tarde deslocando-se para o interior. A medida que a toda poderosa cana-de-açúcar tomava conta da zona da mata, onde as terras possuem maior fertilidade, o gado era cada vez mais empurrado para o sertão, geralmente acompanhando o curso dos rios. O São Francisco, por exemplo, chamado o "rio da unidade nacional", é precisamente o responsável número um não só pela penetração do gado na região da caatinga como da fixação do elemento humano que faz do boi o centro de sua economia.

Mais tarde, em face da inexistência de estradas para o interior a única via era o rio e com a eliminação das embarcações (como a canoa e o bote de dominicano, portava um colado e um bote).

Uma boa quantidade de participantes ou convidados já reunidos no local: as melhores roupas e até inclusive, sapatos tipo social com meias, coisa que só se usa em grandes ocasiões — casados, casamentos, encontros e encontros. Mostra dos homens com o inseparável chapéu de couro do vaqueiro nordestino, o mesmo do uso diário, curtido pelas anfitriãs da caatinga.

Apresentam-me o dono da casa, muito entendido em negócios que dizem respeito a São Gonçalo. Segundo ele, "diz-se" o santo, em vida grande tocador de viola, era muito amigo de bailes e serenatas, via e meia dando um jeito de promover ou participar de um baile em nome de São Gonçalo. Um belo dia, São Pedro vendendo-lhe a vocação, ordena-lhe que junte o dinheiro e vá para o céu. Com viola e tudo.

Em festa de São Gonçalo é proibida a música e roupas "cavadas" ou curtas porque é festa de respeito. Isto teoricamente, é claro, pois muitas das minúsculas presentes parecem imediatamente suas minúsculas, fato que, se nos formos pela lógica, não deve ser de todo inusitado ao santo, acostumado que fora com a "validade" do "milberto".

A dança compõe-se de "rodas", o que equivale a um conjunto completo de movimentos coreográficos. Por promessa são oferecidas várias "rodas", geralmente de 6 a 12. As promessas, por sua vez, tanto podem ser para um casamento ou se realizar, um parto transcorrer bem ou mesmo para pedir chuva. Se o pedido é muito importante podem-se prometer até de dez a trinta rodas.

O método informalmente acrescentou que muitas vezes é necessário se fazer algumas rodas por solicitação, dadas de espírito, almas que ficam.

São para abraçar os amigos, aceitar um negócio, saber das novidades ou até mesmo praticar a nobre arte da pancada para cima das bebedeiras locais. Política que se presta, aliás, de jeito algum coisa de compreender, em seu reduto eleitoral, a uma boa festa de São Gonçalo, uma oportunidade de manter seu pavio ligado a gregos e até mesmo, (por que não?) troianos.

A moedinha já estava todo pronto para a festa. Do lado de fora da casa, no terreiro, sob a luz fumacenta dum "fôfo" (lamparina) de quereense montada-se o altar de São Gonçalo, uma arcação pobre, madeira e pau.

Câmara Casado e Maynard Araújo registraram várias imagens do taumaturgo com uma viola ao lado "que entrou no céu porque ele é feito de madeira e no céu já estava a cruz de Cristo" (M. Araújo, op. cit., pág. 28). O São Gonçalo que nude ver, de resto, cerca de 25 mil.

ram pensando porque morreram sem ter pago a promessa.

Às 10h, sob a noite estrelada do sertão, encontraram-se duas filas paralelas em frente ao altar de São Gonçalo. Não há distinção de sexo ou altura e podem dançar quantas pessoas quiserem, mas sempre de par. O número de pares, porém, não deve ser nunca inferior a 6. Nestas danças a que assistimos, por exemplo, havia 25 dançarinos.

Na cabeça de cada fila está um "gula", violão e pandeiro; logo atrás outros dois, os "contra-gulas", um cavaquinho e pandeiro. A este quarteto se dá o nome de "enfrentadores".

A dança começa com um cântico de abertura, vindo depois a parte coreográfica e, finalmente, os versos de encerramento. Tanto se pode dançar por obrigação como divertimento sendo que no primeiro caso, dançar de sapatos é pecado.

As quadras em geral são de cunho pedidório, de louvação ou simplesmente descritivas. Candeado (op. cit., pág. 33) enumera algumas curiosas.

"São Gonçalo do Amarante
Mora na beira do poço:
Pois São Gonçalo me diga
Se traíra tem peçoço".

"Passarinho canta com muita alegria (bis)
E dando louvor a Jesus e Maria" (bis)

"Que santo é aquele vestido de azul (bis)
Senhor São Gonçalo que vai para o sul" (bis)

"Que santo é aquele que vem no andor (bis)
Senhor São Gonçalo que já se encarnou" (bis)

"Que santo é aquele vestido de branco (bis)
Senhor São Gonçalo, não botem quebrante" (bis)

A dança interrompe-se. Cada "roda" dura cerca de 15-20 minutos e consta de uma complicada série de evoluções coreográficas, de entrelaçamento de parceiros e de filas tudo em ritmo de correria furiosa e desolada. A roda termina com todos os participantes retornando ao centro.

Contou-me o dono da casa que tanto pode-se dançar de dia como de noite, mas à noite são mais baratas uma vez que quem dá a festa deve fornecer comida para todos os que chegam e especialmente os músicos. Estes últimos também são pagos em dinheiro.

No intervalo de cada roda se descança um pouco. É a oportunidade que uma senhora aproveitava para vender guloseimas regionais — coqueadas, rapadura, pão-de-mel — bolos e mesmo sorvetes, transbordando em uma banca improvisada no local.

Mas a festa já vai terminando; dança-se a última roda. Como cerimônia final, quem fez a promessa, a dona da casa, ajoelha-se diante do altar e coloca-lhe a imagem do santo à cabeça. Promessa cumprida, a emoção junta-lhe duas lágrimas a cada vez que olha.

O último canto vai montado:
"Desperam do povo que gosta de meus
Adem, meu povo, adem, adem."

"São Gonçalo foi "juris" (juris)
Fazei-me um "cursif" (cursif)
Pra eu botar em meu pescu-a
Quando eu for aos pés de eris"

"Ora viva e reviva
Ora viva São Gonçalo, viva
Viva meu santo, ora viva"

Este último verso tem um detalhe importantíssimo pois o "viva e reviva", conforme Câmara Casado já era citado por Nuno Marques Pereira no seu "Compêndio Narrativo do Peregrino da América" em 1728. Ou seja, o "viva e reviva" está por completar no mínimo 250 anos!

"Senhor São Gonçalo tenha compaixão (bis)
Se a vós agravemos pedimos perdão" (bis)

NA CASA DO GRITO SÃO GONÇALO E' FESTEJADO

Adeus São Gonçalo
adeus

Adeus que eu vou
me embora

Quem fica fica com
Deus

Eu vou com Nossa
Senhora"

(Texto de Mary Apocalypse — Fotos de
Hildo Passos)

(Página 3)



Casa do Grito, choro, multidão, São Gonçalo.

F-0962

NA CASA DO GRITO SÃO GONÇALO É FESTEJADO

Na Casa do Grito, onde D. Pedro deu o brado da independência do Brasil, próximo ao Museu do Ipiranga, sob o patrocínio da Secretaria da Educação, da Prefeitura e com a colaboração da Comissão Paulista de Folclore e sob a direção da própria Casa do Grito, assistimos a uma demonstração de dança e canto em homenagem a São Gonçalo. Festejo simples, candido, belo. Os amantes do harmonioso, do regresso, da paz, deveriam, pelo menos, uma só vez, quando acontecesse, presenciar a festa. Mas quem é São Gonçalo?

SÃO GONÇALO DE AMARANTE

É o santo discípulo de São Domingos de Gusmão, originário de Portugal. É apelidado de Amaranite porque neste lugar faleceu a 10 de janeiro de 1258 e nesta data, em Portugal, é celebrado. Quanto ao local de seu nascimento há controvérsias. Ver livro de Geraldo Brandão, "Notas sobre a dança de São Gonçalo de Amaranite". Aliás há discórdâncias em vários outros pontos; mormente sobre a personalidade do curioso santo.

Sabemos ter sido ele um eremita, habitante dos arredores

pedir o que quisessem ao santo que ele dava de verdade. Há cantos assim:

"Da licença São Gonçalo
Neste altar eu vou cantar
Este é o primeiro verso
Eu canto no seu altar
Ol... ora viva São Gonçalo".

XXX

"São Gonçalo está contente
Conven nos deixar entrosado
São Gonçalo lá no céu
E perdoa nossos pecados
Ol... ora viva São Gonçalo".

XXX

O Coro:

"Ai Jesus tá lá no céu
Nossa Senhora Aparecida
Ela tem seu lindo véu".

XXX

"No altar de São Gonçalo
Já saidei a São Gonçalo
Já saidei as divinas almas
São Gonçalo está contente
Por ver nós fazer palmas
Ol... ora viva São Gonçalo".

XXX

Há a segunda volta. Todos se ajoelham:

"Pelo sinal da Santa Cruz
Livra-nos Deus
Nosso Senhor
Livra dos inimigos
Com o seu valor".

XXX

Coro:
"Os gales já estão cantando
Ai vem o clero, dia".

XXX

"Ai São Gonçalo é bonitinho
Bonito como o teu
São Gonçalo tem o privilégio
de fazer dançar as mulheres".

No altar, além de São Gonçalo dentro dum oratório muito antigo, lindo, de madeira, recortado, vê-se São Benedito, o Espírito Santo, duas Imaculadas Conceição, São Luís.

Terminou. Em fila indiana houve a despedida ao Santo. O beijo, a despedida ao Santo.



Os pagadores da promessa obtida e que patrocinam a dança de São Gonçalo, quando não ficam junto ao oratório onde se encontra a sua imagem, durante toda a dança, seguram as estampas do Santo casamenteiro e, em determinados momentos, puxam as filas dos dançantes, em suas evoluções coreográficas. Na foto, destacamos os apagaadores Chico Marco e Antoninha Siqueira, durante uma promessa, no Rincão da Mulata

"São Gonçalo do Amarante Casamenteiro das velhas. Porque não casais as moças. Que mal vos fizeram elas?"

Em uma das letras existentes em nossas pesquisas, aparece uma espécie de estribilho, assim:

Ora viva e reviva,
Ora viva e reviva,
Viva São Gonçalo, viva
Viva São Gonçalo, viva

Também sabemos dos versinhos encontrados na Bahia, em Salitre (?):

"Ora viva, ora viva
Viva São Gonçalo, viva"

Câmara Cascudo, (2), referindo-se a "viva e reviva São Gonçalo" diz que a frase já fora citada antes de 1723, por Nuno Marques Pereira, em seu "Peregrino da América".

INSTRUMENTOS — O predominante foi a viola de 10 ou 12 cordas. Existe maneira característica de segurá-la, para tocar; segundo alguns, é a chamada "posição religiosa". O "mestre" e o "contramestre" tomam o instrumento e o seguram junto ao peito (quase encostando-o no queixo), o que, de certo modo, vem facilitar os movimentos de seus passos, durante a dança.

Na gravação que fizemos no vilarejo de São Jorge, os tocadores tinham violão, com afinção de viola. Também co-

rida, sapatos etc.; as mulheres, também sem características particulares. Enfim, roupa típica do meio rural dos nossos dias.

COREOGRAFIA — Distinguimos três partes: A) em que se movimentam os violeiros; B) em que participam coreograficamente os dançantes — homens e mulheres — dispostos em par lado a lado, diante do oratório, em duas ou quatro filas; C) em que o par de dançantes se enlaça e dança. Vejamos a dança, em traços gerais e sem maiores preocupações didáticas:

1) Os violeiros — "mestre" e "contramestre" — que são os "tiradores" dos versos, estão colocados à frente do oratório, um de cada lado, visíveis. Depois de algumas batidas (rasqueados), iniciam eles o canto a 2 vozes: movimentam-se em sentido contrário, dentro do ritmo, com passos ora para a direita, ora para a esquerda, de tal maneira que, ao passarem diante do Santo, não fiquem de costas para o mesmo. Realizam uma leve inclinação com a cabeça, como a cumprimentá-lo, isto é, "fazendo reverência".

Repetem esse movimento mais de uma vez (diagrama A).

2) Os violeiros sacm, ora pelo centro da fila ou filas, ora pelo lado de fora desta, fazendo uma volta "ou processão", em torno da posição da mesma. Nesses movimentos, são acompanhados, às vezes, pelos "pagadores" ou pelos dançantes, que assim também retornam à posição inicial (diagramas B e C).

Os dançantes, entre as filas, cruzam-se na frente, na hora da "mesura" ou "reverência".

3) As "mensuras" que realizam consistem no avanço do par em direção ao oratório e diante do santo, uma inflexão ("caramina D"). Os dançantes não dão as costas para o Santo, nem quando recuam.

Singular é o movimento da dama, ao realizar a "reverência", pois levando as mãos ao vestido ou a saia, parece levantá-la, discretamente, quando faz a flexão dos joelhos.

Acreditamos que esta "reverência" tenha sido outrora um tanto exagerada — aliada a outros movimentos — a ponto de que, ainda hoje, se comenta entre os informantes, o significado da mesma, como destinado a exibir ao santo, as partes recônditas do corpo feminino... Já que São Gonçalo é casamenteiro e é o "patrono da fecundidade", segundo Oneyda Alvarenga.

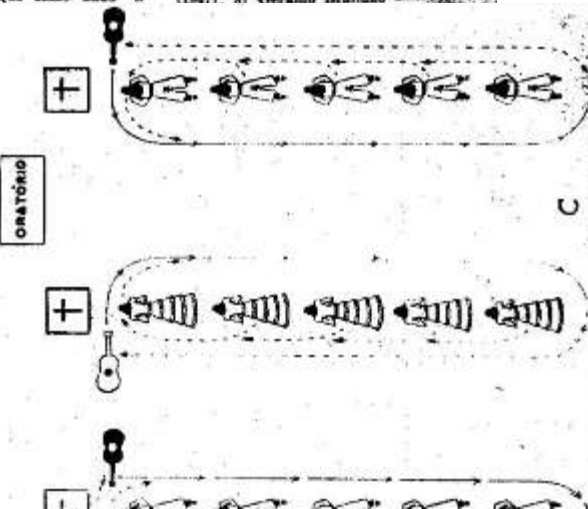
Não é de estranhar, por isso, que esta dança tenha sido considerada erótica e sensual por cronistas do passado e que chegasse a ser proibida sua execução dentro dos templos, por determinação do vice-rei, Vasco Fernandes César de Menezes, Conde de Sabugosa, mandando que fosse dado a

de dançar com menos de 6 pares (2 filas) ou 12 pares (4 filas).

São Gonçalo do Amarante é a única dança de caráter religioso, que encontramos no Rio Grande do Sul, em que, devotos de um Santo, através de movimentos coreográficos, expressam suas súplicas e gratidão espiritual, por uma graça atendida.

BIBLIOGRAFIA

- 1) J. C. Paixão Cortes — Aspectos Religiosos do Folclore Gaúcho — Correio do Povo.
- 2) Câmara Cascudo — Dicionário do Folclore Brasileiro — Instituto Nacional do Livro — 1962.
- 3) Alceu Maynard Araújo — Revista do Arquivo Municipal — CLVII — São Paulo 1954.
- 4) J. C. Paixão Cortes — Via Sacra na Campanha — Correio do Povo, 7-6-68.
- 5) Neicy Provensi — O referido professor, quando então clérigo da Igreja Católica, interessou-se pela nossa pesquisa, acabando por nos enviar preciosa colaboração, referente a esta dança que assistiu em Itaipava.
- 6) Boletim do Centro de Pesquisas Folclóricas Marie de Andrade, de São Paulo ... (1947).
- 7) Geraldo Brandão



*Danças
São Gonçalo*

10-10-1975 = 10-10-1975 = 10-10-1975 = 10-10-1975

Conheça o folclore nordestino-VI 487 Dança de São Gonçalo-Ceará

Considerado santo casamenteiro, o patrono da fecundidade humana, a devoção a São Gonçalo do Amarante veio ao Brasil trazido pelos portugueses, e em nossa pátria se fixou em várias regiões através da dança que tem aspecto erótico, se bem que hoje bastante abrandado. De início as danças eram realizadas dentro das igrejas, delas saindo na primeira metade do século XIX.

Ainda hoje as danças são feitas diante de um altar onde é colocado o Santo, ornado de fitas e flores.

Filas de moças e rapazes cantam e dão viva ao Santo em jornadas, que originariamente eram doze. Hoje simplificadas, as jornadas perderam os ditos chistosos e intencionais que evidenciavam um texto picante, e já não tem mais tanta sensualidade. A dança, atualmente torna o aspecto recreativo quase ingênuo, ao som de rebecas, violões e maracás.



A dança de S. Gonçalo

As pastorinhas e São Gonçalo

Do ciclo pastoril ou natalino, as pastorinhas são uma variante da folia de reis. Também de origem ibérica. Um auto de natal tipicamente urbano. Formam-se duas alas, os participantes portam lanternas e vestem à moda dos pastores portugueses. Pela ruas vão cantando em ritmo de marcha ao som de instrumentos de sopro (metais) e percussão. São Santinho (João Xavier da Costa) foi um dos mestres das pastorinhas. O terno mais antigo foi o das irmãs Nicinha e dona Tidinha. Cláudio (irmão de dona Tidinha) manteve a tradição com suas pastorinhas até sua morte. Hoje há o terno de pastorinhas de Alaíde, ligado à Matriz de São Sebastião.

São Gonçalo

A dança de São Gonçalo é um folguedo tradicional, onde se representa a lenda da vida de São Gonçalo do Amarante, santo português. A dança se realiza sempre em pagamento de promessa e gratuitamente. Constitui-se de 14 rodas ou langas. A maioria dos participantes são mulheres, que portam arcos enfeitados. De homens, só o marcador e os tocadores de caixa, viola, pandeiro. Faz-se um altar, numa sala grande ou no terreiro da casa, no qual se coloca a imagem de São Gonçalo.

Nos anos 30/40, dona Milu fazia a dança de São Gonçalo, no final da Av. São Francisco, passando depois para o lugar onde hoje temos o antigo prédio do entreposto (colônia dos pescadores).

São Arqueleu (Herculano Rodrigues da Silva) foi um

grande mestre do São Gonçalo. Com sua morte, seu filho deu continuidade à tradição e o seu grupo está nas mãos do Guia Afonso Rodrigues de Souza e de Hêlio. Em Buritizeiro, temos o grupo de dança de São Gonçalo do mestre Joaquim Santana. Em Guaicui também há um grupo de São Gonçalo, do mestre Ernânio. Nesse grupo há uma personagem singular, que dança mancando, simbolizando São Gonçalo que se mortificava pondo nos chinelos tachinhas com as pontas para cima.

ALGUNS VERSOS DO CANTO EM LOUVOR A SÃO GONÇALO

*Nas horas de Deus amém
Pai, Filho, Espírito Santo
é a primeira cantiga
que pra São Gonçalo eu*

[canto.

Refrão

Ora viva, ora viva
ora viva, ora
Viva São Gonçalo viva
Viva São Gonçalo viva

*Em cima daquela mesa
tem duas velas acesas
uma é pra São Gonçalo
a outra pra quem festeja.*

*São Gonçalo minha gente
não é como os outros santos
os outros pedem que rezem
São Gonçalo quer que cante.*

*Ó meu Senhor São Gonçalo
que está na porta da igreja
não passa nem um devoto
que São Gonçalo não veja.*

*Ó meu Senhor São Gonçalo
Aceitai a romaria
os romeiros são de longe
não podem vir todo dia.*

**Cantado por Efigênia
Flóriano Pardiniho
Guia de São Gonçalo:
Afonso Rodrigo de Souza**