

A RELIGIOSIDADE NA DANÇA: entre o sagrado e o profano

Solange Pimentel Caldeira
Professora Adjunta da Universidade Federal de Viçosa, Doutora em Teatro.

RESUMO: O artigo apresenta um breve histórico da presença da Dança no contexto do sagrado nas antigas civilizações até seu banimento da liturgia oficial da Igreja Católica. Enfoca a tradição dançante mantida nos guetos e a preservação, pela cultura popular, de algumas festas para Santos da Igreja Católica, que chegam ao Brasil vinculadas à questão da tradição herdada do processo de formação da sociedade brasileira, com suas variadas influências e contribuições, como as Festas Juninas, para São Pedro, Santo Antônio e São João, sempre com música e dança e a Festa-Dança de São Gonçalo, que acontece e se perpetua no espaço social e geográfico mineiro, como vivência religiosa-profana.

PALAVRAS-CHAVE: Dança, Sagrado e profano, História.

ABSTRACT: The paper discusses a historical briefing of the Dance presence in the context of the sacred in the old civilizations, until its banishment of the official liturgy of the Catholic Church, focusing dancing tradition was kept in the ghettos and the preservation, for the popular culture, some parties for Saints of the Catholic Church, arrive in Brazil related to the question of the inherited tradition of the process of formation of the Brazilian society, with its varied influences and contributions, such the Juninas Parties, for São Pedro, Santo Antonio and São João, always with music and dance and Festa-Dança de São Gonçalo, which happens and perpetuates it self in the social and geographic space of the Minas Gerais state, as a religious-profane experience.

KEYWORDS: Dance, Sacred and profane, History.

Introdução

No processo de desenvolvimento do ser humano há uma permanente e estreita relação entre ele e o mundo percebido por seus sentidos. A sensibilização é um processo voluntário de auto-exploração pela via sensorial (sinestésica) e emocional que, através da recepção de estímulos internos e externos, afina a capacidade perceptiva. Cada percepção promove alguma sensação, sendo por isso um alimento delicado e sutilíssimo. As impressões sensoriais, difíceis de medir, são forças formativas imponderáveis, que se

inscrevem nos nossos corpos como conhecimentos e vivências. Apesar do seu caráter subjetivo, são universais.

Movemo-nos na órbita do que os sentidos nos proporcionam. Temos um corpo movente, e é através dele que iniciamos o conhecimento do mundo externo. Todas as nossas vivências e respostas primeiras, inatas, espontâneas, são corporais.

Disse Rudolf Von Laban (1978) que através do movimento podemos ativar na sensibilidade corporal um autoconhecimento profundo. Um corpo que pensa com o corpo, que fortalece e incentiva essa expressão inata e espontânea, se alcança através desse tipo de movimento a que damos o nome de Dança.

A dança entre o sagrado e o profano

Na cultura dos povos ditos primitivos, a dança expressa sua visão de mundo através de um vocabulário próprio de movimentos e gestos corporais, que se tornam modelares em determinados rituais. Cada dança se articula como expressão de um universo cultural, estabelecendo um campo comunicativo nas tradições dos povos. Tais criações são documentos vivos, às vezes chocantes, da identidade e momento histórico desses grupos. A comparação entre certas danças rituais de diferentes tribos africanas, denuncia o aniquilamento cultural sofrido através do empobrecimento do movimento corporal. A miséria, a fome e as doenças, aparecem na ausência de saltos, giros ou qualquer movimento mais enérgico. Nas tribos mais devastadas, as danças limitam-se a um arrastar de pés, cena desoladora e indicativo sócio-cultural alarmante da destruição de um mundo.

Já nas antigas civilizações, a Dança aparece no contexto do sagrado. O êxtase dançante acompanha as próprias religiões através de milênios: Siva, Osiris, Dionísios, Celestes do antigo México, representam o Deus que desceu à terra e se encarnou em dançarino, no belo mito do "Deus Dançante", o qual, por meio de sua dança divina, cria o próprio Mundo e faz reinar a ordem cósmica no Universo (BOURCIER, 1987: 37).

A história aponta a função mágica das danças dos chefes e reis-sacerdotes dos antigos povos. No antigo Egito, o Faraó dançava grandes passos ritmados ao redor do templo para assegurar a marcha normal do sol e o rei David, do povo de Israel, dançou diante da Arca Sagrada.

Uma outra importante característica da dança é ser um ato coletivo, apontando a essência social do ser humano. O *zoon politikón* (animal político) de Aristóteles, surge numa civilização completamente impregnada pela dança. Comprovam-no milhares de documentos

A RELIGIOSIDADE NA DANÇA: entre o sagrado e o profano – por Solange Pimentel Caldeira
em figuras e textos. É possível acompanhar com uma precisão bastante satisfatória a evolução da dança através da cultura grega.

As danças rituais em homenagem ao deus Dionísio são as mais antigas conhecidas na Grécia. Essas práticas de cultos, como o cortejo dionisiaco, foram representadas em vasos (fonte principal de documentação). As imagens são ricas de expressividade e nos permitem deduzir uma dança formada por movimentos vivos: passos corridos ou escorregados, braços estendidos, com frequência em oposição, saltos com as pernas esticadas ou não, torso, pescoço e cabeça jogados para trás.

Do ritual religioso a dança passou para o teatro. Um espaço maior e mais livre era dado na comédia, à ação do coro, formado, em princípio, por vinte e quatro membros. A dança da comédia, a *cordax*, era mais movimentada que a da tragédia e caracterizava-se por saltos, ondulações dos quadris e pelo busto quebrado para frente. Mais movimentado ainda que o da comédia era o coro do drama satírico, composto por cinco filas de três elementos. Sua dança chamava-se *sikinnis* e era basicamente mimética, teatralizando os folguedos de sátiros e faunos (BOURCIER, 1987: 38). A referência concreta era acentuada por máscaras e adereços, como chifres, rabos e falos imensos. O termo *mimético* não pressupõe aqui uma reprodução objetiva dos modelos. O tom era exagerado e grotesco; a *mimesis* é aqui utilizada para expressar a intenção de representar as imagens do mundo cultural.

Observa-se que os comentadores não deixaram qualquer descrição de passos. Suas listas informam apenas sobre os gestos miméticos -*schemata*- e movimentos expressivos -*phorai*. Eram considerados não a partir de sua execução muscular, mas a partir do que significavam. Assim, no que se refere às mãos, encontramos, como exemplo de *phorai*: mãos estendidas voltadas para o céu = gesto do suplicante, mãos estendidas diante do espectador = apóstrofe ao público, palmas das mãos voltadas para o chão = gesto de tristeza (BOURCIER, 1987: 39)

Dentro do repertório do *schemata* temos o *scopos* (gesto do observador, do espia); o *xiphirmos* (gesto de apontar a arma) e o *morphasmos* (gesto de imitação de animais). Na 'dança dos ginetes', os bailarinos se metamorfoseavam em cavaleiros e cavalos (BOURCIER, 1987: 41).

Sem dúvida, um tipo de dança-teatro estava presente aí nas evocações de ações e emoções colhidas na experiência vivida. O movimento que quer representar o homem e o mundo se propõe como drama com inspiração sagrada. Durante o longo período de dominação dos romanos, a dança foi sofrendo transformações, e, no Baixo Império, as suas origens religiosas já haviam sido totalmente esquecidas. O que triunfa são os jogos de circo,

que apresentavam algumas pantomimas dançadas, que serão a base, séculos mais tarde, dos trabalhos da *Commedia dell' Arte* e da técnica dos mimos do século XX, como Etienne Decroix e Marcel Marceau.

Torna-se um entretenimento extremamente popular, por ser capaz de ser entendida por um público cosmopolita onde os idiomas diversos dificultavam a comunicação verbal. A mímica passa a assumir maior importância que o formalismo da dança.

Observa-se também a presença da dança em banquetes. Executadas principalmente por cortesãs (sírias ou africanas), essas danças exploram os elementos da sexualidade, mas num contexto bem distante do culto sagrado grego de Dionísio, deus da Fertilidade. Sem *mimesis* e sem o significado simbólico, o caráter da teatralidade se perdia.

Na Idade Média, em função dos anátemas lançados contra a dança pela Igreja, há uma ruptura no desenvolvimento de sua história. O cristianismo, na sua condenação do mundo romano que apodrecia, englobou as artes que refletiam esta decomposição. Os padres da Igreja, Santo Agostinho entre eles, condenaram “esta loucura lasciva chamada dança, negócio do diabo”. Além desta maldição circunstancial, a contaminação do pensamento bíblico pelo dualismo grego levou São Paulo a opor o espírito aos sentidos e a desprezar o corpo: o bem no homem só está na alma, e todo mal vem da carne.

Esta perversão dualista do cristianismo trouxe como conseqüências a consideração do corpo como um obstáculo à vida da alma e a orientação da vida para um outro mundo, com a negação da carne, que deve ser ignorada, punida, mortificada. Além disso, o próprio comportamento dos pantomimos e dançarinos geravam reações negativas, devido às suas indumentárias e seus ritos tidos como “afeminados”. Começaram dessa forma, a serem associados a distúrbios públicos. Nesta atmosfera de suspeita em relação ao corpo, a dança perdeu a sua força, principalmente a partir do século IV, com os imperadores ditos “cristãos” que oficializaram a religião cristã.

Durante os primeiros trezentos anos do cristianismo, cerimônias fúnebres e tramas de fertilidade, escondidos sob um disfarce apenas exterior, mantiveram-se vivos. Destacaram-se também os ritos de fecundidade, em suas várias manifestações e em datas consideradas importantes, além de menções a danças de giro, de máscara e danças eróticas que continuaram acontecendo. Alemães e espanhóis guardaram suas danças profanas, provocando por vezes o horror de missionários cristãos, celtas e saxões. Os franceses dançavam e cantavam no coro das igrejas, em manifestações que chegaram até o período barroco. Esse costume na Espanha, chegou até o século XXI.

No século VI, Teodora, terceira mulher do Imperador Justiniano, chegou ao trono graças às suas habilidades como dançarina erótica. Constantinopla tornou-se um centro

onde os pantomimos se exibiam em praças públicas e em círculos. Neste mesmo século, os anglo-saxões ainda realizavam na Páscoa, uma dança de meninas conduzindo um símbolo fálico e sob a orientação de um clérigo! O século VII registrou jograis ensinando suaves cantos aos clérigos enquanto Santo Elói mencionava os cantos e as danças “saltatórias e diabólicas”, realizadas em rodas nas festas de São João.

O próprio Cristianismo, na sua primeira fase primitiva e livre, permitia a dança. Mesmo quando a liberdade foi substituída pelo controle repressivo, os santos da igreja, como por exemplo, São Basílio, pretendia que a única ocupação dos anjos no céu consistia em dançar e bem felizes eram aqueles que podiam imitá-los na terra dançando. O padre jesuíta Menestrier (1972) conta que os anjos não sabem falar a não ser por meio dos gestos e dos movimentos harmonizados na dança.

Já a dança recreativa, mesmo não sendo proibida, era mal vista pelas autoridades eclesiásticas, pois era dançada como uma manifestação da espontaneidade individual. Assim, a dança não foi integrada à liturgia católica, apesar de aparecer em diversas comemorações. Como cita Bourcier (1987):

- em 398 a.C, no Concílio de Cartago, os que iam aos teatros nos dias santos foram excomungados;
- o batismo era recusado aos que atuavam no circo ou na pantomima;
- houve um decreto do papa Zacarias, no ano de 774, “contra os movimentos indecentes da dança ou carola” (Carola era uma dança típica dessa época);
- outro decreto do concílio de Avignon, dizendo que “Durante a vigília dos Santos não deve haver nas Igrejas espetáculos de dança ou carolas”;
- no século XVII, na França, os comediantes ainda não podiam ser enterrados no “campo santo”.

A tradição popular, no entanto, é tão forte que, até o século XVII, a dança, sob a forma de rondas que acompanhavam os salmos, fez parte da liturgia. Havia aí um aspecto particular de um movimento mais geral de compromisso: à medida que as tribos pagãs da Europa e da Ásia Menor se convertiam, os missionários construía igrejas nos locais dos antigos templos, tomando emprestados aos ritos autóctones os sinos, as velas, o incenso, o canto e a dança.

Também nas comemorações e em momentos de festa, apesar da repressão e das proibições, pode-se encontrar evidências de que as pessoas dançavam. Eles dançavam a *Carola* e o *Tripudium*¹ (BOURCIER, 1987: 44), sendo a primeira uma dança de roda e o

¹ Danças em fileiras, cujo tempo e passos (escorregados, corridos ou saltados) são livres. São dançadas em grupo e os participantes seguram-se pelas mãos ou antebraços.

segundo uma dança em três tempos, na qual os participantes não se tocavam. Eram danças ao som de cantos Gregorianos, e ritmadas com tambores e tamborins. Dessa forma, a *Carola* e o *Tripudium* eram dançados por qualquer um, mas apenas nas ocasiões não religiosas. Era a dança popular e livre, que significava comunhão porque era dançada em grupos, em rodas ou fileiras.

A partir do século XVII, a dança foi banida da liturgia. Durante a Baixa Idade Média, do século XIII ao XV, só se desenvolveu as danças corais rústicas entre o povo, sobrevivência ou produto das antigas danças pagãs, e as danças da corte.

Na época da peste negra (1349), em que morreu cerca de 1/3 da população européia, multiplicaram-se os fenômenos de transe e possessão, com danças convulsivas. Portanto, a dança predominou nas “danças macabras”, que eram danças da morte e contra a morte, numa época de temor da fome, da guerra e da peste. Fora disso só se desenvolveram as *carolas* dos camponeses, tidas como “danças profanas”, e as *basses danses* dos nobres, sufocados em pesadas vestimentas de luxo (BOURCIER, 1987).

Essa era a época do início da decadência do feudalismo e os movimentos intelectuais começavam a ganhar força. A dança erudita, das camadas privilegiadas, separava-se das danças populares (*Carola e Tripudium*) e a ciência que estudava as regras que regem o corpo começava a ganhar espaço.

Em oposição ao desenvolvimento do século XIII, o século XIV foi conhecido como “o século negro”, época da Guerra dos Cem Anos, das piores colheitas da era medieval e da crise da Igreja, e a dança seguiu seu caminho agora marginal, variando seus ritmos e simbolizando a morte em seu sentido mais brutal.

A *Carola*, dança da Alegria, tornou-se uma dança macabra, muitas vezes dançada em cemitérios. Esse costume difundiu-se com o objetivo de mostrar que “a vida é uma Carola conduzida pela morte” (BOURCIER, 1987: 47), transformando a morte num motivo para se viver de acordo com as regras e dogmas católicos (o medo de ir para o “inferno” comandava as escolhas e as vidas das pessoas), dançava-se até para espantar uma epidemia. Nessa época, a única dança destinada ao espetáculo era a dança dos nobres: as outras danças eram como rituais profanos (BOURCIER, 1987: 51).

A dança só voltou a florescer no Renascimento, quando surgiu uma nova atitude em relação ao dualismo cristão, e os valores *mundanos* da vida e do corpo foram novamente exaltados. Pode-se dizer a rigor, que a dança saiu do gueto, porque, repudiada pela sociedade oficial da Igreja, a tradição só foi mantida nos guetos.

Foi assim que algumas festas para Santos da Igreja Católica foram preservadas pela cultura popular e chegam até o Brasil, dentre elas algumas bem conhecidas como as Festas Juninas, para São Pedro, Santo Antônio e São João, sempre com música e dança e uma em que nos deteremos: a festa de São Gonçalo.

A Festa-Dança de São Gonçalo

A origem da Festa-Dança de São Gonçalo remonta de Portugal. Era uma festa sacra, antigamente realizada no interior das igrejas de São Gonçalo, festejado a 10 de janeiro, data de sua morte em 1259. Realizada em Portugal desde o Século XIII, chegou ao Brasil em princípios do Século XVIII, com os fiéis do santo de Amarante (CASCUDO, 1984).

Na cidade do Porto, em Portugal, o ato de se dançar nas ocasiões de comemoração a São Gonçalo era chamado de Festa das Regateiras. Ocasão em que participavam as mulheres que queriam se casar. A dança era realizada dentro da igreja, o que nos remete à Idade Média e Moderna em Portugal, justamente momento histórico em que a dança é mal vista, tornando-se profana aos olhos da Igreja.

São Gonçalo é um santo português com culto permitido pelo papa Júlio III em 24 de abril de 1551. Nascido em Tagilde no ano de 1187, estudou rudimentos com um devoto sacerdote. Depois, freqüentou a escola arquiépiscopal em Braga. Depois de ordenado sacerdote, foi nomeado pároco de São Paio de Vizela. Foi a Roma e Jerusalém (FALCÃO, 2006).

No regresso, São Gonçalo passou por um período de busca interior e encontrou na experiência popular a maneira de converter pecadores. Conta-se que São Gonçalo para reabilitar as prostitutas, vestia-se de mulher e dançava e cantava com elas a noite toda. Ele entendia que as mulheres que participassem dessas danças aos sábados não cairiam em tentação no domingo. Acreditava ainda, que com o tempo se converteriam e se casariam. História que, por si só, entrelaça irremediavelmente o sacro e o profano.

São Gonçalo pregou e operou supostos milagres por todo o norte de Portugal. Sobre o rio Tâmega construiu uma ponte. Morreu no dia 10 de janeiro de 1259 em Amarante, no Douro, à margem direita do rio Tâmega, em Portugal. Após sua morte, passou a ser protetor dos violeiros, remédio contra as enchentes, além de casamenteiro. Um santo festeiro sem dúvida, que tentava unir no amor as diferenças morais, perfeitamente sacro-profano.

Ele foi canonizado em 1561. O rei de Portugal D. João III, um grande devoto, foi um dos primeiros a empenhar-se para a beatificação de São Gonçalo em Roma. Em Portugal a

sua festa é realizada em Amarante, no dia 7 de Junho e dedicam-lhe uma semana de festejos, com procissões, bandas de música, folguedos populares (FALCÃO,2006).

No Brasil, atualmente não há dia determinado; aliás, não fazem mais festas, romarias para o santo (outrora 10 de janeiro), somente lhe oferecem uma dança e reza, cerimônia que ocorre sempre que alguém lhe tenha feito promessa e alcançado uma graça.

Em alguns locais o Santo (Imagem) é representado da forma Católica, ou seja, com a ausência da viola, no entanto as Imagens do Santo destinadas para o culto popular através da Dança de São Gonçalo é representada na maioria das vezes de duas maneiras:

1. São Gonçalo do Amará (Amarante): É representado à moda das vestimentas camponesas portuguesas da época, ou seja: calção preso pouco abaixo do joelho, meias pretas, bota braguesa (para andar em local úmido), chapéu na cabeça, capa azul nas costas e viola na mão. A justificativa encontrada para a representação do Santo com estas vestes, deve-se ao período que estava em construção uma ponte na região onde viveu, ele ajudava na construção e depois ia tocar viola para a conversão dos "pecadores", e não tinha tempo de trocar de roupa.

2. São Gonçalo Padre: É representado de batina, crucifixo no pescoço, chapéu de padre, sapatos (que não eram sapatos comuns, pois tinham pregos que furavam seus pés e servia de penitência durante a celebração de sua missa, onde cantava, tocava e dançava) e viola. As Imagens de São Gonçalo, na sua grande maioria, apresentam fisionomia de alegria, que segundo o povo era a marca registrada de São Gonçalo.

*"São Gonçalo está no artá,
com sua linda formusura,
quem beijá o São Gonçalo
tem a sarvação segura."*

Diz uma lenda, que a mulher que tocar com alguma parte do corpo o túmulo do santo, em Portugal, terá casamento garantido dentro de, no máximo, um ano.

A dança inventada por ele continuou sendo realizada por diversos grupos que além de festejar o santo, pagam promessas feitas a ele.

*"Já louvei a São Gonçalo,
esse santo me valeu,
contra todos os perigo,
ela já me protegeu"*

Esta manifestação pode ser encontrada em quase todo o Brasil, com variações coreográficas bastantes diversificadas, tomando diferentes formas de execução.

O primeiro registro de uma festa de São Gonçalo na Bahia foi feito em 1718, na cidade de Salvador, pelo viajante francês Gentil de La Barbinais. A festa aconteceu na antiga igreja de São Gonçalo, no atual bairro da Federação, e reuniu o então Vice-Rei

Marquês de Angeja, padres, fidalgos, mulheres e escravos que dançavam com tamanha intensidade que "*faziam vibrar a nave da igreja*". Aos gritos de "*Viva São Gonçalo do Amarante*", os bailarinos pegaram a imagem do santo e "*começaram a jogá-la para o alto, de um para o outro ...*", escreveu o escandalizado viajante.

A dança hoje é organizada em pagamento de promessa devida a São Gonçalo. O promesseiro é quem organiza a função, administrando todo o processo necessário à realização deste ritual. É realizada dentro de casa ou em local coberto, onde se arma um altar com a imagem deste santo e outros de devoção do promesseiro. Em frente a este altar é que se desenvolve toda a dança.

Os dançarinos se organizam em duas fileiras, uma de homens e outra de mulheres, voltadas para o altar. Cada fileira é encabeçada por dois violeiros, mestre e contramestre, que dirigem todo o rito. A dança é dividida em partes chamadas "volta", cujo número varia entre 5, 7, 9 e 21. Entre cada "volta" há interrupção e todos aproveitam para se servir das iguarias oferecidas pelo promesseiro.

As "voltas" são desenvolvidas com os violeiros cantando, a duas vozes, loas a São Gonçalo, enquanto dançarinos, sapateando na fileira em ritmo sincopado, dirigem-se em dupla até o altar, beijam o santo, fazem genuflexão e saem sem dar as costas para o altar, ocupando os últimos lugares de suas fileiras. Cada volta pode durar de 40 minutos a 2 ou 3 horas, dependendo do número de dançadores. Na última "volta", em São Paulo chamada "Cajuru" (PELLEGRINI, 1990), forma-se uma roda onde o promesseiro dança carregando a imagem do santo retirada do altar. Se houver mais de um pagador de promessa e mais de uma imagem, todos os promesseiros carregam simultaneamente as imagens. No caso de haver apenas uma imagem para vários promesseiros, o santo vai passando de mão em mão, enquanto os demais dançarinos agitam lenços brancos.

No Paraná, as "voltas" recebem nomes especiais, como "despontam", "marca-passo", "parafuso", "confissão" e "casamento".

Em Minas Gerais é considerada dança de votos de solteironas que desejam se casar. A dança é desenvolvida por dez ou doze pares de moças, todas vestidas de branco, cada uma delas levando um grande arco de arame recoberto de papel de seda branco franjado. O movimento das rodas é ordenado pelo "marcante", única figura masculina presente. Acompanhada pela música executada em viola, sanfona e caixa, a coreografia consta de evoluções com os arcos.

As Rodas de São Gonçalo de Amarante acontecem durante a Festa de Nossa Senhora do Rosário. Participam desta dança igualmente, as moças casadoiras da cidade, que em pares e vestidas de branco empunham um arco ornamentado de flores e fitas. Após

a missa matinal, as moças saem da igreja pelas ruas em cortejo, cantando loas ao santo casamenteiro, acompanhadas de músicos tocando violas, rabecas, violões e pandeiros. A dança se estende pela noite, defronte das igrejas ornamentadas com arcos de flores, iluminados por velas acesas.

Em Alagoas a dança incorpora elementos litúrgicos e as moças novamente, vestem-se inteiramente de branco. Formam duas colunas com seis pares que dançam acompanhadas pelos tocadores. Em Pernambuco as moças vestem-se com saias azuis e blusas brancas. Na Bahia a indumentária é livre.

Em Sergipe a tradição tem a referência do padre português que introduziu a dança como pretexto para atrair os infiéis à igreja, catequizando-os e incutindo-lhes a prática do casamento. O grupo é conduzido por um "mestre" tocador de viola, um "contramestre" que toca a "meia-cuia" e dois guias. A dança é executada em nove rodas, divididas em treze partes apresentando coreografias diferenciadas. A indumentária é livre.

De acordo com Christiane Rocha Falcão (2006), no município de Laranjeiras em Sergipe, no povoado de Mussuca, essa dança é executada somente por homens (negros em sua maioria). A única mulher presente não tem papel ativo (carrega o santo).

Este grupo é constituído de: "Patrão", o chefe, que tira os cantos e comanda a dança por meio de gestos e toques convencionais que executa na caixa. "Mariposa", mulher que carrega o santo à frente do cortejo e eventualmente tira os cantos. "Tocadores" em número de quatro, têm função de executar as músicas. Dançarinos, em número de oito, são liderados por dois "Guias" que encabeçam as fileiras (FALCÃO, 2006, 45).

Os dançadores homens se vestem com saias, turbante na cabeça, fitas coloridas e colares, pois estão representando as prostitutas que São Gonçalo recuperou através da dança.

As indumentárias do grupo também possuem significados culturais negros. Os colares coloridos não seriam simples adornos, mas sim contas africanas de culto aos orixás, introduzidas pelos escravos. Essa hipótese é reforçada pelo fato de que em ocasiões de simples ensaios, os figurantes dançam sem as vestes, mas sempre com as contas no pescoço. Outras peças, como o turbante seriam heranças dos africanos colonizados na África primeiramente por mouros, e posteriormente trazidos para o Brasil.

Os instrumentos musicais utilizados são: uma caixa, dois violões, dois cavaquinhos, dois reco-recos, chamados "pulés", tocados pelos "Guias". Nesta dança, patrão e dançarinos usam trajes especiais. O primeiro veste-se de marinheiro, por influência do mito e afirma: *"São Gonçalo hoje é santo, ele já foi marinheiro"*.

São os cantos que determinam as partes ou jornadas, em número de sete: “*Nas horas de Deus amém*”, “*Vosso rei pediu a dança*”, “*Adeus parente*”, “*Jiruaê*”, “*Mamãe Zambi*”, “*Suzanê*” e novamente “*Nas horas de Deus amém*”. A coreografia consta de uma série fixa de evoluções que se repete a cada jornada.

Organizados em duas fileiras voltadas para o altar, os dançarinos fazem movimentos por dentro e por fora das filas, trocam passos cadenciados com o patrão, fazem uma volta em torno dele, retornam às fileiras e trocam os lugares, terminando com uma vênica diante do altar do santo.

Em cada jornada há apresentação da Chula, que possui coreografia própria: com os braços levantados, um guia vulteia em torno do patrão e ambos executam movimentos de requebros, terminando com impulso do ventre à semelhança da umbigada. Este movimento é reproduzido por todos os dançarinos, dois a dois.

O fecho é dado pela Chula-de-encerramento: com passinhos miúdos, semelhantes ao sapateado, as duas fileiras, ora se aproximando, ora se afastando, chegam até o altar. Aí, em conjunto, todos se ajoelham, fazem vênica e dão por encerrada a dança. Por se tratar de dança votiva, o calendário fica à mercê dos devotos.

Em apresentações profanas as jornadas podem chegar a ser em número de nove. A letra das cinco jornadas intermediárias de uma apresentação, que não seja o pagamento de alguma promessa, provém de letras inspiradas em temáticas africanas. Tais músicas também podem ser ouvidas quando das apresentações de outros grupos folclóricos que têm em si raízes negras. No pagamento das promessas as músicas em louvor ao santo português são em maior quantidade. Uma possível interpretação desses fatos, conforme Falcão (2006), é que os negros, após o período de cativo no Engenho Ilha, situado na Mussuca, tenham entrando em contato com os negros do município de Laranjeiras e ainda outros de fora da região e tenham espontaneamente inserido suas canções nos ritos de culto a São Gonçalo.

*"São Gonçalo de Amarante
Santo bem casamenteiro.
Antes de casar as outras,
A mim casai-me primeiro".*

Uma ocasião especial para a realização da dança de São Gonçalo em Mussuca é durante Festa do Senhor da Cruz, realizada todo domingo de Páscoa. Nesse dia, os componentes do grupo realizam um ritual simples e em conjunto. Pela manhã, após os batizados na igreja do Senhor da Cruz, acontece o ensaio do São Gonçalo. À tarde acontece a missa, e a procissão do Senhor da Cruz, em que o grupo acompanha a caminhada já com a indumentária, mas atentos aos hinos entoados na procissão. No fim da

procissão, o padre dá a bênção final na porta da igreja, e ali mesmo o grupo inicia sua evolução (FALCÃO, 2006, 45-48).

São Gonçalo é honrado em muitas igrejas e santuários, que se gloriam de tê-lo como patrono e protetor; desses centros de piedade continua o nosso Santo, servo fiel de Deus, a derramar generosamente suas bênçãos e graças através da sua poderosa intercessão: “São Gonçalo do Amarante, rogai por nós!”

As danças ou rodas de São Gonçalo podem ser encontradas ainda hoje nos estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Maranhão, Piauí, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, São Paulo, Paraná e Minas Gerais (FRADE, 2001).

Um São Gonçalo Mineiro

“Em Minas, pertinho da Bahia, trabalhar é como cantar”, apresenta o clipe disponibilizado pelo Jornal Nacional (2007). Cantar é o mesmo que rezar. “É uma tradição antiga e é uma religião”, diz uma senhora. E rezar é só um passo antes da dança de São Gonçalo. História antiga que toda gente conhece:

“Tinha um padre que chamava São Gonçalo”; “E ele morava numa cidade chamada Amarante”; “E só existiam as prostitutas”; “As mulheres solteiras infernizavam muito a vida das mulheres casadas”; “Pôs elas pra dançar e aí elas foram esquecendo aquilo, umas casaram”; “E foi muito bom, elas dançaram, gostaram, não foram mais tomar marido de ninguém e viraram umas artistas.” (JORNAL NACIONAL, 2007)

É só olhar pra ele. Tem jeitão de santo festeiro...

“Bermudão, botinha bico fino, violãozinho na mão, de chapeuzinho preto. Ele gosta da farra!”, afirma uma devota.

A lenda do santo dançador veio da Europa junto com os portugueses. Mas ninguém diz. São Gonçalo é brasileiro. “Eu conheço como brasileiro porque desde criança eu vejo dançar São Gonçalo”, afirma outra devota.

As festas religiosas do interior de Minas não se limitam mais às comemorações nos dias santos. Num lugarejo como esse, em qualquer época do ano, você pode ouvir o som da viola, da marcação, da sanfona, dos foliões do terno de reis.

É como se fosse um acerto entre os santos. A música para os três reis magos é a base da dança de São Gonçalo. Os mesmos ternos que visitam as casas em janeiro preparam a festa de São Gonçalo. O vilarejo de Serra das Araras pára pra ver.

“Os milagres do santo mesmo é que puxa o pessoal”, afirma uma senhora. Não tem luxo, mas a roupa é igual pra todo mundo.

“Todo mundo de branco e a fitinha branca no cabelo, sapatinho branco e as meinhas tudo branca”, explica outra.

O marcador organiza o grupo, trançando os arcos nos vários passos da dança. As variações se multiplicam, como na dança dos lenços, o zanzão.

“Seis dum lado e seis do outro. Dá doze. Aí vão passar e cantar: olha ó pássaro mergulhão, zão, zão, zão, zão. Olha ele na carreira zão, zão, zão, zão”, canta uma das bailarinas (JORNAL NACIONAL, 2007).

O povo se enxerga na recriação de cada passo. Aplaudindo a si mesmo. E provocando o turbilhão de sensações que move a festa: “Harmonia, calor, alegria. Vontade de viver e dançar mais!”

E entre o sagrado e o profano, a religiosidade do dançante brasileiro deixa sua marca nas releituras da festa. Seja São Gonçalo, São Pedro, Santo Antonio ou São João, é a Dança que congrega os devotos, que propicia o estranho diálogo de corpos e alma. E, se tomarmos por base as ‘promessas’ e seus pagamentos, continuam alcançando os céus e refazendo as crenças em perpétuas festas de alegria e fé, em vivências religioso-profanas.

Referências bibliográficas

- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1984.
- FALCÃO, Christiane Rocha. *A Dança de São Gonçalo da Mussuca*. Rio de Janeiro: UNRevista. Vol. 1, nº 3, julho 2006.
- FRADE, Cáscia. *Para Entender Folclore*. Rio de Janeiro: Global Ed. e Distribuidora. 2001.
- JORNAL NACIONAL. *Identidade Brasil: São Gonçalo*. Vídeo disponível em http://jornalnacional.globo.com/Jornalismo/JN/0_AA859526-3579-220803-21901_00.html. Acessado em 06/04/2007.
- LABAN, Rudolf Von. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- MENESTRIER, Claude François. *Des Ballets anciens et modern selon les règles du théâtre* (1682). Genève: Minkoff Reprints, 1972.
- PELLEGRINI, Américo. *Folclore Paulista*. São Paulo: Cortez, 1990.

Recebido em: 13/09/2007

Aprovado em: 09/07/2008