

DANÇA DE SÃO GONÇALO DE AMARANTE: reflexões sobre práticas e transformações

DANÇA DE SÃO GONÇALO DE AMARANTE:
reflections on practices and transformations

9

Victor Hugo Neves de Oliveira

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2622-1277>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n1ID36265

Resumo

Este artigo compartilha reflexões sobre a Dança de São Gonçalo de Amarante: espécie de manifestação realizada como devoção a um santo católico conhecido como São Gonçalo de Amarante. Busca-se identificar, a partir dos processos de folclorização, as principais transformações e atualizações estabelecidas no panorama da dança. Para tanto, debate-se as principais diferenças estabelecidas entre a prática da dança ora produzida como pagamento de promessa, ora como ato de representação.

Palavras-chave: dança; espetacularização; folclorização; devoção.

Abstract

This article provides reflections on the Dance of São Gonçalo de Amarante: a kind of manifestation performed in devotion to a Catholic saint known as São Gonçalo de Amarante. It seeks to identify, based on the processes of folklorization, the main transformations and updates established in the dance panorama. To this end, the main differences established between the practice of dance produced as a payment of promises and as an act of representation are discussed.

Keywords: dance; spectacularization; folklorization; devotion.

Introdução

Entre os conceitos de ritual e espetáculo, encontra-se a brincadeira intitulada Dança de São Gonçalo de Amarante: espécie de manifestação realizada todos os anos, em diversas regiões brasileiras, com aspectos, propósitos e motivos inconstantes e diferenciados entre si. A Dança de São Gonçalo é um tipo de brincadeira tradicionalmente vinculada à devoção de um santo católico conhecido como São Gonçalo de Amarante; uma brincadeira que se organiza espacialmente por meio de uma estrutura flexível e se constitui de um conjunto de regras estabelecidas pelas convenções coreográficas.

Percebe-se, portanto, que a Dança de São Gonçalo de Amarante está intimamente associada à noção de brincadeira, categoria amplamente utilizada pelos devotos quando se referem à prática da dança e à sua experiência como um ato de celebração. Em verdade, o termo brincadeira significa a própria dança e a ação de brincar representa, por consequência, a ação de dançar. Além disso, em meus estudos, tenho identificado a Dança de São Gonçalo de Amarante como uma dança familiar preta, ou seja, uma prática coreográfica familiar organizada em contextos de ancestralidades de ascendência africana (Oliveira, 2022). Deste modo, entendo que dançar com Gonçalo é uma ação familiar que se vincula à ação de brincar e de se divertir. E isto não poderia ser diferente, afinal, São Gonçalo é um santo brincador.

De acordo com as histórias que se contam sobre ele, São Gonçalo teria sido um jovem sacerdote português que em certo momento de sua carreira religiosa resolveu se direcionar para missões mais populares. Ele notou que às noites sempre existiam mulheres prostitutas para servir aos anseios sexuais dos marinheiros nos cais das cidades. São Gonçalo passou a se dirigir para lá. Onde tocava instrumentos musicais e promovia encontros de cantos e danças com estas mulheres com o objetivo de entrete-las e deixá-las cansadas. As músicas continham mensagens de devoção a Deus e diversas prostitutas

converteram-se ao ideário de vida cristão e casaram-se (Oliveira, 2016).

Por isso, São Gonçalo é reconhecido como um santo violeiro, casamenteiro, protetor dos marinheiros e das prostitutas. O culto ao santo amarantino chega ao Brasil como uma herança da colonização portuguesa e se difunde por todas as regiões brasileiras. Inicialmente, o culto é apresentado no interior das igrejas, mas com o tempo a festa em louvor a São Gonçalo passa a ser proibida pelas autoridades eclesiais e desaparece dos grandes centros urbanos, concentrando-se, sobretudo, nas áreas rurais, como sugere Brandão (1985).

A articulação das pessoas dos ambientes rurais brasileiros, portanto, garantiu a continuidade da brincadeira por todo o Brasil. Entretanto, apesar da festa de São Gonçalo se estabelecer como uma manifestação realizada em diversos estados brasileiros, tais como, Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte, São Paulo, Santa Catarina, Sergipe e Tocantins, opto aqui pela observação e acompanhamento da dança produzida em terras sergipanas, mais especificamente aquela produzida no povoado Mussuca, visto que cada grupo possui um conjunto de práticas, narrativas e sentidos específicos.

O grupo de São Gonçalo da Mussuca, expressão nativa utilizada para identificar os indivíduos que participam de modo expressivo da elaboração da dança, é formado por um conjunto de pessoas que possuem funções diferentes. Eles são os dançadores, também conhecidos como figuras; os tocadores; a cantora; a mariposa e o patrão. Os membros do grupo são, de modo geral, escolhidos pelo patrão. O patrão é o líder da dança: o homem que coordena as atividades do grupo e a organização coreográfica dos dançadores cujo número pode variar de oito a doze pessoas.

Na execução da dança, os dançadores contam com a participação de três músicos [às vezes, os tocadores podem compor um grupo de quatro pessoas] dentre os quais dois tocam violão sete cordas e o terceiro toca cavaquinho. Além disso, integram o grupo a cantora que entoa as jornadas, músicas

cantadas durante a dança, e a mariposa, mulher que conduz a imagem de São Gonçalo em quase todas as apresentações. Tradicionalmente, a mariposa tem sido a esposa do patrão.

Os dançadores se vestem de mulher. Eles portam saia, colares e xale. Por sua vez, o patrão usa uma roupa de marinheiro e toca um instrumento musical, conhecido como caixa. As vestimentas dos dançadores variam de um ano para outro. Mas, em geral, elas são constituídas de cores fortes e estampadas. A farda, como é conhecida a roupa da dança, simboliza a relação estabelecida entre o santo violeiro e as prostitutas. O patrão encarna a figura do santo amarantino enquanto que os demais dançadores representam as mulheres prostitutas. A farda opera, por isso, mudanças; afinal, como insinua Bitter (2008), fardar- se é um ato realizado de forma ritualizada: um tipo de rito de passagem.

Um olhar para dança como pagamento de promessa

Tradicionalmente, a Dança de São Gonçalo de Amarante é vista como uma manifestação do catolicismo popular que se estrutura como pagamento de promessa. A dança é realizada como uma ação religiosa ou uma espécie de brincadeira em que se dança e canta enquanto se reza para o santo. De acordo com Cascudo (2012), as promessas para São Gonçalo são geralmente feitas por moças casadouras com noivos distantes, arredios ou problemáticos e também por pessoas doentes.

Em suma, a promessa se caracteriza por uma espécie de compromisso moral: o devoto solicita uma graça ao santo, obrigando-se a um ato de culto pelo o qual o santo será recompensado quando a graça for alcançada. Esta graça está, geralmente, relacionada com a realização de casamentos ou com a cura de doenças e a dança como pagamento de promessa é o ato de culto que busca recompensar o santo.

Deste modo, entende-se que a promessa é um contrato desdobrado em dois tempos, onde as duas partes envolvidas, o santo e o promesseiro, têm cada uma que cumprir com as obrigações que lhes cabem: o primeiro executando o

milagre, o segundo providenciando o pagamento. A dança é executada como um pagamento a São Gonçalo. Um santo que apesar de encontrar-se nos céus intervém junto a Deus em favor dos homens devotos.

O santo, portanto, é visto como um intermediário do poder divino e a dança representa uma das formas pelas quais os homens atualizam suas relações com o santo que se faz presente na terra através de sua imagem. O santo confunde-se com sua imagem, a imagem é um objeto através do qual ele se manifesta, se aproxima dos sujeitos, para interagir e trocar com eles. A imagem de São Gonçalo de Amarante, por isso, é o objeto de culto no domínio da devoção brasileira, que representa tanto aquilo para o que a atenção dos homens e das mulheres deve se dirigir quanto aquilo para o que as homenagens dos indivíduos devem ser rendidas no momento da dança.

O santo se identifica com a sua imagem, ele habita as suas imagens. É através da imagem que se estabelece um contato direto entre o fiel e o santo. Por isso, a imagem de São Gonçalo é o objeto de maior devoção pública vinculado à prática da dança e protagoniza os processos que se formam no pagamento de promessa. O promesseiro estabelece um diálogo intenso com São Gonçalo no momento da dança. É ele quem conduz a imagem do santo enquanto a dança é realizada nos atos de promessa. A promessa se cumpre com dança. E é, deste modo, que o corpo transformado pela graça da cura ou do estado civil se torna testemunho da devoção.

A dança, portanto, é um ato de culto importante cuja finalidade não é apenas manter a reciprocidade entre o santo e as pessoas. A dança trata das transformações e, desta maneira, garante vida à devoção fomentando novas adesões. A dança é um testemunho que deve ser vivido como um compromisso sério e religioso; afinal, São Gonçalo é um santo vingativo.

Em rigor, entre os camponeses de quem falo aqui, acredita-se que não existe possibilidade de que um promesseiro “seja salvo”, “descanse em paz”, ou vá para o Reino da Glória”, possuindo sem haver pago uma dívida de promessa com São Gonçalo. Dívida assumidamente contraída através de um voto feito e reconhecido como “válido” isto é,

atendido pelo santo. Uma promessa sempre deve ser cumprida, por pequena que seja [...]. Mais do que outros santos de culto católico frequente na região, São Gonçalo é considerado um santo “bom e poderoso”. Dificilmente, ele deixa de atender uma súplica feita com fé: para casar, para curar uma doença do corpo, especialmente as das pernas, por uma outra “graça” qualquer. Mas, ele é também um santo atento e vingativo. Não perdoa o devente e possui poderes para conseguir junto à própria divindade que o promesseiro não-cumpridor “não entre nos céus” mesmo que seus outros pecados sejam leves o bastante para livrá-lo definitivamente da “maldição do inferno”, e até de um estágio prolongado no purgatório (Brandão, 2001, p. 192).

Promessa, portanto é dívida e, por isso, o fiel se compromete a realizar o pagamento da promessa desde que a graça seja recebida. Recebida a graça e realizada a dança, o devoto quita sua dívida com o santo, podendo voltar a recorrer a ele ou não. Como é a possibilidade de transformação para os problemas da vida cotidiana que fomenta a prática da dança, o pagamento de promessa é considerado um ato ritual.

Ao analisar a dança realizada em formato de pagamento de promessa como um ato ritual, utilizo-me da perspectiva maussiana que entende o ato ritual como um fenômeno que se estabelece entre a orientação da convenção e a transformação da invenção; afinal, de acordo com Mauss (2011, p. 56): “Os atos rituais [...] são, por essência, capazes de produzir algo mais do que convenções; são eminentemente eficazes; são criadores; eles fazem”.

Depreendo, pois, que a dança como pagamento de promessa participa de um processo de produção de sentidos para a devoção através da eficácia e da invenção. A dança faz a devoção ao mesmo tempo em que é produzida por ela e, por isso, caracteriza-se como um ato ritual: criativo, inventivo e eficaz.

Assim, o que se apreende é que a dança executada como pagamento de promessa se estabelece num campo orientado pela eficácia do ritual. E, por isso, se relaciona com: i) a estruturação de roteiros tradicionais derivados da solicitação por parte de algum devoto promesseiro; ii) a existência de uma assistência devota e participativa, envolvida, afetada e comprometida com o desempenho do ritual; iii) a realização da dança a partir de objetivos que visam resultados diretamente vinculados à vida dos sujeitos, como a cura de doenças,

o arranjo de casamentos ou qualquer outro tipo de graça.

Trato o conceito de eficácia de um modo distinto àquele abordado por Levi Strauss (1975) em seu texto clássico *A Eficácia Simbólica*. A meu ver, a eficácia do ritual não se relaciona apenas com um conjunto de crenças e símbolos com alta capacidade de convencer indivíduos e grupos. A eficácia se forma a partir das transformações que um determinado ritual promove no corpo devoto. A eficácia é o próprio corpo devoto que se afeta, se transforma e gera adesões à devoção. A eficácia é uma substância relacional. A eficácia é a notabilidade da dança porque, a meu ver, a dança é um conjunto de relações eficazes associadas às transformações e à adesão dos atores.

Assim, a eficácia da dança se encontra em relação com a própria dança como uma situação coletiva e corporada, tal qual sugere Brandão (1981).

As promessas são feitas dentro de uma relação pessoal entre o devoto e o santo, às vezes em um momento solitário de desespero. [...]. No entanto, no São Gonçalo elas só podem ser cumpridas em uma situação coletiva, ou, mais do que isso, em uma situação corporada: aquela em que nenhum tipo de sujeito ou de grupo participante produz sozinho os efeitos desejados. Para cumprir a sua promessa os festeiros precisam fazer a festa e, dentro dela, a dança. Precisam dos agentes do São Gonçalo [...]. Os promesseiros precisam de quem faça a dança em uma festa ao santo, para que possam dançar nela e, assim, cumprir o seu voto. Também os agentes, para tornarem válido o trabalho do festeiro, precisam de promesseiros-dançadores e para servirem a estes, precisam de festeiros que façam a festa e a dança (Brandão, 1981, p. 88- 9).

Nesta ocasião, a solicitação é a base para a dança; uma solicitação que é realizada, em primeira instância, a São Gonçalo para se alcançar uma graça qualquer e, em seguida, após a graça ser alcançada uma solicitação direcionada aos dançadores apresentando-se a emergência de realização da dança como pagamento de um voto atendido e uma graça conquistada.

Deste modo, constitui-se um campo de compromissos relacionados às ações de dar e de receber (Mauss, 2011) que orientam as trocas recíprocas entre o santo e os devotos. Afinal, como declaram Gonçalves & Contins (2009), a celebração destas festas religiosas expressa de modo sensível a relação de troca entre os devotos e o santo estabelecendo-se simbolicamente por meio de

uma relação interpretada através das categorias de dádiva e contradádiva: a devoção, neste caso, é a norma para que a solicitação se efetive e é a regra para que a dança se faça como um fenômeno eficaz.

A eficácia, portanto, da dança como pagamento de promessa é algo construído e vivido em cada contexto de promessa, a partir dos fatores que organizam a questão da reciprocidade. A eficácia não é cristalizada como um fenômeno apriorístico ou anterior à prática da dança e às relações humanas. O sentido da eficácia é estabelecido na prática e na relação experimentada pelos devotos com o santo, tanto quanto o sentido da dança.

Por isso, o que torna a dança em um ato ritual eficaz não é apenas o conjunto de crenças e símbolos compartilhados, mas, sobretudo, aquilo que a devoção produz e os sentidos que a devoção evoca. Certamente, a dança como ato ritual é um fenômeno criador que produz mudanças e provoca transformações que são organizadas como narrativas pelos dançadores para tratar do poder do santo e da eficácia da dança; entretanto, mesmo nestas narrativas não é o conteúdo narrativo em si que promove a eficácia da dança e sim o corpo transformado e atualizado nestas narrativas.

Assim, a eficácia da dança como pagamento de promessa passa pela construção de um corpo que é transformado e afetado, como aponta Favret-Saada (1990), um corpo que se identifica com a modalidade de ser afetado, transformado e curado. A dança é um ato de culto eficaz porque é uma ação afirmativa e transformativa, uma prática que se estabelece entre a devoção constituída e a devoção vivida: uma ação que ao mesmo tempo em que é convencional se reinventa na experiência de cada devoto com o santo.

Mas, para além da maneira tradicional de dançar com Gonçalo a partir da promessa, observa-se nos dias de hoje uma nova forma através da qual os dançadores rendem homenagens ao santo. Esta forma identificada pela categoria nativa de “representação” ou “folclore” tem como principal operação a transformação da eficácia em entretenimento.

Sobre as práticas de entretenimento

Segundo Bomfim (2006), os interesses que levaram diferentes agentes externos a procurarem a Mussuca e suas expressões culturais, tais como o São Gonçalo, passou a ser despertado a partir de um momento específico vinculado à participação do grupo de São Gonçalo nos festejos de homenagens aos Santos Reis na cidade de Laranjeiras no ano de 1972. Neste momento, em que o grupo passou a brincar para um público diferenciado daquele que tradicionalmente acompanhava a brincadeira e que se encontrava vinculado à devoção ao santo se tem origem aquilo que denomino de folclorização (categoria amplamente difundida entre as pessoas devotas para tratar do processo de espetacularização da dança).

Chamo de folclorização, portanto, o movimento de formalização estética que envolve os devotos de São Gonçalo de Amarante no desdobramento da brincadeira dos terreiros para os palanques. Busco analisar a folclorização como um ato que produz tanto processos de reformulação das práticas rituais quanto novos campos de interesses entre os devotos: um ato de entretenimento a partir do qual a brincadeira passa a ser construída para afetar grupos de espectadores externos à comunidade Mussuca.

Deste modo, inspirado em Carvalho (2010) e Bitter (2008), percebo a folclorização como um fenômeno associado às iniciativas de patrimonialização operadoras de processos sociais que modificam o status da brincadeira e que realizam uma espécie de tradução nas suas dinâmicas para públicos variados.

Depreendo, portanto, que além de realizar suas ações rituais em formato de pagamento de promessa em âmbito local, organicamente dentro de suas redes de sociabilidades, os devotos da Dança de São Gonçalo de Amarante transitam em outros contextos de naturezas variadas. As pessoas passam a transitar em contextos espetaculares. Esses contextos espetaculares, entretanto, são enquadramentos racistas e classistas de um sistema de operadores de bens culturais que inserem as danças em panoramas descontextualizados, desqualificados, despotencializados e folclorizados.

Por isso, de acordo com Dantas (1988), a ideia de folclore tem limitado a identidade das pessoas negras a ideia de espetáculo, ao transformar, involuntariamente ou não, sua produção simbólica em uma mercadoria folclórica destituída de significado cultural e religioso. Por sua vez, Pereira (1983) informa que o processo de folclorizar as culturas, resultou em um movimento de folclorização dos indivíduos e dos grupos raciais e, por isso, a folclorização passou a expressar um mecanismo histórico de produção das subjetividades pretas como pessoa-espetáculo, pessoa-exótica e pessoa-leviana incorporada à dimensão não séria, histriônica e mágica da vida nacional.

Verifico, portanto, que o fato da Dança de São Gonçalo não se encontrar circunscrita unicamente ao pagamento de promessa, induz a criação de motivações e atos de dança para além do caráter, propriamente, religioso. Estas novas formas de dançar com Gonçalo são fatores importantes para que a brincadeira se mantenha viva e ativa ao longo de quase todo ano tendo em vista que o número de pagamentos de promessas encontra-se, cada vez mais, reduzido. As atualizações das formas de dançar com o santo amarantino colaboram para que a dança seja ainda hoje assunto relevante no dia a dia das pessoas. A Dança de São Gonçalo de Amarante é assunto para todo o momento. E isto se deve, em parte, às suas formas espetaculosas.

De modo geral, acredito que esta forma de brincar para além da promessa começou com os convites para a participação nas festas dos santos padroeiros dos povoados vizinhos. E aos poucos se desdobrou, em uma outra forma, atualmente bastante comum de participação do grupo de São Gonçalo em encontros culturais, eventos muito corriqueiros no estado de Sergipe. Onde se destacam dois: o Encontro Cultural de Laranjeiras e a Feira de Cultura de Sergipe, ambos realizados no mês de janeiro.

Estes eventos caracterizam-se por um roteiro que diz respeito à patrimonialização das manifestações culturais: a abertura dos eventos é invariavelmente iniciada por discursos oficiais proferidos por representantes do poder público; chegado o momento da apresentação, cada grupo possui um

tempo de aproximadamente 30 minutos; o locutor ou apresentador deve fazer comentários sobre os grupos, enaltecendo suas qualidades; ao final da apresentação o grupo se reúne em lugar pré-determinado para lanchar; os grupos costumam receber um cachê modesto ao final.

Estes tipos de roteiros trazem, geralmente, em seus discursos, a questão da autenticidade das brincadeiras representadas, assim como noções referentes às ideias de patrimônio e identidade. Levando-se em consideração, porém, que a noção de autenticidade, que está vinculada à modernidade ocidental, encontra-se aliada a um projeto de tipificação da sociedade e dos processos identitários, estes espaços, muitas vezes, estigmatizam e dão continuidade a um estado de marginalização das danças tradicionais, devido ao fato de não promoverem discussões sobre o patrimônio como construção que vincula o movimento acumulado e adquirido às suas novas possibilidades de usos, significações e transformações efetivadas pelos indivíduos. Ou seja, sobre um patrimônio em ação.

Assim, percebe-se uma vinculação entre autenticidade e um modo de apreensão dos patrimônios a partir de seus arcaísmos que ignora o debate crítico, o emergente, a justiça epistêmica, o campo das políticas públicas porque não consegue articular a recuperação da densidade histórica com os significados recentes gerados pelas práticas inovadoras (GONÇALVES, 1988, 2003a, 2003b). Duas dificuldades resultam desta condição: i) a primeira diz respeito ao fato de que a idealização do passado e sua proposição como paradigma sociocultural do presente geram fetiches históricos que são insubstituíveis; ii) a segunda se vincula à desconsideração de que toda cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação, sempre renovada, de suas fontes.

Esquece-se que a ideia de patrimônio não serve apenas para simbolizar, representar ou comunicar, mas que o patrimônio é, igualmente, bom para agir, como declara Gonçalves (2003b) ao discutir as limitações e possibilidades que a noção de patrimônio oferece para o entendimento da vida social e cultural.

Conforme Gonçalves (2003b), o patrimônio constrói e forma as pessoas ao passo que é construído por elas. O patrimônio são as gentes.

Por isso, uma forma de pensar, que associa a questão da autenticidade aos arcaísmos culturais, e que não problematiza as pessoas no cerne das questões referentes ao patrimônio, engendra um conjunto de paradoxos e fetiches sobre a tradição. E este conjunto de paradoxos é perigoso porque busca construir e validar conceitos de nação e etnicidade baseados na ideia de um passado ou de uma memória imprescindíveis para a constituição e o reconhecimento de identidades pessoais ou de um povo.

A mim me parece, portanto, que o processo de folclorização organiza uma nova possibilidade de relação entre o devoto e o santo onde aquilo que está em jogo não é a graça a ser alcançada tampouco a promessa a ser realizada, mas o estabelecimento de um desejo de dar-se a ver com o santo, de dançar com Gonçalo; além disso, insere a dança familiar preta em um contexto racista – arrastando a brincadeira para um processo de usurpação das próprias qualidades estéticas e subjugando a dimensão artística à dimensão econômica.

Para começar, implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição. A metáfora básica do olhar ('ver o evento' e não participar dele, a não ser apenas como voyeur, o espectador que não se expõe nem se entrega) aponta para uma atitude de distância, de não envolvimento. Ver a brincadeira espetacularizada é, a um só tempo, consumi-la e defender-se dela, para que não seja capaz de influenciar o horizonte de vida do consumidor. E, na medida em que essa influência de fato não sucede, o espetáculo fica esvaziado do seu poder maior, que seria o de irromper no horizonte existencial do sujeito que se expõe ao seu campo expressivo e então transformar o sentido de sua existência (Carvalho, 2010, p. 48).

Desse modo, a brincadeira em formato de espetáculo se caracteriza como um fenômeno independente da necessidade imediata de proteção divina. O devoto dança com Gonçalo não mais para pagar promessa ou solicitar favores, mas para brincar com seu santo de devoção. É contraditório, porque a pessoa devota acredita que o santo deva protegê-la independente de pedidos e graças. Constrói-se, portanto, uma reciprocidade às avessas; espera-se que o

santo saiba agradecer as homenagens rendidas sem intenção de voto; que o santo se entretenha com o entretenimento dos homens assegurando-lhes paz.

O que se percebe é que a dança executada como representação se realiza num campo articulado pelo entretenimento do espetáculo. Neste contexto, se pode observar a convivência de roteiros que se diferenciam daqueles acionados pela dança como pagamento de promessa; afinal, no caso da dança como representação, os roteiros se relacionam com: i) as solicitações de grupos externos à comunidade ou agentes institucionais; ii) a existência de uma assistência que observa, aprecia e avalia o desenvolvimento da brincadeira; iii) a elaboração da dança a partir de aspectos que priorizam a diversão.

Entretanto, apesar das diferenças, creio que a brincadeira como um ato de entretenimento representa uma nova modalidade de se relacionar com a devoção, de dançar com São Gonçalo, uma forma de atualizar os elementos do ritual. A díade, portanto, estabelecida entre eficácia/ritual e entretenimento/estética da performance embora descrita como binária pode ser entendida e lida como contínua (Schechner, 2012), quando compreende-se que não existe apresentação que seja eficácia pura ou entretenimento puro.

Apreender tanto o ritual quanto o espetáculo como categorias relacionadas pela ideia de atos de cultos e atos de entretenimentos que não são puros, expande as possibilidades de pensar o pagamento de promessa e o espetáculo como campos de ação, sem deixar de elaborar reflexões críticas sobre o enquadramento racista que tem acompanhado os processos de folclorização das manifestações de ascendência africana. As noções de ritual e espetáculo, como campos de ação onde a Dança de São Gonçalo de Amarante se realiza, organizam esferas de pensamento que não são antagônicas e práticas de sentidos relativos. A partir deste contexto, percebe-se que a dança como promessa e a dança como espetáculo não são atos que se excluem.

Considerações finais

A dança como cultura se estabelece por meio destes dois campos, ou

seja, o pagamento de promessa e a representação. Esta vinculação estabelece-se como uma relação de sentidos que fomenta e estrutura diferentes tipos de interações sociais. Por isso, a prática da dança atualiza as relações. É uma prática relacional. A Dança de São Gonçalo, como ato de culto ou de entretenimento, produz uma relação entre dois modos de dar-se a ver, ao mesmo tempo em que é produzida pela articulação estabelecida entre estes dois modos.

Sem dúvida, a brincadeira em formato de espetáculo adquire novos formatos e passa por uma [re]contextualização segundo interesses dos públicos consumidores e dos agentes institucionais e políticos envolvidos com o espetáculo. A brincadeira passa a ser tratada como objeto de consumo por/para estes agentes o que altera as relações dos devotos com o santo através da diminuição do tempo da dança, a homogeneização das vestimentas, a relação com fatores externos à prática da dança.

Os interesses estabelecidos pelo olhar do consumidor/público são o que definem os novos arranjos simbólicos e sociais que formatarão a prática da brincadeira. Entretanto, busco apreender os fatores que produzem a dança e os fatores que a dança produz no cenário da vida social e deflagrar as diferenças que compõem o pagamento de promessa e a prática do espetáculo a partir de uma perspectiva relacional.

Certamente, a Dança de São Gonçalo não é dançada hoje como era antigamente, muita coisa se transformou. E a base destas transformações se encontra vinculada aos aspectos da dança e a função da dança no panorama social.

As transformações derivadas dos aspectos da dança dizem respeito a:

- 1) Local de realização: A dança antes da folclorização era produzida nos terreiros e nas pequenas capelas da comunidade. Atualmente, a dança executada como pagamento de promessa continua a ser executada nestes ambientes. Todavia, abriu-se a possibilidade de executar-se a dança nos palcos e palanques o que gera

distanciamentos entre aquele que faz a dança e que aquele que assiste.

- 2) **Duração:** A dança como pagamento de promessa era realizada durante semanas, sempre aos domingos e, atualmente, a representação é realizada em qualquer horário, dependendo da situação. O número de jornadas antes do processo de folclorização variava de sete a doze, atualmente nas apresentações em palanques tem-se a execução de no máximo três jornadas.
- 3) **Participantes:** Os integrantes da dança eram pessoas da comunidade e, de modo geral, eram homens jovens e adultos que integravam um único grupo. Após a espetacularização, as crianças passaram a integrar a brincadeira e deu-se origem à criação de três grupos de Dança de São Gonçalo: veterano, jovem e mirim.
- 4) **Assistência:** Os assistentes eram parentes, amigos, vizinhos e conhecidos dos devotos. Pessoas que participavam de modo indireto da dança, emprestando roupas aos dançadores, enfeitando as ruas, vivenciando a devoção. Atualmente, os assistentes, sobretudo nas ocasiões da dança realizada como espetáculo, são pessoas desconhecidas dos dançadores: pesquisadores, turistas, curiosos, moradores das cidades onde a dança é executada. A assistência é uma plateia.
- 5) **Refeição:** Os devotos dançadores partilhavam uma refeição com o devoto promesseiro durante o pagamento de promessa; atualmente, nos atos espetaculares não partilham refeição apesar de em alguns eventos os dançadores receberem lanches.
- 6) **Vestimentas:** Os homens usavam roupas que eram emprestadas pelas mulheres da comunidade; atualmente, eles recebem tecido da prefeitura e algumas mulheres do povoado costuram as roupas.
- 7) **Coreografia:** O padrão de movimento se atualizou através de sua reprodução a partir de mudanças estilísticas, da incorporação de

maior remelexo e da execução de passos mais saltados.

- 8) **Musica:** Existiam jornadas que iniciavam e finalizavam a brincadeira e o canto possuía uma estrutura responsorial. Atualmente, não se escuta mais as jornadas que iniciavam a dança, mas a finalização da brincadeira continua sendo organizada pela prática da chula. O canto continua a ser responsorial.

Por outro lado, as transformações relacionadas com a função da dança dizem respeito aos fatores vinculados a eficácia da brincadeira; afinal, o que se apreende é que a dança executada como pagamento de promessa se estabelece num campo orientado pela eficácia do ritual. E, por isso, se relaciona com a elaboração de roteiros tradicionais derivados da solicitação por parte de algum devoto promesseiro que compõe um fator de representação simbólica das ideias e de transformação do corpo e do comportamento. Ao passar pelos processos de folclorização, a dança começa a ser associada a fatores de representação simbólica e passa a ser acionada não mais, unicamente, a partir da eficácia ritual, mas, sobretudo a partir do divertimento.

Além disso, o fato da dança como pagamento de promessa contar com a existência de uma assistência devota e participativa, envolvida e comprometida com o desempenho do ritual elabora um fator de coesão e integração social [através do repasto coletivo, da organização pública da festa e do empréstimo de vestimentas] que se transforma em um campo de novas interações no contato com uma plateia que observa e avalia a performance dos dançadores.

A realização da dança a partir de objetivos que visam resultados diretamente vinculados à vida dos sujeitos no primeiro caso a vincula a um ato de culto, já no momento em que esta mesma dança é executada a partir de solicitações engendradas por grupos e agentes externos à comunidade, a dança é acionada como um ato de entretenimento e diversão. O que origina novos conflitos que tem como base o pensamento que se constrói sobre a questão das solicitações remuneradas: o dinheiro.

Vale ressaltar, contudo, que apesar de todo este conjunto de

transformações estabelecidas como processos inventivos no panorama da dança, a meu ver estes inúmeros fatores são os mesmos de antigamente, que se reproduzem de forma atualizada, atuando, portanto, como aspectos convencionais que se reinventam. Assim, pode-se verificar que a maior relação estabelecida entre a dança produzida como pagamento de promessa e a dança produzida como espetáculo se encontra no campo de interações que se estabelecem entre convenção e invenção: uma ambiguidade composta, portanto, da própria dança.

Referências

- BITTER, Daniel. A Bandeira e a Máscara: Estudo sobre a Circulação de Objetos Rituais nas Folias de Reis. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Ciências Humanas/ Antropologia Cultural) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- BOMFIM, Wellington de Jesus. Identidade, Memória e Narrativas na Dança de São Gonçalo do Povoado Mussuca (SE). Natal, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A Cultura na Rua. São Paulo: Papyrus, 2001.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Memórias do Sagrado: Estudos de Religião e Ritual. São Paulo: Editora Paulinas, 1985.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Sacerdotes de Viola. Petrópolis: Vozes, 1981.
- CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'Canibalização' das Culturas Populares na América Latina. In.: Revista ANTHROPOLÓGICAS, Recife, ano 14, vol. 21 (1), p. 39-76, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/revistaanthropologicas/article/view/23675>. Acesso em: 9 maio 2024.
- CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo: Global, 2012.
- DANTAS, Beatriz Góis. Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Être Affecté. In.: Gradhiva: Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie. Paris, 8, p. 3-9, 1990.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: O Problema dos Patrimônios Culturais. In.: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 264-275, 1988. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2163>. Acesso em: 9 maio 2024.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A Retórica da Perda: Discurso Nacionalista e Patrimônio Cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003a.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O Patrimônio como Categoria de Pensamento. In.: Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). Rio de Janeiro: DP&A, 2003b.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos & CONTINS, Marcia. A Escassez e a Fartura: Categorias Cosmológicas e Subjetividade nas Festas do Divino Espírito Santo entre os Imigrantes Açorianos no Rio de Janeiro. In.: As Festas e os Dias: Ritos e Sociabilidades Festivas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

LEVI-STRAUSS, Claude. A Eficácia Simbólica. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 1975.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Danças familiares pretas: Notas sobre a aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21539>. Acesso em: 9 maio 2024.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dançando com Gonçalo: Uma Abordagem de Antropologia-Dança. 2016. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

PEREIRA, João Batista Borges. Negro e cultura negra no Brasil atual. Revista de Antropologia, [S. l.], v. 26, p. 93-105, 1983. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111044>. Acesso em: 9 maio 2024.

SCHECHNER, Richard. Ritual (Do Introduction to Performance Studies). In.: Performance e Antropologia de Richard Schechner. LIGIÉRO, Zeca (Org.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.