

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM ARTES

**O SANTO QUE DANÇA:  
UMA VIVÊNCIA CORPORAL A PARTIR DO EIXO CO-HABITAR  
COM A FONTE DO MÉTODO BAILARINO- PESQUISADOR-  
INTÉRPRETE (BPI)**

PAULA CARUSO TEIXEIRA

Campinas 2007

PAULA CARUSO TEIXEIRA

**O SANTO QUE DANÇA:  
UMA VIVÊNCIA CORPORAL A PARTIR DO EIXO  
CO-HABITAR COM A FONTE DO MÉTODO  
BAILARINO- PESQUISADOR- INTÉRPRETE (BPI)**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas, para a  
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Dança.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Graziela E. F. Rodrigues.

**Campinas  
2007**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

T235s      Teixeira, Paula Caruso.  
              O Santo que dança: uma vivência corporal a partir do eixo  
              co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-  
              Intérprete(BPI). / Paula Caruso Teixeira. – Campinas, SP:  
              [s.n.], 2007.

Orientador: Graziela Estela Fonseca Rodrigues.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Artes.

1. Originalidade. 2. Dança-Brasil. 3. Expressão corporal.  
I. Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. II. Universidade  
Estadual de Campinas.Instituto de Artes. III.Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “ The Saint that dances: a corporal living from the axis co-inhabiting with the source of the BPI: Bailarino - Pesquisador- Intérprete (\ "Dancer-Researcher – Interpreter\ ") Method”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Originality – Dance-Brazil – body expression

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr<sup>a</sup> Maria da Consolação Tavares

Prof Dr<sup>a</sup> Regina A. Pólo Muller

Prof Dr. Rubens Brito

Prof. Dr<sup>a</sup> Graciele Massoli Rodrigues

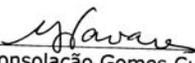
Data da defesa: 18 de Junho de 2007

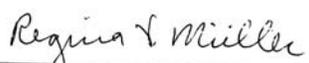
Programa de Pós-Graduação: Artes

## **Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação**

**Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela  
Mestranda Paula Caruso Teixeira - RA 911014 como parte  
dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante  
a Banca Examinadora:**

  
Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues  
Presidente/Orientadora

  
Profa. Dra. Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes Tavares  
Membro Titular

  
Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller  
Membro Titular

Ao meu irmão Cláudio (em memória) e a Ione Barczak, que me ensinaram a não desistir dos meus sonhos.

Ao vovô Caruso e à vovó Ida (em memória), seus gestos, cantos, rezas e histórias estão aqui.

À vovó Mariana (em memória) e às tias Jacira, Maria e Vilma, das quais herdei o meu amor pela dança.

A todos os devotos de São Gonçalo pesquisados, por tudo o que me ofertaram.

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho só foi possível graças ao apoio de professores, amigos, colegas e alunos. Agradeço a todos que diretamente e indiretamente colaboraram para a realização deste trabalho, em especial:

À Profa. Dra. Graziela E. F. Rodrigues, por todo o apoio nesta minha busca pela expressividade na dança, pelos 14 anos de ensinamentos e orientações sobre o Método BPI;

À Profa. Dra. Maria da Consolação G. C. F. Tavares e à Profa. Dra. Regina Pólo Muller, pelas indicações que auxiliaram no aperfeiçoamento deste trabalho;

Ao Prof. Isaías Sidney, pela cuidadosa revisão do português;

Ao Helder Scalioni, meu companheiro, por todo o seu amor durante o processo deste trabalho;

À Ana Carolina Melchert, por todo o apoio, pelo acolhimento em sua casa e por todas as partilhas de experiências sobre o Método BPI nestes 14 anos;

À Larissa Turtelli, por todo o apoio e por todas as partilhas de experiência sobre Método BPI nestes 14 anos;

A todos os amigos que me acolheram em suas casas, em Campinas: Alessandra Dias da Costa e Aguinaldo Dias da Costa, Simone Souza e José Maria Souza Filho e Thaís Franco Bueno;

Aos amigos Leonardo Cuha e Zilda por todo o apoio,

Ao Prof. Henrique Basílio, pelo auxílio musical;

Ao Prof. Odilon Basílio, pelas aulas de viola caipira;

À Profa. Marialba de Castro, por ter cedido as gravações das músicas “Riu, Riu Chiu” e “Espanholeta” com o seu grupo “Le Bizarre”, para a gravação da trilha do roteiro;

Ao Prof. José Helder Bustamante, pelo auxílio musical;

Aos alunos formandos do curso “Danças Brasileiras” de 2005 do Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre (CEMPA), pelos seus depoimentos sobre o inventário no corpo;

Aos alunos da disciplina “Folclore” do CEMPA de 2005, pelo auxílio musical;

À aluna Cíntia Kállas, pelo poema “Cheiro de Terra”;

Aos alunos de Danças do Brasil IV do Curso de Dança da Unicamp, do segundo semestre de 2005, do meu estágio docência, pelos seus questionamentos sobre o co-habitar com a fonte;

Ao Dr. Valter José Vieira, pelo apoio videográfico;

Ao Diovanni Bustamante, pela cuidadosa edição da trilha do roteiro;

Ao Paulinho Faria, pela bandeira do São Gonçalo do roteiro;

Ao Jaime Secall, pela carroça do roteiro;

À Dona Custódia Justiniano, pelo auxílio nos figurinos do roteiro e

Ao César Cordeiro, pelas sensíveis fotos do roteiro.

*“A gente tem que dá de coração e quem  
recebe tem que sabê recebê de coração!”*

Depoimento de D<sup>a</sup>.J., devota de São Gonçalo

## Resumo

Este trabalho tem por finalidade principal aprofundar o eixo co-habitar com a fonte do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), a partir da pesquisa de campo da autora com os devotos da Dança de São Gonçalo do bairro rural Ponte Nova de Munhoz - MG e com os do bairro rural Fazenda Grande de Pouso Alegre - MG. O Método que será utilizado é o BPI, criado pela professora Graziela Rodrigues do Instituto de Artes (IA) da UNICAMP. Ele é um Método de pesquisa e de criação em Dança que possui três eixos fundamentais, que estão interligados: o inventário no corpo, o co-habitar com a fonte e a estruturação da personagem. O co-habitar com a fonte é o eixo no qual o núcleo das experiências do bailarino-pesquisador-intérprete realiza-se através da pesquisa de campo. O bailarino pesquisador-intérprete co-habita quando interage com o outro (o pesquisado) “até se sentir parte daquela paisagem investigada”. O co-habitar ainda abrange análises práticas e teóricas do que se pesquisou (dos movimentos, dos sentidos e das paisagens-cenário, entre outros elementos), laboratórios e o aprofundamento do inventário no corpo do bailarino-pesquisador-intérprete. Durante um ano e meio, a autora co-habitou com os devotos no seu cotidiano (colheita da uva, feitura do vinho etc.) e no seu sagrado (Dança de São Gonçalo). A partir dos laboratórios do co-habitar, elaborou uma síntese prática, um “roteiro de imagens, movimentos e sentidos”, que foi apresentado aos investigados numa paisagem-cenário do co-habitar (no galpão onde se realiza a Dança de São Gonçalo em Pouso Alegre-MG). Após essas vivências, chegou a várias conclusões que confirmaram as características do eixo do co-habitar e do Método BPI. O co-habitar com a fonte potencializa a expressividade e a originalidade do bailarino pesquisador-intérprete iniciadas no eixo inventário no corpo (fase introdutória do BPI).

Palavras- chave: Dança de São Gonçalo, Bailarino-Pesquisador-Intérprete, co-habitar com a fonte, expressividade, originalidade e Dança do Brasil.

## **Abstract**

This study is mainly aimed at going deeply into the co-inhabiting axis with the source of the BPI: Bailarino-Pesquisador-Intérprete (“Dancer-Researcher-Interpreter) method, from the author’s field research with Saint Gonçalo’s Dance devotees from Ponte Nova de Munhoz – MG rural district and with the ones from Fazenda Grande de Pouso Alegre – MG. The method that will be used is BPI, created by professor Graziela Rodrigues from Instituto de Artes (IA) of Unicamp. It is a dance research and creation method that has three fundamental axis that are interconnected: the inventory in the body, co-inhabiting with the source and the character’s structuring. Co-inhabiting with the source is the axis in which the dancer-researcher-interpreter’s experiences core is performed through the field research. The dancer-researcher-interpreter co-inhabits when he interacts with the other one (the researched) “until he feels part of that investigated landscape”. Co-inhabiting still comprehends theoretical and practical analysis of what has been researched (about the movements, the senses and landscapes-scenery, among other elements), lab sessions and going deeply into inventory in the dancer-researcher-interpreter’s body. For one year and a half, the author co-inhabited with the devotees in her everyday life (the grape harvest, making of the wine, etc) and in her sacred (Saint Gonçalo’s Dance). As from the lab sessions, she prepared a practical summary, “a guide of images, movements and senses”, which was presented to the ones that were investigated in a landscape-scenery of co-inhabiting (at the shed where Saint Gonçalo’s Dance is performed in Pouso Alegre – MG). After going through that, she drew several conclusions which have confirmed the characteristics of the co-inhabiting axis and the BPI method. Co-inhabiting with the source enhances the dancer-researcher-interpreter’s expressiveness and originality which were started in the inventory in the body axis (BPI introductory stage).

Key-words: Saint Gonçalo’s Dance, Dancer-Researcher-Interpreter, Co-inhabit with the source, expressiveness, originality and Brazilian Dance.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> -----	p.1
<b>MÉTODO</b> -----	p. 5
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>O CO-HABITAR COM A FONTE</b> -----	p. 7
1.1. O foco do meu co-habitar e sua relação com o meu inventário-----	p. 9
1.2. Da preparação “até se sentir parte daquela paisagem”-----	p. 10
1.3. “Que pesquisa é esta?”: a relação dos pesquisados com o co-habitar-----	p. 17
<b>CAPITULO II</b>	
<b>A ANÁLISE DOS DADOS COLETADOS NO CO-HABITAR</b> -----	p. 23
2.1 OS CORPOS DOS DEVOTOS DE SÃO GONÇALO-----	p. 24
2.1.1 No cotidiano-----	p. 25
2.1.2. No sagrado-----	p. 39
2.1.3. O cotidiano inserido no sagrado e vice-versa-----	p. 65
2.2. Da dor ao júbilo: o sentido de festividade na Função de São Gonçalo-----	p. 68
2.3.As paisagens - cenário do co-habitar-----	p. 73
<b>CAPITULO III</b>	
<b>O QUE RESSOA DO CO-HABITAR NO CORPO DA BAILARINA- PESQUISADORA-INTÉRPRETE</b> -----	p. 79
3.1. Os primeiros laboratórios-----	p. 81
3.2. A expressividade que aflora-----	p. 82
3.3. A elaboração do roteiro de imagens, movimentos e sentidos-----	p. 84
3.4. A apresentação desse roteiro aos pesquisados-----	p. 94

<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>p. 101</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>p. 105</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>p. 111</b>
ANEXO 1 – Foto da bailarina-pesquisadora-intérprete apreendendo sinestésicamente os movimentos dos braços de D <sup>a</sup> . M. ....	<b>p. 113</b>
ANEXO 2 – Foto da bailarina-pesquisadora-intérprete co-habitando na colheita das uvas. ....	<b>p. 115</b>
ANEXO 3 – Foto da bailarina-pesquisadora-intérprete co-habitando com o seu A. e D <sup>a</sup> . F. ....	<b>p. 117</b>
ANEXO 4 – Foto do C. colhendo uvas agachado. ....	<b>p. 119</b>
ANEXO 5 – Foto do O. colhendo na postura vertical. ....	<b>p. 121</b>
ANEXO 6 – Foto das mãos da bailarina-pesquisadora-intérprete na colheita das uvas. ....	<b>p. 123</b>
ANEXO 7 – Imagem de Dionísio. ....	<b>p. 125</b>
ANEXO 8 – Imagem de Sátiros dionisíacos amassando uvas. ....	<b>p. 127</b>
ANEXO 9 – Foto do T. amassando uvas com os pés. ....	<b>p. 129</b>
ANEXO 10 – Foto da L. amassando uvas com as mãos. ....	<b>p. 131</b>
ANEXO 11 – Foto do <i>seu</i> Z. (à direita) e do <i>seu</i> A. (à esquerda) “puxando” a Dança de São Gonçalo. ....	<b>p.133</b>
ANEXO 12 – Foto do <i>seu</i> R. (à esquerda) e do <i>seu</i> Z. (à direita) dançando o Catira. ....	<b>p. 135</b>
ANEXO 13 – Foto do <i>seu</i> Z. agachado, afinando a viola. ....	<b>p. 137</b>
ANEXO 14 – Partitura do ritmo da dança de São Gonçalo. ....	<b>p. 139</b>
ANEXO 15 – Foto de D <sup>a</sup> . F. com a bailarina-pesquisadora-intérprete. ....	<b>p. 141</b>
ANEXO 16 – Foto de D <sup>a</sup> . J. com a bailarina-pesquisadora-intérprete. ....	<b>p.143</b>
ANEXO 17 – Orações do Terço Cantado. ....	<b>p. 145</b>
ANEXO 18 – Oração Bendita de Deus. ....	<b>p. 151</b>
ANEXO 19 – Foto do parreiral da chácara N <sup>a</sup> . S <sup>a</sup> . Aparecida. ....	<b>p. 153</b>

ANEXO 20 – Foto da casa do <i>seu A.</i> -----	<b>p. 155</b>
ANEXO 21 – Foto do galpão da chácara N <sup>a</sup> . S <sup>a</sup> . Aparecida.-----	<b>p. 157</b>
ANEXO 22 – Foto do altar do galpão da chácara N <sup>a</sup> . S <sup>a</sup> . Aparecida, com a imagem de São Gonçalo ao centro.-----	<b>p. 159</b>
ANEXO 23 – Foto do altar do galpão de Munhoz -MG. À esquerda imagem de São Gonçalo com as fitas da promessa.-----	<b>p. 161</b>
ANEXO 24 – Foto do arco do altar no galpão de Munhoz -MG, com os violeiros <i>seu A.</i> (à esquerda) e <i>seu Z.</i> (à direita).-----	<b>p. 163</b>
ANEXO 25 – Foto do altar da casa de D <sup>a</sup> . J.-----	<b>p. 165</b>
ANEXO 26 – Foto da cena da noiva - início do roteiro.-----	<b>p. 167</b>
ANEXO 27 - Foto da cena do punhal.-----	<b>p. 169</b>
ANEXO 28 - Foto da cena do início da colheita das uvas.-----	<b>p. 171</b>
ANEXO 29 – Foto da cena da feitura do vinho.-----	<b>p. 173</b>
ANEXO 30 – Foto da cena em que a bailarina-pesquisadora-intérprete conta um caso.-----	<b>p. 175</b>
ANEXO 31 – Imagem da Nossa Senhora da Defesa.-----	<b>p. 177</b>
ANEXO 32 – Foto da cena em que a bailarina-pesquisadora-intérprete dança para São Gonçalo.-----	<b>p. 179</b>
ANEXO 33 – Foto da cena da espanhola.-----	<b>p. 181</b>
ANEXO 34 – Foto do início da cena da espanhola.-----	<b>p. 183</b>
ANEXO 35 – Outra foto da cena da espanhola.-----	<b>p. 185</b>
ANEXO 36 – Foto da oferta das uvas aos pesquisados.-----	<b>p. 187</b>
ANEXO 37 – Foto do O. assistindo ao roteiro, com o cacho de uva nas mãos.-----	<b>p. 189</b>
ANEXO 38 – Foto da cena da celebração do vinho.-----	<b>p. 191</b>
ANEXO 39 – Foto do momento em que os pesquisados reviveram a Dança de São Gonçalo, após a apresentação do roteiro.-----	<b>p. 193</b>
ANEXO 40 – Foto da bailarina-pesquisadora-intérprete à direita de Dona J., ouvindo os depoimentos após a apresentação do roteiro.-----	<b>p. 195</b>

## INTRODUÇÃO

“Persiga a sua bem-aventurança (...). Vá aonde o seu corpo e a sua alma desejam ir. Quando você sentir que é por aí, mantenha-se firme no caminho, e não deixe ninguém desviá-lo dele” (Campbell, 2002).

Todo mundo tem um sonho e o meu, desde criança, era o de ser bailarina. Uma das primeiras imagens de que me lembro de uma pessoa dançando era o de uma espanhola estampada num tapete de parede da sala da minha avó materna, em Santa Rita do Sapucaí - MG, cidade onde nasci.

Movida pelo desejo de dançar, dançava muito em casa até que, aos oito anos, fui fazer aulas de balé e, depois, na adolescência, estudei dança moderna (técnica de Martha Graham), sapateado americano entre outras. Mas só as possibilidades de movimentos na dança não me satisfaziam, queria mais. Gostava de música, estudava canto coral, teatro e adorava ver os filmes de Charles Chaplin. Queria trabalhar não só os movimentos, mas dizer algo através deles. Acreditava que uma boa bailarina deveria ser expressiva, estar inteira em cena e, se quisesse, até cantar, falar, tocar um instrumento, entre outras possibilidades.

Quando ingressei no curso de graduação em Dança da UNICAMP, em 1991, já estava nessa busca e acredito que não foi por acaso que me identifiquei com o trabalho da professora Graziela Rodrigues e com o seu Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), que atinge a originalidade de cada bailarino, possibilitando-lhe aflorar o seu potencial expressivo.

Foi no segundo ano do curso, quando cursei a disciplina Danças Brasileiras, que a conheci. Gostava das suas aulas, de como ela as conduzia. Também me motivou sua proposta de cada aluno realizar um inventário no seu corpo. O Inventário no Corpo é um dos eixos do Método BPI no qual a memória corporal do bailarino-pesquisador-interpretador é ativada através de um trabalho

corporal com a Estrutura Física e sua Anatomia Simbólica<sup>1</sup>, da realização dos laboratórios do inventário<sup>2</sup> e de uma pesquisa de campo sobre a sua história pessoal, cultural e social.

Comecei, com esse trabalho, a resgatar as minhas raízes e, quando a professora Graziela Rodrigues, em outro semestre de Danças Brasileiras, nos propôs a realização de uma pesquisa de campo sob o enfoque do BPI, fui investigar em Minas e iniciei pela terra natal do meu pai (Heliadora-MG).

Nos últimos doze anos anteriores ao mestrado, realizei outras pesquisas de campo, sob o enfoque do BPI, com diversos grupos, com Congadeiros, Foliões de Reis, colhedoras de café, entre outros. Mas, numa busca constante pelo meu inventário, acabei investigando mais na minha região de origem, o Sul das Gerais. Antes de entrar no mestrado, já tinha realizado o levantamento de quase todas as manifestações populares da região e faltava conhecer em especial uma delas: a Dança de São Gonçalo.

A Dança de São Gonçalo foi trazida pelos portugueses nos primórdios da nossa colonização. Ela pode ocorrer várias vezes durante o ano, não tendo uma data específica. Os devotos desse Santo, à medida que alcançam uma graça, pagam a promessa, dançando para Ele, em frente ao seu altar. São Gonçalo é um Santo de vários atributos, é o Santo protetor das colheitas, dos violeiros, das mulheres que querem casar e engravidar, dos enfermos com doenças ortopédicas, entre outras características.

---

<sup>1</sup> Segundo Rodrigues (2003, p. 87): “A Estrutura Física com qual se trabalha está inserida nas fontes da cultura popular. A referida estrutura é fruto das análises e desdobramentos de um corpo assumido em suas origens, com fruição de suas emoções e presente nas ações rituais de celebração da vida”.

<sup>2</sup> Esses laboratórios ocorrem na fase introdutória do Método BPI, no eixo inventário no corpo. Neles, o bailarino delimita o seu espaço pessoal numa sala, que “em dança, (...) segundo Laban, é chamado de Kinesfera. Em tradições orientais este espaço em torno do corpo é chamado de dôjo, espaço que o guerreiro deve cuidar para que não seja invadido pelo inimigo por ser parte do seu corpo” (RODRIGUES e MÜLLER, 2006, p.18). Nele, através do seu percurso interno (imagens e registros emocionais), o bailarino deixará o seu corpo expressar movimentos, emoções, sensações e imagens ligadas a sua história pessoal. É nesses laboratórios iniciais que o bailarino começa a liberar os seus gestos vitais.

Minhas tias paternas sempre me falavam dessa Dança e fiquei curiosa em pesquisá-la. Dois anos antes de iniciar o mestrado, um aluno me levou para ver uma Dança de São Gonçalo no bairro rural Fazenda Grande em Pouso Alegre-MG, cidade onde atualmente moro. Nesse local, ela é feita por um grupo de devotos que vem do bairro rural Ponte Nova de Munhoz – MG. No primeiro contato com o grupo, percebi que seria ele o escolhido para a minha próxima pesquisa.

Quando iniciei a escrita do projeto para o mestrado, que gerou esta dissertação, tinha a certeza de que queria estudar mais o Método BPI. Tinha continuado desde 1992 a desenvolver o inventário no meu corpo (que é o eixo inicial do BPI) e outras pesquisas de campo, procurando alcançar o co-habitar com a fonte do BPI que, como já foi escrito, é um outro eixo desse método.

Foi a vontade de me adentrar no BPI e no seu eixo do co-habitar a principal motivação para realizar este projeto. Além disso, contribuir com a investigação para o detalhamento desse Método, que é novo.

### **Objetivo :**

O objetivo principal deste trabalho é aprofundar o eixo co-habitar com a fonte do Método BPI, a partir da minha pesquisa de campo com os devotos da Dança de São Gonçalo do bairro Ponte Nova de Munhoz-MG e do bairro Fazenda Grande de Pouso Alegre-MG.

Partindo desse objetivo e de como foi desenvolvido o meu co-habitar, escrevi os três capítulos que formam o corpo desta dissertação e que estão interligados.

No primeiro capítulo, começo a analisar o que é o co-habitar com a fonte, a descrever o foco do meu co-habitar e a sua ligação com o meu inventário, a minha preparação para o co-habitar, as duas experiências significativas do meu co-habitar e a relação dos pesquisados com este.

No segundo capítulo, descrevo a análise dos dados coletados no co-habitar, enfocando a Dança de São Gonçalo, os corpos dos investigados no

sagrado e no cotidiano, os sentidos expressos nesses corpos e as paisagens-cenário do co-habitar.

No terceiro capítulo, analiso o que ressoou do co-habitar no meu corpo desde os primeiros laboratórios do co-habitar<sup>3</sup> até a elaboração do roteiro de imagens, movimentos e sentidos, que foi a minha síntese prática desse co-habitar. Descrevo, ainda, a apresentação do roteiro aos pesquisados no galpão no qual é realizada a Dança de São Gonçalo, no bairro rural Fazenda Grande, em Pouso Alegre-MG. Relato os depoimentos dos devotos de São Gonçalo, ao assistirem ao roteiro, descrevo sua reação e o que essa apresentação me acrescentou dentro de todo o processo.

Há, nesta dissertação, minhas buscas, meus conflitos, minhas reflexões e descobertas como bailarina-pesquisadora-intérprete. Aprendi muito com os investigados, inclusive “como é bom partilhar algo com o outro!”, como me disse uma vez o T. (roceiro pesquisado). Agora é hora de partilhar essas experiências com os futuros leitores deste trabalho, para que possam gerar outras reflexões e questionamentos sobre o co-habitar com a fonte do Método BPI.

---

<sup>3</sup> São os laboratórios que ocorrem no eixo co-habitar com a fonte do BPI, durante e após as pesquisas de campo. Nesses laboratórios, como nos do inventário, o bailarino delimita o seu espaço pessoal, o seu dōjo, numa sala. Nesse espaço, através do seu percurso interno (registros emocionais e imagens), ele expressará no seu corpo não só movimentos, emoções, sensações e imagens ligadas a sua história pessoal, mas também os registros (movimentos, emoções, sensações e imagens) que ficaram no seu corpo depois das suas vivências de campo.

## MÉTODO

O Método que será utilizado para o desenvolvimento deste projeto é o Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), criado por Graziela Rodrigues, docente do IA da UNICAMP. Foi escrito e estruturado por ela em 1997, no livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação” e, depois, aprofundado na tese de doutorado, em 2003. No entanto, dezessete anos antes da publicação do seu livro, a professora Graziela Rodrigues já pesquisava o Método no próprio corpo.

O BPI é um Método voltado para a pesquisa e criação artística em dança. Ele possibilita o desenvolvimento artístico e pessoal do bailarino-pesquisador-intérprete que se assume “por inteiro no ato de dançar” (RODRIGUES, 2003, p.5).

Ele possui três eixos fundamentais: o inventário no corpo, o co-habitar com a fonte e a estruturação da personagem. Esses eixos estão interligados e funcionam “como tripé de sustentação do processo, sem o qual não há o desenvolvimento do bailarino-pesquisador-intérprete” (RODRIGUES, 2003, p.28).

O inventário no corpo é o momento inicial desse método em que o bailarino-pesquisador-intérprete entra em contato com a sua história pessoal. A estruturação da personagem é o momento em que o bailarino incorpora uma imagem síntese de todo o seu processo, que terá nome, história, movimentos, objetos e outros elementos criados por ele. Essa será a referência para a construção do trabalho artístico final. Nesse método “(...) o produto artístico com as apresentações públicas, (...) é que possibilitarão a conclusão de um processo” (RODRIGUES 2003). A estruturação da personagem ocorre após a vivência do inventário no corpo e do co-habitar com a fonte, quando o corpo do bailarino-pesquisador-intérprete fecha uma gestalt<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “O termo Gestalt-terapia, segundo Roudinesco (1998, p.294), ‘é um termo derivado da teoria Gestalt para designar uma forma de psicoterapia de grupo em que o paciente tem que viver seus conflitos através de uma expressão corporal, a fim de reencontrar a unidade de sua personalidade’.

Neste trabalho, me debruçarei mais sobre o eixo do co-habitar, mas, em vários momentos, falarei dos outros dois eixos do BPI, já que eles estão integrados.

Para desenvolver este projeto realizei as pesquisas de campo sobre o cotidiano e o sagrado dos devotos da Dança de São Gonçalo (dos locais já citados), as pesquisas bibliográficas, os diários de campo, os registros áudio-visuais das investigações de campo, os laboratórios do co-habitar e os diários dos laboratórios. Também ocorreu durante todo esse processo, o exame minucioso de todo o material coletado em campo. A partir destas análises, das vivências em campo, dos laboratórios do co-habitar, dos seus diários elaborei uma síntese prática desse co-habitar, um roteiro de imagens, movimentos e sentidos. Este roteiro foi apresentado à banca na qualificação e depois aos pesquisados numa paisagem-cenário do co-habitar. Durante a apresentação aos investigados, ocorreram registros áudio-visuais. Esses últimos foram estudados e, enfim, tudo o que foi realizado durante esse trabalho serviu como suporte para as reflexões e a escrita desta dissertação. Nela analiso essa vivência do co-habitar, a minha preparação para ele, todo o seu desenvolvimento e o que ressoou no meu corpo durante e, após o processo.

Destaco que a estrutura física e sua anatomia simbólica, base corporal do BPI foi utilizada durante todo o desenvolvimento do meu co-habitar, para a minha preparação corporal para a sua vivência, para a leitura dos corpos dos investigados e, inclusive, para a elaboração do roteiro de imagens, movimentos e sentidos.

---

Segundo Cabral (2001, p.133), '(a) cabe ao paciente especificar as mudanças que deseja em si mesmo; (b) cabe à terapia ajudar o paciente a incrementar a sua compreensão dos meios de que dispõe para explorar, observar diretamente e eliminar os bloqueios que o derrotam, aumentando a sua capacidade de expressão, de introvisão, de relacionamento; (c) ... enfatiza o aqui e agora... e a expressividade verbal quanto não verbal'. No Processo do BPI, utilizamos o termo fechar uma *gestalt* com um sentido semelhante, ou seja, quando a pessoa vivenciou corporalmente aspectos de seu inventário de maneira a ter uma compreensão sensível sobre o conteúdo do mesmo" ( RODRIGUES, 2003, p.81).

## **CAPÍTULO I**

### **O CO-HABITAR COM A FONTE**

*O Co-habitar com a fonte*, um dos eixos do Método BPI, é uma etapa do Processo do bailarino-pesquisador-intérprete no qual ocorrem a pesquisa de campo, o aprofundamento do inventário no seu corpo, os laboratórios do co-habitar e as análises práticas e teóricas do que foi coletado em campo. O núcleo dessas experiências é a pesquisa de campo. A pesquisa de campo que ocorre no co-habitar é singular, nela o bailarino-pesquisador-intérprete não busca elementos teóricos do campo e, sim, a apreensão sinestésica do corpo do outro. Ele co-habita quando apreende o corpo do outro no seu; quando, por algum momento, se sente parte da paisagem investigada, como se fosse o outro, sem perder a sua identidade de pesquisador.

Para que isso ocorra, é preciso uma mobilização interna do bailarino-pesquisador-intérprete. O co-habitar com a fonte envolve também uma preparação corporal do bailarino antes, durante e depois da sua ida a campo: trabalhar cotidianamente o corpo, principalmente para obter mais prontidão muscular e sensibilidade; preparar-se para abrir o olhar de todo o seu corpo, para capturar, como uma antena parabólica, todos os sinais de campo, ou seja, o máximo da paisagem, uma abrangência dos cheiros, dos sons, dos movimentos, dos gestos, de tudo o que é visível e, ainda, do que não é visível, os significados.

É importante salientar que a preparação do bailarino-pesquisador-intérprete para a investigação e a sua apreensão em campo o diferencia de outros estudiosos que se utilizam da pesquisa de campo.

Por exemplo, na Antropologia existem vertentes que, para a análise da cultura de um grupo investigado em campo, considera-se a questão do corpo em movimento, da dança no ritual, dos aspectos mais subjetivos das manifestações estéticas dessa cultura. Durante suas investigações em campo, os antropólogos

dessas vertentes entram em movimento com os pesquisados e apreendem os seus passos através da sua mimese<sup>5</sup>.

Já o bailarino-pesquisador-intérprete coloca o seu corpo em campo para perceber o corpo do outro enquanto tónus, sentido, em que o aprendizado do passo através da mimese é apenas uma estratégia dentro de todo o processo de apreensão do corpo do outro. Porque, no co-habitar com a fonte, não há a busca de fazer a mimese, de trazer o gesto do outro como reprodução. O contato corporal ocorre de maneira mais profunda, através de uma relação sinestésica do bailarino-pesquisador-intérprete com o outro em campo.

Quando o pesquisador se encontra no mesmo movimento ou gesto do pesquisado, isso acontece como consequência dessa interação em campo e é inconsciente. Tanto que, muitas vezes, o bailarino-pesquisador-intérprete só terá consciência disso quando se vir nos registros áudio-visuais de campo.

Isso aconteceu comigo durante o meu processo. No IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em maio de 2006, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), durante a minha comunicação oral, mostrei aos participantes alguns dos meus últimos registros de campo, em vídeo. Havia nesse material uma imagem na qual conversava com Dona M. (devota de São Gonçalo) sobre *seu* A. (líder da Dança de São Gonçalo) e sobre a realização dessa Dança. Enquanto conversava com ela, naturalmente fui apreendendo a sua postura (ANEXO 1) e só tive consciência disso, quando revi a imagem no Congresso.

Durante o campo, ocorrem os registros áudio-visuais e escritos (diários de campo e outros), mas os registros essenciais estão no corpo do bailarino-pesquisador-intérprete. Inclusive os registros escritos e áudio-visuais geralmente destacam o que do co-habitar mais marcou esse corpo e auxiliam nas análises dos dados coletados.

---

<sup>5</sup> "Palavra originária do grego. Mímèsis – imitação, imitar (no sentido físico, a voz, os gestos)" (HOUAISS, 2002).

Durante e após as investigações, segue-se a etapa dos laboratórios do co-habitar, nos quais o bailarino deixa o corpo expressar-se através do seu percurso interno (registros emocionais e imagens), movimentos e sentidos que o impregnaram em campo. Essa fase do meu co-habitar será descrita no terceiro capítulo.

Neste capítulo escreverei sobre o foco do meu co-habitar, a minha preparação, a sua vivência e a relação dos pesquisados com ele.

### **1.1. O FOCO DO MEU CO-HABITAR E SUA LIGAÇÃO COM O MEU INVENTÁRIO**

“O que pesquisar e onde pesquisar é determinado por aquilo que motiva o pesquisador a entrar em contato” ( RODRIGUES, 2003, p.106).

Como comecei a descrever na introdução deste trabalho, tinha investigado, nos doze anos anteriores ao mestrado, várias manifestações populares brasileiras, como Congada, Moçambique e Folia de Reis -MG e Folia do Divino -GO.

Na minha região de origem, o Sul de Minas, só não tinha investigado ainda a Dança de São Gonçalo. Aliás, a Dança de São Gonçalo me motivou, primeiro, por não conhecê-la e, depois, pela ligação com o meu inventário: senti-me motivada a estudar a Dança, da qual minhas tias tanto falavam:

*Sua avó adorava dançar para São Gonçalo... Uma vez, ela fez uma reza para Ele no terreiro daqui de casa para pagar uma promessa, pela cura da sua perna, que tinha quebrado. Veio a vizinhança toda, fazia as filas em frente ao altar... Ah, nós dançava assim (minha tia sapateava), batia os pés e dava as vorta para o Santo (ela girava para me mostrar). Tinha pinga no altar e nós bebia a pinga... O povo inté passava a pinga nas perna para ficar curado... A festa ia à noite toda... Tinha pipoca e um monte de comida. (Depoimento de minha tia).*

Mobilizada por essas lembranças, fui à procura de um grupo que dançasse o São Gonçalo com um sentido de festividade<sup>6</sup> e este acabou vindo a mim através de um ex-aluno, que me chamou para assistir a essa Dança num bairro rural, o Fazenda Grande, de Pouso Alegre - MG.

O primeiro contato com o grupo confirmou que era o que procurava. O líder, *seu* A., e seus companheiros vieram do bairro Ponte Nova de Munhoz -MG, só para realizarem a Dança a pedido da devota D<sup>a</sup>. J., que faz essa festa todo ano, no mês de junho, perto do dia de Santo Antônio.

Quando começaram a rezar o Terço Cantado que, nesse grupo, abre a Função<sup>7</sup>, fiquei surpresa ao perceber a devoção e a inteireza dos corpos dos participantes, ao vê-los sapatear para o Santo e ainda fecharem a celebração com o Catira, no meio dos “comes e bebes”, que entraram pela madrugada.

Por isso, o foco do meu co-habitar é a Dança de São Gonçalo realizada pelo grupo dos seus devotos, dos quais uma parte mora na cidade de Munhoz-MG e a outra parte mora na cidade de Pouso Alegre-MG.

## **1.2. DA PREPARAÇÃO “ATÉ SE SENTIR PARTE DAQUELA PAISAGEM”**

Estava mobilizada a realizar o co-habitar muito antes do início do meu Mestrado e preparei-me para isso, pois, como foi descrito no início deste capítulo, a preparação para o co-habitar é fundamental para o seu desenvolvimento. Durante doze anos antes de iniciar esta pesquisa, fiz aulas práticas, nas quais trabalhei o inventário no meu corpo, através da vivência da Estrutura Física com sua Anatomia Simbólica, proposta pelo BPI, e dos laboratórios do inventário. Além disso, nos quatro anos anteriores a este trabalho, ministrei aulas de Danças Brasileiras para um grupo de dez mulheres no Conservatório Estadual de Música

---

<sup>6</sup> O termo *festividade* é usado aqui segundo a definição de Cox (1974, p. 29): “A festividade é um período reservado para a expressão plena dos sentimentos, admitindo inclusive o elemento trágico. Uma afirmação da vida e a alegria a despeito dos fatos de fracasso e morte”.

<sup>7</sup>“ Função sf. 7. Festividade” (FERREIRA,2000, p.336)

de Pouso Alegre-MG (CEMPA), nas quais trabalhei exatamente o inventário no corpo delas.

Percebendo no meu corpo e nos corpos das minhas alunas as mudanças provocadas pela vivência desse eixo do BPI, compreendi melhor a sua importância no desenvolvimento do Método, inclusive como preparação para o co-habitar com a fonte.

Na Estrutura Física com sua anatomia Simbólica trabalha-se o corpo-mastro. Segundo Rodrigues (1997, p.44): “A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se ao céu. O corpo representa o próprio mastro votivo, em torno do qual ocorre o circuito energético”.

Com a incorporação do corpo-mastro, o corpo do bailarino-pesquisador-intérprete torna-se mais flexível, expansivo e com prontidão muscular. O trabalho dos pés, enfatizados na Estrutura Física (vide capítulo 2), torna-os mais articulados, eles entram mais em contato com o chão e isso favorece o bailarino-pesquisador-intérprete a contatar origens.

Nessas aulas, são também realizados os laboratórios do inventário, nos quais, através do seu percurso interno (imagens e emoções), emergem do bailarino-pesquisador-intérprete movimentos e sentidos ligados a sua história pessoal, até então guardados e desconhecidos.

Esse momento do inventário no corpo é o início da retirada dos véus do bailarino-pesquisador-intérprete, no qual ele vai-se descobrindo e se permitindo revelar corporalmente a sua história, a sua dança. O corpo vai conquistando novas possibilidades de expressão, uma expressão única e singular.

O inventário no corpo inicia o processo de despojamento do bailarino-pesquisador-intérprete, sensibiliza o seu corpo e prepara-o para o co-habitar com a fonte, para apreender corporalmente o corpo do outro. Lembro aqui que esse trabalho do inventário continuou durante todo o meu co-habitar.

Desde o início de 2005, realizei os primeiros contatos para o meu co-habitar com as duas partes do grupo de devotos de São Gonçalo. Durante a pesquisa, senti necessidade de vivenciar o sagrado, a Dança de São Gonçalo e

tudo o que ela envolve (o Terço Cantado e o Catira) e o cotidiano das pessoas que a realizam, para entender o corpo que dança o São Gonçalo em todo o seu contexto.

Quando comecei a rever os devotos que moram em Pouso Alegre - MG, no bairro rural Fazenda Grande, lembrei-me das caixas de madeira que estavam no galpão da primeira Festa de São Gonçalo que vi, em 2003. Conversando com o meu ex-aluno, fiquei sabendo que eles plantavam uvas e morangos e que aquelas caixas eram para guardar as uvas colhidas. Isso me motivou a investigar o cotidiano deles, inclusive a colheita das uvas.

Logo depois da minha primeira visita, em janeiro de 2005, descobri que eles ainda fabricavam vinho de maneira artesanal, coincidentemente da mesma forma que o meu avô materno fazia na cidade de Paola, no sul da Itália.

Com esses dados, logo após os primeiros contatos, pedi-lhes licença para iniciar as pesquisas de campo, nas quais participaria das colheitas das uvas, que eram naquela época (começam em novembro e vão até fevereiro) e da feitura do vinho. Nos primeiros dias de janeiro, na minha terceira ida a campo, depois de muitas conversas, fui colher com eles.

Nas primeiras idas a campo, tinha sentido um estranhamento por parte do grupo investigado, o que é comum na fase inicial. O., genro do *seu* A. e filho de D<sup>a</sup>. J., que já tinha sido meu anfitrião nos dias anteriores, foi quem me recebeu no primeiro dia em que colhi. No primeiro contato, ele, mais até do que os demais, me investigou e me testou, querendo saber o motivo de minha presença ali. No entanto, depois que conquistei sua amizade, tornou-se uma das pessoas mais importantes ao longo de toda a minha pesquisa.

Com ele vivi momentos significativos em que fui testada, até conquistar sua confiança. Por exemplo, quando, no primeiro dia, fui almoçar em sua casa, ele me disse: “Não repara, a comida hoje lá em casa é de marmita”. Enquanto almoçávamos, notei que ele me observava, para ver se eu comeria mesmo. Só ao perceber que eu comia bastante e com gosto, sentiu-se mais à vontade.

Aos poucos, portanto, o estranhamento foi diminuindo entre nós. Ensinou-me como colher uvas, com cuidado, para “não deixar o rastro das mãos nelas”, para não perderem o aspecto aveludado.

Com o tempo, fui-me envolvendo com a colheita. O. percebeu a minha evolução ao longo do dia e, no final da tarde, já me deixava colher sozinha nas ruas do parreiral (ANEXO 2). A confiança entre nós foi crescendo. Senti que ele me aceitara, quando me ofereceu o seu boné para eu me proteger do sol, no meio da tarde. Aos poucos, constatou que eu estava ali para aprender, para trocar, não para explorá-lo. Mais tarde me disse que eu era diferente dos jornalistas que já haviam estado ali para registrar em vídeo a colheita e que nunca mais voltaram, nem para lhe dar uma cópia desse registro.

Com o passar do dia, à medida que me aceitava, O. ia conversando mais e mais. Partilhou momentos difíceis, experiências de vida, alegrias e tristezas. Falou da época em que ele e sua família vendiam frutas e legumes, na feira de domingo de Pouso Alegre: “Quando vendíamos uva na feira, o povo não dava muito valor... Eu não suportava aquelas madames que vinham, reviravam a uva, não compravam e ainda falavam que a uva tava feia!... Ninguém dá valor ao agricultor!” Confessou-me, também, a sua indignação diante da falta de postos de saúde na região rural em que mora. Enquanto me ensinava a colher uvas, eu lhe falei sobre a minha experiência com a colheita de café, quando pesquisei bóias-frias em Heliódora -MG, entre 1999 e 2000. E então ele me contou sobre a morte de sua filha, causada por um acidente na rodovia Fernão Dias, que passa em frente à Chácara onde mora.

Com essas vivências aprendi que:

*Conversar de igual para igual é entregar-se, é desarmar-se: nessas horas a gente chega a conhecer algo dos outros, seus signos, seu trabalho, seu sofrimento: é a hora em que a gente conhece não como quem conhece - é hora de a gente conhecer como quem ama (COSTA, 2004, p.149).*

Nesse dia, senti em alguns momentos, as emoções dele. E também o cansaço do corpo a colher, a ardência da pele por causa do sol, o contato com a terra. Apreendi sinestesticamente o campo no meu corpo e co-habitei, porque em algum momento me senti como se fosse uma colhedora. A convivência com os outros (no caso, com esses roceiros) havia despertado o meu lado roceira, presente no meu inventário, pois sou descendente de roceiros dos dois lados da minha família.

Quando fui embora para a casa e tive que pegar o ônibus na beira da estrada, tive a consciência de que algo tinha mudado. Estava mais despojada não só externamente, com roupa e cara de roceira, mas internamente também. Pois “(...) os que se beneficiam da proximidade com os humildes, podem talvez testemunhar e atravessar uma experiência curativa com essa gente que muitos habituaram-se a considerar feios e apagados. Tornamo-nos despojados ao lado dos despojados(...)” (COSTA, 2004, p.223).

Essa experiência singular de co-habitar com a fonte foi vivenciada também na minha segunda ida à casa do *seu A.*, no bairro rural Ponte Nova de Munhoz (MG), para pesquisar a Função de São Gonçalo. Mas, para atingir isso, foi necessário um processo de abertura de ambas as partes, tanto da minha parte, como pesquisadora, como do grupo investigado.

Na primeira vez que visitei *seu A.*, quem me guiou até lá foi o *O.*, seu genro. Ele foi a ponte entre o grupo de devotos de Pouso Alegre -MG e o grupo de devotos de Munhoz -MG, onde nasceu, viveu por alguns anos e se casou. Desde criança já participava das Festas para São Gonçalo.

Quando chegamos à casa do *seu A.*, ele se lembrou de mim, de quando me conheceu na Função de 2003, na Chácara da D<sup>a</sup>. J., mãe do *O.*. Convidou-nos para entrar e passamos o dia conversando com ele. No início, ele ficou me observando e só aos poucos foi-se colocando mais na conversa.

Perguntei-lhe se iria fazer o São Gonçalo naquele ano de 2005 e, então, os seus olhos brilharam, ele abriu um sorriso e foi me contando:

*Eu danço desde os sete anos, já tô com setenta e sete. Meu avô me ensinou a dançá. Ele me levava para cantá o Terço, dançá o São Gonçalo, dançá o Catira quase toda a semana. O meu pai não gostava muito, que eu não parava em casa. Mais tava com o meu avô e rezando, então podia. (...) Ah, eu dançava muito naquela época... A gente dançava Cana Verde, Vilão de Lenço. Tudo dança que o povo fazia prá brincá e prá se divertir. No Vilão de Lenço, quem tava com o lenço, tirava a moça pra dançá... O povo dançava em casa, no terreiro, quase todo dia tinha dança. Tinha dança e os mais velhos ensinava os mais novos.*

Como muitos roceiros fazem, ele contava essas histórias manuseando naturalmente uma faca de tamanho médio. Fiquei surpresa ao perceber a sua habilidade com esse instrumento. No meio da conversa, ele me contou que tinha feito uma cirurgia no coração e que já estava melhor. Mas, mesmo com a voz ofegante, ele tinha a força e a sabedoria de um guerreiro.

Foi-se empolgando em contar as suas histórias e me falou das suas caçadas: “Eu adoro caçar, caço capivara... Sei que é proibido...” Levantou-se e pegou, num quarto próximo à cozinha, a sua fisga de um metro e meio de comprimento e me disse: “Óia, aqui está a minha arma!” Sentou com ela na mão e continuou me contando sobre as suas aventuras no mato.

Em seguida, almoçamos. Pedi-lhe para tirar uma foto sua, de frente, e ele, resabiado, não deixou e me disse: “Eu é que vou tirar uma foto sua!” Ainda senti, nesse dia, que ele estava me pesquisando o tempo todo, que estava “armado”. Depois do almoço, ele nos levou para conhecer a sua plantação. Seu A. planta uma agricultura de subsistência, um pouco de batatas (que é um produto comum naquela região da Mantiqueira) e ainda cria um gado leiteiro.

Na plantação, eu e o O. o ajudamos a colher as batatas. Lá, ele só me deixou tirar uma foto sua de costas. Na ida e na volta do caminho para chegar à plantação, ele nos mostrou as suas vacas e percebeu o meu medo em andar no meio dos bichos. Quando voltamos à sua casa, ele nos mostrou uma foto dele com o boi mais querido e me disse: “Vou mostrar esta foto primeiro para você, que é a mais medrosa”!

Ele captou os meus sentimentos e me observava. Enquanto isso D<sup>a</sup>. F., sua esposa, só me olhava de longe e trabalhava na cozinha. Fazia o almoço e já preparava o café da tarde.

No final do dia, *seu A.* nos chamou para dormir lá: “Fica aqui para dar de comer às purgas”! Mas nós tínhamos que ir embora. Chamou-me para voltar e eu voltei para assistir à Festa de São Gonçalo, em junho de 2005.

Quando fui pela segunda vez a sua casa, ele já estava mais aberto. Ele e sua esposa me acolheram e ficaram felizes por eu ter ido lá participar da Função. Jantei com eles antes e fomos para o galpão do bairro rural, que fica ao lado da igrejinha da Ponte Nova. Lá estava montado o altar para a dança.

Nesse dia, acompanhei de perto todo o Terço Cantado, a Dança de São Gonçalo e o Catira. *Seu A.* deixou-me registrar as músicas, filmar e fotografá-lo de frente, pela primeira vez. Ouvei o Terço, senti o pulso do São Gonçalo e do Catira do seu corpo no meu corpo. Fui-me envolvendo com toda a Festa, conversando com os homens, que eram os que mais dançavam, e com as mulheres, que ficavam sentadas próximas ao altar, observando, rezando ou na cozinha, preparando a comida e a bebida da Festa.

Criei naturalmente um vínculo afetivo com o *seu A.* e D<sup>a</sup>. F., que nesse dia se abriu e me contou que “sempre que dava, acompanhava o marido nas rezas para São Gonçalo, só que nunca dançou”.

*Seu A.* estava muito emocionado, pois foi a primeira Festa que ele realizou depois da cirurgia. Tão empolgado estava que, no final da Função, quando alguns já tinham ido embora, ele não queria ir. Ao chegar a casa, disparou a contar suas histórias e “que tinha ficado curado graças a Nossa Senhora e às orações dos seus amigos”.

No dia seguinte, após ter dormido na sua casa, já me sentia mais à vontade. Continuamos conversando e eu também já começava a partilhar minhas experiências. Naquela manhã, parecia que já nos conhecíamos há muito tempo, que eles eram meus amigos ou parentes. Antes de ir embora, pedi-lhe para tirar uma foto dele com D<sup>a</sup>. F., em frente a sua casa. Ele ficou feliz e me falou: “Venha

tirar uma foto conosco!” Ele pegou a viola, todo garboso a abraçou, posou para a foto do meu lado e de D<sup>a</sup> F. (ANEXO 3). Naquele momento, senti que novamente tinha co-habitado, pois, por algum tempo, me senti como se fosse parte daquela paisagem, parte daquela família.

A foto, nessa descrição de campo, foi simbólica, pois foi sinônimo de aceitação, de encontro humano. Lembrando que, no decorrer da pesquisa, *seu A.* primeiro quis me ver, tirou uma fotografia minha e depois me deixou tirar uma foto dele de costas, pois ainda estava me conhecendo. À medida que foi se abrindo, permitiu-me fotografá-lo de frente com os seus companheiros e, só por último, quando me aceitou, me chamou para tirar uma foto no seio de sua família.

Essas duas vivências do co-habitar, diferentes e semelhantes, me confirmaram a importância da paciência e da abertura interna que o pesquisador necessita ter durante toda a investigação. À medida que fui enfrentando os meus medos e preconceitos, escutando as histórias deles e vivenciando as suas emoções e os seus movimentos, a comunhão aconteceu, a ponto de me sentir em família, em casa.

Quando fui embora da casa de *seu A.*, também percebi que estava transformada, principalmente porque a força de vida dele, de sua esposa e de seus companheiros tinha me contagiado.

### **1.3. “QUE PESQUISA É ESTA?”: A RELAÇÃO DOS PESQUISADOS COM O CO-HABITAR**

Não só o pesquisador se modifica após o co-habitar, mas os investigados também. Como já foi escrito, O. foi uns dos que mais se envolveu com a pesquisa. Ele é curioso, inteligente e, no início desta investigação, inúmeras vezes me perguntava: “Que pesquisa é esta? Por que você tá aqui colhendo com a gente? O que vai fazer com este material? Vai ganhar algum dinheiro com isso?”

## A aceitação

“A aceitação (...) é a base para a confiança” (Associação Pró-Fundação Vespertina-APV 2002, p.45).

A aceitação recíproca entre pesquisador e pesquisado é fundamental para que ocorra o co-habitar. Depois do estranhamento inicial, a aceitação de O. e dos grupos de Pouso Alegre e de Munhoz foi tal, que os investigados me acolhiam como alguém da família, toda vez que ia para campo. Como são mineiros, o primeiro gesto que eles faziam era o de me convidar para entrar nas suas casas, pela porta da cozinha, e ofereciam-me um café. Tomei inúmeros cafés durante as pesquisas. Além disso, ofertavam-me sempre uvas, vinho, batatas, chuchu, morangos, pois, para o roceiro, uma das formas de demonstrar o seu afeto é dar ao outro o que ele colhe e cria na sua terra amada.

Quando estava terminando a pesquisa, fui conversar com o grupo de Pouso Alegre - MG e comecei, é claro, com o meu professor de colheita, o O. Expliquei-lhe que tudo o que havia investigado, além de parte dos registros áudio-visuais, seria decodificado e escrito num texto, que ficaria arquivado no Instituto de Artes (IA) da UNICAMP, para ser consultado por outros pesquisadores. Perguntei-lhe se poderia colocar o nome dele por extenso no trabalho, ou se ele preferiria que eu o abreviasse ou colocasse um nome fictício.

Ele então me disse:

*Quero que você abrevie o meu nome, porque eu não sei quem vai ler isso o que você está escrevendo na UNICAMP? Vai que quem lê não é um pesquisador como você? (...) Em você a gente confia e você sabe que é difícil a gente hoje confiar logo em alguém. (...) Mas você é como uma irmã para nós, é como uma amiga da família e eu não sei se o outro que vai vim aqui pesquisar nós, vai sabê pesquisar?*

Esclareço aqui que todos os pesquisados me deram uma autorização por escrito para eu poder publicar os seus depoimentos e utilizar as suas imagens

(em fotos e em vídeo-VHS e ou DVD) e me pediram que os seus nomes e sobrenomes fossem abreviados e/ou modificados.

O depoimento de O. confirmou o sentimento que eu tinha, de ser considerada amiga da família. Agradei a sua confiança e também a de *seu A.*, que, nas minhas últimas idas a campo, me disse:

*A gente não conta isso o que eu contei para você (sobre o São Gonçalo, as suas modas e as suas rezas) para qualquer um! (...) Você se interessa pelo o que a gente faz, decora até os versos do Terço. (...) Você é da cidade, é moça grã-fina, estudada, mas gosta de conversar com a gente. (...) Quando a gente gosta de alguém, a gente não desvia da conversa. (...).*

Outro momento em que esta aceitação foi demonstrada foi quando, no final de 2005, no dia 27 de dezembro, D<sup>a</sup>. F. faleceu. O. me ligou logo que ficou sabendo e me disse: “Acho que você gostaria de saber, pois você gosta deles (...) Se quiser ir de carona com a gente para o enterro (...)”.

Por coincidência, os meus registros em vídeo e em fotos, na casa do *seu A.* e na Função, foram alguns dos últimos registros em vida de D<sup>a</sup>. F.. Quando fui visitá-lo, não o encontrei, porque ele estava em Jundiaí (SP), se recuperando de uma ameaça de derrame que teve após a grande emoção da perda de sua amada. Deixei com sua nora a cópia das melhores fotos e do vídeo da Festa de São Gonçalo.

Depois, quando falei com ele por telefone, ele me disse que tinha gostado da fita e que se emocionou ao rever a esposa nas imagens.

### **A importância de os investigados se verem**

Foi essencial esse depoimento do *seu A.* Ele se viu no vídeo e nas fotos e reviu a sua história. Tanto os vídeos quanto as fotos são registros simbólicos. Como escreve Costa (2004, p.214):

*A fotografia é um registro físico (...) O registro físico impresso em papel leva consigo o que teriam sido momentos, passagens de nossas vivências; é uma forma de representação de lugares ou pessoas que nos são especiais, um símbolo guardado, uma peça que reaviva nossa memória (...).*

É importante para os pesquisados se verem e reavivarem a sua memória. Porque o fato de eu ali, investigando-os, levou-os a melhorar a auto-estima, a passar a limpo as suas histórias e a começar a dar mais valor às suas ações, seja no cotidiano, seja no sagrado.

Também constatee essa importância, quando mostrei para o O. e sua mãe o vídeo da colheita das uvas e dos depoimentos deles sobre o São Gonçalo. Eles chamaram os filhos para assistirem. Admirados e felizes, nem piscavam ao ver a sua casa, as paisagens, a colheita, o galpão, o altar, as suas histórias, enfim tudo o que criaram e tanto amam. D<sup>a</sup>. J. comentou: “Óia, eu fiquei inté bonita!” O. empolgou-se e pediu-me que filmasse a colheita de morangos em julho, confirmando que gostou de ter uma lembrança de seu trabalho na colheita das uvas.

### **A confirmação do meu co-habitar pelos investigados**

Nesse dia do mês de abril de 2006 (após a fase da pesquisa de campo, em que investiguei a colheita das uvas), enquanto assistiam ao vídeo e viam-se no trabalho, perguntei-lhes o que achavam de minha atuação na colheita. O. respondeu-me:” Se alguém te visse colhendo e não soubesse que você era uma estudante, falava que você era uma colhedeira acostumada na lida (...) Você tá colhendo bem!” e D<sup>a</sup>. J. emendou:” É... ela gosta muito disso”!

Esses depoimentos reafirmaram, para mim, o que havia sentido ao co-habitar: que não tinha só aprendido os movimentos da colheita, mas me sentira, naqueles instantes, como se fosse uma colhedora.

Lembrei, então, o dia em que senti, pela primeira vez, que realmente co-habitara: um cliente do O. foi ao parreiral, conversar com ele, e achou que eu era uma ajudante dele. E, num outro dia, quando estava ajudando o O. a embalar

as uvas nas caixas no galpão, outro cliente me viu no meio dos roceiros e lhe perguntou: “Ela é sua filha?” O. lhe respondeu: “Não! Ela é pesquisadora e tá pesquisando sobre as uvas e tá aqui fazendo tudo com a gente para aprender”.

Para os pesquisados como para os outros, em alguns momentos, eu me confundia com a paisagem, a ponto de acharem que era filha do O. ou alguma camarada que ele tinha contratado para ajudá-lo.

### **A sede de conhecimentos dos pesquisados**

A pesquisa mobilizou os pesquisados a ponto de eles despertarem os seus interesses por outros assuntos. Nos intervalos das colheitas, da feitura do vinho e das Funções e mesmo durante a lida, partilhei com eles inúmeros saberes.

No dia em que os ajudei a amassar as uvas para fabricar vinho, conversei com L., T. e seus filhos sobre as danças brasileiras. Numa outra ocasião, após a colheita, contei para O. e D<sup>a</sup>. J. a história dos negros no Brasil, falei sobre a exploração deles e sobre as Congadas.

Quando comentei para O. e D<sup>a</sup>. J. que, talvez, num futuro próximo, iria pesquisar as mulheres da Cruz Alta (bairro vizinho ao deles), que fazem colchas em teares manuais, O. se empolgou: “Ah, quando você for pesquisar isso, você me chama? Quero conhecer mais também. Eu já vi, já usei estas colchas de tear, mas nunca vi alguém fazê”.

Numa tarde, fomos almoçar juntos no restaurante onde a esposa do O. trabalha e, na volta, ele fez questão de me levar à casa de uma amiga de D<sup>a</sup>. J. que tem um tear antigo, para apreciá-lo.

Conclui, após essas vivências, que, quando se valoriza o conhecimento do outro, ele também quer se conhecer mais. A pesquisa precipitou o desejo de O. de descobrir a sua cultura e de resgatá-la. Aliás, o interesse de todos os investigados pela pesquisa cresceu no decorrer do processo e, durante esse um ano e meio, dei-lhes cópias de todos os registros áudio-visuais que foram realizados.

Após a minha qualificação em junho de 2006, na qual foi apresentado cenicamente o roteiro de "imagens, movimentos e sentidos", a professora Graziela Rodrigues sugeriu que eu apresentasse o trabalho cênico para os pesquisados, no espaço deles. Percebi que essa apresentação seria importante para o fechamento do meu co-habitar e de todo este trabalho.

Como foi esta apresentação bem como os depoimentos dos investigados sobre ela, registrei no final do terceiro capítulo.

## **CAPÍTULO II**

### **A ANÁLISE DOS DADOS COLETADOS NO CO-HABITAR**

“Não escrevo mais a caneta: minhas ferramentas agora são outras:  
(...) meus ouvidos, meus olhos, meu peito, meu corpo.  
Os outros é que escrevem em mim” (COSTA, 2004, p.49).

A análise dos dados recolhidos no co-habitar ocorreu durante todo o processo de forma integrada, seja durante a pesquisa de campo, seja nos laboratórios, seja no momento da escrita do texto.

Mas, a realização dos laboratórios foi fundamental, para conseguir compreender os corpos investigados. Esses laboratórios foram feitos durante um ano e três meses em média, com duas horas de duração por semana. A maioria aconteceu nas salas do Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre (CEMPA), depois na sala da minha casa e no meu quintal (em Pouso Alegre -MG), adaptados para o trabalho.

As orientações da professora Graziela Rodrigues foram imprescindíveis em todo o processo e, em especial, nessa etapa. Ela sempre reforçou: “é importante você deixar o seu corpo falar nos laboratórios e só depois ir para a escrita”. Isso aconteceu naturalmente. Depois do campo, o meu corpo voltava impregnado de todas as experiências e, nos laboratórios, emergiam movimentos, sentidos, emoções e imagens que, com o tempo, se esclareceram.

Por exemplo: em campo, marcou-me a expressividade das mãos das mulheres. Nos laboratórios, esses gestos começaram a repetir-se. A professora Graziela Rodrigues orientou-me em alguns desses, pessoalmente, na UNICAMP, e indagava-me: “O que estas mãos querem dizer?”. A orientação seguinte foi para eu me aprofundar, explorar esses movimentos até que os sentidos dessas mãos ficassem explícitos. Depois de vários laboratórios, eles vieram. Ao término de um deles, sentei e escrevi, com os sentimentos à flor da pele, o poema “A Dança das Mãos” (que está neste capítulo), que foi síntese dessa experiência e que me

auxiliou na decodificação dos movimentos das mulheres investigadas, presente também neste capítulo.

O corpo falava o que era necessário ser escrito e, quando este estava transbordando de emoção, o texto saía não em prosa, mas em poesia. Os corpos dos pesquisados e seus depoimentos falavam por mim nos laboratórios e na escrita.

Alguns dos laboratórios, segundo indicação da professora Graziela, foram mais técnicos, como na decodificação do corpo na colheita das uvas. Foram horas relembrando os movimentos realizados em campo durante a colheita: abaixava de cócoras, ajoelhava, levantava etc. Cada movimento foi realizado inúmeras vezes, com todos os seus detalhes, até ser plenamente compreendido. Paralelo a esse trabalho, revi todos os registros, as fotos e os vídeos até à exaustão, com *slow-motion*, para confirmar cada particularidade e, só depois, conseguia colocar no papel a minha visão desses corpos.

As vivências nas pesquisas de campo e nos laboratórios do co-habitar confirmaram vários aspectos do BPI, sobretudo o da Estrutura Física com sua Anatomia Simbólica. Aliás, a prática dessa Estrutura no meu corpo (nas aulas práticas realizadas antes, durante e após o meu co-habitar), auxiliou-me também na decodificação de todo o material. O foco nessa análise foi “o corpo e a dança presente nos corpos dos devotos de São Gonçalo de Munhoz e de Pouso Alegre”, sem esquecer do pano de fundo dessa Dança (as paisagens-cenário), dos cantos e, sobretudo, dos sentidos expressos nesses movimentos.

## **2.1 OS CORPOS DOS DEVOTOS DA DANÇA DE SÃO GONÇALO**

Para realizar a análise desses corpos e ver as suas semelhanças em todos os seus espaços e situações, foi necessária a vivência do cotidiano e do sagrado dos pesquisados, pois, como diz Bosi (1999, p. 324): “No caso da cultura popular, não há uma separação entre a esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica”.

Esses corpos se preparam no dia-a-dia para rezar, tocar, dançar e cantar e as ações realizadas na Função do São Gonçalo os fortalecem na continuidade da lida.

O corpo-mastro (presente na Estrutura Física do BPI) está presente no profano e no sagrado. O sagrado insere-se nos acontecimentos diários, onde Nossa Senhora é sempre lembrada e São Gonçalo também, a qualquer momento em que se manifeste alguma enfermidade nas pernas. E o cotidiano insere-se nos rituais, sobretudo nas letras das modas de viola, que falam dos causos acontecidos no bairro rural onde os devotos moram, e são cantadas no final da Função.

Por isso, para entender a totalidade desses corpos, não bastava apenas co-habitar com os investigados só nos dias das Funções, foi necessário um mergulho no dia-a-dia dessas pessoas que, na sua maioria, são roceiros.

### **2.1.1. No Cotidiano**

*Meu cheiro é de terra.  
Meu corpo só barro.  
Minha alma entranhada  
No verde e nas cores  
Que cobrem este chão.*

*Nem posso negar  
Que dela sou filha,  
Se as mãos quando a tocam  
Se tornam mais belas,  
E a chama da vida  
Parecem conter...  
(KALLÁS, 2003, p.107)*

A ligação afetiva com a terra está presente em inúmeros depoimentos dos pesquisados. Como escreve Brandão (1999, p.64): “Há um prazer fecundante que torna parceiros de uma relação amorosa o lavrador e a terra”.

A terra está presente nos pés, nas mãos, está na alma do roceiro e, portanto, em todo o seu corpo. Quando co-habitei com eles, colhi uvas, fiz vinho e percorri os caminhos de terra, compreendi isso corporalmente.

As pessoas investigadas são, na sua maioria, roceiros que vivem da agricultura e pecuária de subsistência, e de alguma monocultura como base da sua economia, como plantação de uvas, morangos ou batatas.

Esses roceiros amam as suas terras, que são a sua garantia de sobrevivência. Os depoimentos de O. confirmam isso, quando ele diz: “A terra é sagrada! (...) e a gente sempre volta para a nossa terra”.

Quase todos esses sitiantes passaram por um êxodo rural, mas acabaram voltando para as suas terras, pois não agüentaram de saudades e não se adaptaram ao modo de vida dos centros urbanos. Como nos fala a letra da moda de viola *Jeitão de caipira*: “Aqui na cidade (...)/ Meu sacrifício é tamanho/ muito pouco aqui eu ganho/ os vizinho são estranho/ passam e não me cumprimentam...”

Eles conhecem cada milímetro de suas terras, porque os pequenos produtores conhecem tudo o que é produzido por eles, desde a semeadura até a colheita. Não há a divisão do trabalho e, sim, a partilha do trabalho, pois tanto na Chácara da Família O., quanto no sítio do *seu A.*, todos plantam e colhem com seus familiares e partilham a colheita entre eles.

O que existe, e é necessário salientar, é uma diferença entre o trabalho dos homens e das mulheres. Em ambos os espaços citados, as mulheres ainda ajudam na colheita, mas quem cuida mais da lida com a terra, com os animais e do serviço de vender os frutos da colheita são os homens; as mulheres, em geral, se ocupam das atividades domésticas.

Ambos os grupos já vivenciaram o mutirão. Como nos esclarece Ribeiro (1995, p.384):

*(...) o mutirão, que institucionaliza o auxílio mútuo e a ação conjugada pela reunião dos moradores de toda uma vizinhança para a execução das tarefas mais pesadas, que excediam das*

*possibilidades dos grupos familiares. Assim, os moradores de um bairro sucessivamente se juntam para ajudar a cada um deles na derrubada da mata para o roçado, para o plantio e a limpeza dos cultivos, bem como para a bateação das safras de arroz e de feijão e, eventualmente para construir ou consertar uma casa, refazer uma ponte ou manter uma estrada. Sempre que a tarefa interessava imediatamente a um dos moradores, cumpria a este prover alimentação e, ao fim dos trabalhos, oferecer uma festa com música e pinga. Assim, o mutirão se faz não só uma forma de associação para o trabalho, mas também uma oportunidade de lazer festivo (...).*

O. e D<sup>a</sup>.J. me confirmaram que, quarenta anos atrás, eles participaram de mutirões na região de Munhoz (MG) e que estes eram celebrações das colheitas:

*Ah, encarava o mês anssim... cada dia na roça de um... Às vez, fazia a Função, outras não. Mas a maioria fazia e dava tudo de comê a noite inteira. Nossa, menina! Era divertido! Rezava o Terço e daí virava... O violeiro... É, amanhecia cantando e batendo os pé... No outro dia ia no eito, fazendo o serviço, carpindo e roçando e cantando...Acabou tudo isso.*

A lida com a terra e com os animais ocorre o ano inteiro. O calendário deles é demarcado pela época do plantio, da colheita, pelas festas de santo e pelas Funções do São Gonçalo. Em Pouso Alegre, os roceiros plantam e colhem uvas de dezembro a fevereiro; na entressafra, plantam morango e, a partir de julho, já começam a realizar as podas nas parreiras. Na época da colheita, as uvas do tipo Niágara são embaladas em caixas de madeira ou papelão e são vendidas; já as uvas do tipo Patrícia são usadas para a feitura do vinho, de forma artesanal. Parte dele é consumido pela família e parte é vendido.

Já o grupo de Munhoz (MG), em especial o seu A., planta batata e cria gado leiteiro junto com o seu filho. Ele ainda caça, apesar de ser proibida essa atividade.

## O corpo na colheita das uvas

“(...) Eu gosto mesmo é de tá aqui, na lida (...) Ocê fica bem consigo. É gratificante (...) vê um fruto desse (o cacho de uva) aqui é muito bonito!”  
(Depoimento de O).

O. conhece cada cacho de uva do seu parreiral e trata-o com carinho, como se fosse único, como se fosse seu filho. E não é para menos, o parreiral da sua família no bairro Fazenda Grande tem história...

Seu pai comprou aquelas terras aos poucos. O. me contou:

*Meu pai e a família, depois que saímos de Munhoz, fomos para Jundiáí trabalhá. Ele começou de empregado nas terras de um italiano a trabalhá com uva (...) Depois de um tempo, ele conseguiu pegar uva de meia com outro senhor italiano lá. Tocou duas lavouras lá que deu certo e aí conseguiu ganhá dinheiro pra comprar as terras aqui.*

Isso aconteceu há 25 anos. O pai veio primeiro e comprou um terço das terras da chácara atual e começou a plantar uvas. Foi o pioneiro da plantação de uvas nesta região do Sul de Minas, que é mais conhecida pelas plantações de morango (do bairro Cruz Alta de Pouso Alegre e da cidade de Estiva). Depois que a primeira colheita deu certo, os três filhos, que até hoje cuidam das terras, vieram embora. O parreiral deles fica num terreno em declive acentuado em direção a um córrego num fundo de vale. O tamanho dos pés atinge o nível médio no espaço, pois ficam aproximadamente a uma altura de um metro e meio do chão, presos em três varais de aço galvanizado, onde os brotos ficam seguros por fitas colocadas com um alicate parecido com um marcador de preços de mercados.

A época da colheita (dezembro a fevereiro), nesta região, coincide com o período das chuvas de verão. As ruas do parreiral, nos dias chuvosos, ficam cheias de lama, mas mesmo assim a colheita não pára.

Na colheita, os corpos dos investigados interagem com a parreira, com a terra, com o sol, com a chuva e com toda a paisagem-cenário na qual ela ocorre.

Durante todo o co-habitar no parreiral, tive a certeza de que o corpo-mastro da Estrutura Física do BPI estava ali.

- **Os pés**

Segundo Rodrigues (1997, pág. 46):

*Os pés são as raízes do corpo-mastro e apresentam uma íntima relação com o solo. (...) Os esforços empregados pelos pés na relação com o solo são:*

- *Mínimo – contato de superfície, utilização dos apoios;*
- *Médio – contato além da superfície, raízes soltas;*
- *Máximo: penetração, enraizamento.*

Durante toda a colheita, os pés dos roceiros empregam principalmente o esforço máximo, quando colhem na posição de cócoras, de cocorinha ou de pé com a coluna na postura perpendicular, “quando há uma inclinação do mastro-coluna à frente” (RODRIGUES, 1997, pág. 51). E, também, quando eles percorrem as ruas do parreiral, carregando as cestas vazias ou cheias de uvas, e quando colhem na posição de agachado, ajoelhado sobre os dois joelhos ou sobre um só.

Há, durante toda a lida com as uvas, uma articulação de todo o corpo, sobretudo dos pés, que se utilizam de todos os seus apoios. São pés vivos, esparramados, cheios de terra debaixo das unhas e nos vãos dos dedos, já que alguns colhem descalços, como é o caso de C. (ANEXO 4). A imagem dos pés desses roceiros é semelhante à dos pés pintados por Portinari na obra “Café” de 1935. Os pés penetram, amassam a terra seca ou molhada como todo o corpo do colhedor, que penetra no parreiral e interage com ele.

- **Os joelhos**

“A predominância de sua flexão, nas distintas linguagens de movimento, possibilita aos pés desempenharem uma gama de movimentos altamente articulados” (RODRIGUES, 1997, pág. 48).

Se os pés se articulam muito, passando de um esforço para outro, os joelhos precisam estar flexionados. Isso acontece durante toda a colheita. Aliás, para colher uvas é necessário ter as musculaturas das pernas bem alongadas, trabalhadas, e os joelhos flexionados, porque o corpo levanta e abaixa o tempo todo.

Os joelhos são utilizados como apoios no chão para colher, como é o caso de O., que se ajoelha na terra, apóia os ísquios sobre os calcanhares e, com a coluna reta, realiza essa ação durante um longo período.

- **A pelve**

Para se abaixar e levantar com a coluna reta, nas estreitas ruas do parreiral, a maioria dos roceiros se utilizam da impulsão dos ísquios e da força dos pés que empurram o chão. Raramente utilizam as mãos como apoios, nem quando estão parados, nem quando estão em movimento.

Há nesses corpos a relação cóccix-rabo com o solo, descrita por Rodrigues (1997, pág. 49): “A força de tração, na região do sacro, materializa-se no imaginário pelo sentido físico da apropriação de um “rabo”. Portanto, a relação coccix-rabo com o solo é uma constante na linguagem de movimento da bacia”. É como se os corpos deles estivessem ligados à terra, principalmente as suas raízes (os membros inferiores e a pelve), em oposição ao tronco que incorpora a “bandeira” e galga o céu.

- **A coluna**

- Postura Vertical**

A postura da coluna na vertical, a “prima postura”, descrita por Rodrigues (1997, p. 51), abre e fecha o trabalho da colheita (ANEXO 5). Primeiro, o roceiro está nela quando caminha pelas ruas até chegar à parreira escolhida, para começar o seu trabalho, e usa-a, depois, quando termina e leva as cestas com as uvas para o galpão, para serem guardadas e embaladas. Quando embalam as uvas, é também a mais utilizada. É a postura “de descanso”, depois que se colhe muito tempo agachado, ajoelhado ou de cócoras, como me confirmou O.: “A uva, tem uma hora que você cansa um pouco agachado, aí você levanta e descansa um pouco as cadeiras”.

- Postura perpendicular**

Com o olhar atento e o mastro-coluna à frente, o roceiro entra na parreira e procura as uvas mais maduras e bonitas, para colhê-las. É também a postura de passagem, para ir em direção ao chão.

- Postura horizontal**

“Tronco posicionado paralelamente ao solo” Rodrigues (1997, p. 51). É utilizada para colocar as uvas nas cestas, quando se colhe na posição perpendicular.

Há uma dinâmica dos movimentos da coluna, durante a colheita, quando ocorrem as passagens de uma postura para outra naturalmente. O que mais me impressionou, em campo, foi a predominância da coluna na verticalidade.

Tanto de pé quanto na posição de cócoras ou ajoelhado, os roceiros têm uma postura na verticalidade, de elegância e força, ao colherem. É como se precisassem “fincar o mastro por um longo tempo” (RODRIGUES, 1997, pág. 51) e trazer da terra e do céu a força para continuarem na lida.

Mesmo assim, tendo cuidados com suas posturas, os movimentos da coluna que, na colheita, são exercidos repetitivamente, geram dores musculares. Como O. comentou durante a pesquisa de campo: “Amanhã você vai se lembrá de mim e da colheita, quando senti dor nas costas e nas pernas (...) Eu tenho um problema sério nas costas de tanto colhê uva (...) O médico já me explicou que é por causa de fazer o movimento muitas vezes”.

- **O tronco**

“A parte superior do corpo-mastro está simbolizada pelo estandarte, mobilizando o etéreo espaço a sua volta e para além dele próprio” (RODRIGUES, 1997, p. 144).

Na colheita, para levantar as folhas da parreira e colher, o tronco realiza torções para direita e para esquerda, em torno do eixo do esterno, “que é o eixo do estandarte” (RODRIGUES, 1997, p. 53).

Geralmente, quando o roceiro está colhendo, ele usa o braço esquerdo e sua mão para acolher e colher o cacho de uva (ANEXO 6), enquanto o braço direito segura a tesourinha e corta o cabinho do cacho de uva. O braço direito cruza em cima do esquerdo. Eles fazem isso com os cotovelos dobrados, na altura do peito, sem sobrecarregar os ombros, e depois colocam os cachos nas cestas. Os cotovelos estão sempre semiflexionados, como os joelhos, para facilitar a agilidade e mobilidade das mãos.

- **As mãos**

Quando colhem os cachos, as mãos têm cuidado e precisão. Os roceiros encaixam o cacho de uva entre o dedo polegar e o indicador, enquanto os outros três dedos dão um leve apoio ao cacho. Como O. me ensinou: “Tem que pegá o cacho com delicadeza, para não deixar o rastro das mãos na uva, para ela não perder o seu aspecto aveludado”. Por isso, o ideal é tocar o menos possível

no cacho, só com dois dedos e, com a tesourinha, depois se corta o cabinho (haste) do cacho. Ele também me ensinou que “você ainda corta as uvas estragadas ou bicadas pelos passarinhos”, e coloca o cacho com cuidado nas cestas.

- **Tônus**

Na colheita, o tônus da resistência<sup>8</sup> é mais presente em todo o corpo. Só nos braços e nas mãos se percebe mais claramente o tônus de apoio<sup>9</sup>. É como se o resto do corpo precisasse estar firme, fincado no chão, para os braços e as mãos agilmente trabalharem no ato de colher, cortar as hastes e colocar as uvas nas cestas. Já quando o roceiro carrega as cestas, todo o corpo tem um tônus de resistência, para agüentar o peso de seis a oito quilos de uvas em cada cesta.

- **Posições**

Para colher, cada pessoa escolhe uma posição no nível baixo, mais adequada ao seu corpo. Eu, por exemplo, depois de alguns dias colhendo, escolhi a cócoras. V., camarada<sup>10</sup> do O., colhia de cócoras e de cocorinha. A cócoras<sup>11</sup> que esses roceiros mais utilizam é a em suspensão. Já C., outro antigo ajudante, colhia mais ajoelhado sobre uma perna e O., ajoelhado sobre as duas.

Essas posições no chão são também articuladas ao longo do dia e as mudanças de uma para outra são feitas com o impulso dos ísquios e dos pés, tanto que só uma vez vi o O. apoiando as mãos no chão para realizar essas mudanças. Os roceiros, quando não se levantam, se deslocam lateralmente no nível baixo nas ruas do parreiral, articulando os pés com facilidade como se

---

<sup>8</sup> “No tônus de resistência, a ação muscular é de anteparo, no sentido de proteger, resguardar, defender o corpo do meio externo. (...) A imagem que o corpo apresenta é de densidade” (RODRIGUES, 1997, p. 84).

<sup>9</sup> No tônus de apoio (...) “há uma extroversão do movimento mostrando que o livre fluxo é mais atuante”. Ibid., p.84.

<sup>10</sup> Camarada: “Trabalhador (a) que é empregado (a) temporariamente numa propriedade rural para tarefa agrícola” (HOUAISS, 2002).

<sup>11</sup> “A Cócoras em suspensão: quando não há apoio dos ísquios” (RODRIGUES E MÜLLER, 2006, p.13).

fossem “capoeiristas de Angola” <sup>12</sup> que sabem se locomover no solo. Eles superam a lama, as abelhas, os mosquitos, as aranhas; não têm medo da natureza e a percorrem com habilidade de quem a conhece.

## **O corpo na feitura do vinho**

Amassar uvas com os pés e com as mãos, para do seu suco fermentado produzir o vinho, é um conhecimento milenar e já era conhecido pelos gregos, que tinham um deus do vinho, “Dionísio” (ANEXO 7 e 8). “Dionísio é o deus do ubris, entusiasmo, embriaguez (em seu sentido material e espiritual), do transe, do êxtase” (BOURCIER, 1987, p.24).

Há uma história contada por Ted Shawn para a origem do culto a esse deus, ligada à Dança do Trabalho para fazer o vinho:

*Quando Atenas, diz ele, não era mais que uma aldeia de agricultores, todo o trigo era trazido à praça para a debulha e as uvas para a pisa. Os feixes de trigo eram dispostos sobre uma eira de pedra e os cachos de uvas acumulados em enormes lagares, para serem esmagados com os pés. Para tornar-se mais coordenado e eficaz, o movimento se fez rítmico: os pisadores deslocavam-se em ritmo, formando uma ronda escandida por seus próprios cantos.*

*O movimento cadenciado e demoradamente sustentado até a ofuscação dos sentidos pela fadiga, provocava um transe que se apossava dos trabalhadores (...)( GARAUDY, 1980, p.17).*

O vinho produzido pelos investigados é feito dessa forma artesanal (pisando nas uvas) e é utilizado em ocasiões especiais, em festas e na Função do São Gonçalo, quando, além das comidas, servem o vinho quente e o quentão.

---

<sup>12</sup> Os capoeiristas de Angola são aqueles que realizam a capoeira mais próxima das suas origens, como uma dança/luta que foi introduzida no Brasil por escravos bantos. Eles se movimentam mais no nível baixo do espaço e num ritmo mais lento que os capoeiristas de regional (outra variedade de capoeira). Com ginga e domínio dos seus corpos no espaço, utilizam-se da cócoras e de outros movimentos próprios da capoeira para se deslocar no solo. Seus corpos são muito articulados e têm destreza no uso dos apoios dos pés e das mãos no chão.

A sua feitura é realizada pelos familiares, principalmente, por T., irmão de O., por sua esposa L. e pelo seu filho M.. De todos os filhos de D<sup>a</sup>. J., T. é o que mais gosta de fazer o vinho. Os três debulham os cachos sobre as bacias e, dependendo da quantidade das uvas, esse trabalho demora horas. L. amassa as uvas com as mãos e M. e o seu pai, com os pés (ANEXO 9 e 10). A paisagem-cenário é a varanda da casa que tem a vista do parreiral, onde, no mesmo dia, são colhidas cestas de uvas do tipo Patrícia, uma espécie semelhante à famosa Cabernet. Ela é bem roxa e seu suco tinga as mãos e os pés de uma tonalidade cor de vinho.

Para começar a debulhá-las, como para amassá-las, é necessário lavar os pés e as mãos. Para isso T. usa cachaça e, como ele diz: “Eu gosto de beber mais cachaça que vinho e bebo cachaça para fazer vinho, além de usar para desinfetar os pés e as mãos”. A maneira de fazer vinho, T. aprendeu-a com seu pai, que a aprendeu com os italianos que moravam em Jundiaí (SP).

O corpo de quem faz o vinho é o mesmo corpo de quem colhe as uvas, um corpo flexível e ao mesmo tempo firme. O corpo-mastro também está presente nessa atividade, como veremos:

- **Os pés**

Quando se amassam as uvas, os pés empregam mais o esforço máximo, para que delas saia o suco. O interessante desse movimento é que ele é feito num ritmo constante, os pés se alternam, penetram de tal forma as uvas, que estas entram nos vãos dos dedos e o suco tinga os pés e as pernas.

Nessa dança do trabalho, sentem-se todos os apoios dos pés, os macros e os micros e, inclusive, as laterais. Até a pessoa conseguir firmar os pés sobre as uvas sem escorregar e amassá-las num ritmo constante, leva-se um tempo. T. me orientou: “Você tem que fechar os dedos para conseguir amassar melhor”, pois os pés funcionam como um verdadeiro esmagador de uvas.

T. fazia esses movimentos com facilidade e rapidamente amassava uma bacia cheia de uvas. Ele dançava, sapateava em cima delas. Comentei com

ele que aquilo era uma dança e ele me respondeu: “É, isto é uma dança, a Dança do Tangará<sup>13</sup>! (...) Tangará é um pássaro que faz um movimento semelhante com os pés, por isso o povo fala que “amassá uvas é fazer a Dança do Tangará!” É uma dança e uma massagem para os pés. A pessoa fica com os pés relaxados e, ao mesmo tempo, com as musculaturas internas das pernas trabalhadas.

Tanto quando se faz essa dança, como quando se apertam as uvas com as mãos, os pés ficam enraizados, para proporcionar firmeza ao resto do corpo.

- **Joelhos**

Aqui também eles estão semiflexionados o tempo inteiro, para auxiliarem nos movimentos dos pés, na dança do trabalho.

- **Pelve**

Há uma tração do cóccix-rabo em direção ao chão, na Dança do Tangará e no amassar as uvas com as mãos, de pé.

- **Coluna**

A postura vertical é utilizada em todos os movimentos. Nela se finca o corpo-mastro, que se torna um pilão que esmaga as uvas. É ainda usada para apertar as uvas com as mãos, pois ela facilita a liberação dos movimentos dos braços.

- **Tronco**

O tronco fica centralizado nas duas maneiras de se fazer o vinho. Os braços, na dança do trabalho, ficam soltos ao longo do corpo e há uma sutil

---

<sup>13</sup> “Designação a várias espécies de aves passeriformes da família dos piprídeos, encontrados em toda América do Sul; machos geralmente coloridos, especialmente a cabeça e as fêmeas verdes. Os machos executam uma dança pré-nupcial para atrair as fêmeas para o acasalamento” (HOUAISS, 2002).

alternância das omoplatas. Já na outra forma, eles ficam semiflexionados na altura do peito.

- **Mãos**

As mãos são usadas para debulhar as uvas e espreme-las. Para realizar este último movimento, é necessário um tônus de resistência. Nele, todos os dedos, o bojo da mão, enfim toda a mão trabalha, e as uvas as tingem. Esse movimento possui também um ritmo constante. As mãos, como os pés, após horas nessa ação, ficam relaxados e ativados.

- **Tônus**

O tônus mais encontrado em todas essas atividades é o da resistência.

Os pés e as mãos dos roceiros são imensos, articulados, esparramados, pois todos os contatos com a natureza e as ações diárias deles proporcionam o trabalho das musculaturas de todo o corpo, inclusive o das suas extremidades.

Concluí, após o co-habitar com eles (na colheita e na Dança do Tangará), que o corpo desses lavradores interage com o seu espaço natural e é ligado à terra. Busca o seu contato com os pés que, em vários momentos, estão descalços; agacha-se ou senta sobre o solo, para descansar. A terra é a sua referência principal de espaço e o seu aconchego.

### **Um corpo que resiste**

“*Seu A. é que nem Jacarandá, é forte!*” (Depoimento de D<sup>a</sup>. M., devota de São Gonçalo).

*Seu A.*, líder da Dança de São Gonçalo, é um dos personagens singulares dessa pesquisa. Co-habitar com ele no seu sítio, no bairro rural Ponte Nova, no seu cotidiano e nas Danças de São Gonçalo, foi um aprendizado.

Sua história, como a de todo o grupo estudado, é de luta, sofrimento, mas também de alegrias. Ele começou a rezar, tocar viola e a dançar para São Gonçalo aos sete anos, quando aprendeu com o seu avô, como ele mesmo conta: “Quando criança, eu treinei os versos... e não esqueci”.

Roceiro de alma, tentou durante um tempo morar em São Paulo, mas não se adaptou. Voltou para as suas origens e hoje, com setenta e sete anos, já fez uma grande cirurgia no coração. Recentemente perdeu a esposa, teve uma ameaça de derrame e, mesmo assim, não parou de dançar e de trabalhar. “Eu quero rezá, cantá, tocá, caçá, trabalhá e dançá até morrê! Eu gosto da vida!... Eu gosto de mim e do meu nome!” Essa força das entranhas de quem resiste e quer continuar a “fazê tudo o que mais gosta” é contagiante.

Ele tem consciência do quanto é querido pelos amigos, compadres e vizinhos do bairro onde mora e da importância da sua função de rezador de Terço Cantado (que também é rezado nos velórios da comunidade pelo grupo que ele coordena), de puxador da Dança de São Gonçalo e de violeiro, que já criou mais de duzentas modas com o seu compadre D., cantando os causos acontecidos das redondezas.

É um trovador e um líder do seu bairro rural, respeitado por todos. Seu corpo expressa isso. Ele quase sempre está na postura vertical. Quando senta em qualquer cadeira, inclusive na cadeira-trono da sua cozinha, parece que é um rei. Quando anda pelo sítio, mostrando com orgulho a plantação de batatas, quando carrega o gado ou carrega a sua enxada, está fincando o seu mastro. E na hora em que mostra a fiska de caçar, segura-a firme e diz: “Óia, esta é a minha arma!”, ele incorpora ainda mais o seu lado guerreiro.

Ele parece não ter medo de nada e ri do sofrimento. Abre a camisa e mostra o peito com o corte da cirurgia do esterno ao umbigo e comenta: “Eu tô cortado ao meio que nem um capadinho!... Mas eu não vou ficá chorando que nem o cumpadre D.. Eu gosto da vida! Eu gosto ainda mais dela depois de tudo o que eu passei!”

### 2.1.2.No sagrado

*Tudo que existe louvará. Quem tocar vai louvar, quem cantar vai louvar, o que pegar a ponta de sua saia e fizer uma pirueta, vai louvar.*

*Adélia Prado*

O grupo de roceiros de Pouso Alegre e o de Munhoz são ligados pela mesma devoção a São Gonçalo de Amarante. O grupo dos rezadores da Função de São Gonçalo, liderados pelo *seu A.* é formado só por homens.

No bairro Ponte Nova de Munhoz, essa Festa não tem data específica para ocorrer, depende do dia em que a pessoa quer pagar a promessa feita para o Santo. Já no bairro Fazenda Grande, D<sup>a</sup>. J. gosta de fazê-la perto do dia de Santo Antônio, 12 de junho, como T., seu filho, me contou: “Minha mãe é muito devota de São Gonçalo e dos santos juninos (Santo Antônio, São João e São Pedro). Ela gosta de comemorar eles tudo junto”.

Para todos os devotos de São Gonçalo, ele é o curador das doenças ortopédicas, o “Santo dos Ossos”, como me contou D<sup>a</sup>. M.. D<sup>a</sup>.J. também me confirmou isso no seu depoimento:

*Eu tinha uma dor de perna, que eu ficava encarangada e eu pedi para Nossa Senhora me curá e para São Gonçalo, né! E sarou as dor de perna! Agora eu ando, Nossa Senhora, que nem cachorro desnorreado!... (e ria) E ando para lá e venho para cá, desço na uva, vou para a padaria e não tenho a dor de perna mais. E inchava também as pernas, sabe? Sarou tudo!*

Mas ele também é visto como Santo Casamenteiro, como D<sup>a</sup>.J. ainda me confessou: “São Gonçalo, né, fala nas moda que ele é casamenteiro das véias, né, das moça também... Já pensou?”

Pesquisando sobre esse Santo, seus atributos e as histórias da sua Dança, em Portugal e no Brasil, confirmei os dados de campo.

*Em Portugal, o culto a São Gonçalo de Amarante é realizado na vila de Amarante, onde se realizam duas festas por ano em louvor do santo. A primeira é realizada no dia de sua morte, 10 de Janeiro, e a segunda em junho. Acredita-se que São Gonçalo seja um santo casamenteiro (OTÁVIO, 2004, p.35).*

*(...) Gonçalo era eremita e habitava uma casa afastada de Amarante. O povo tecia comentários a respeito de tal homem, pois em vez dele levar uma vida cheia de sacrifícios e bondade, costumava dar festas onde só apareciam mulheres de vida fácil. Gonçalo tocava viola, dançava-se por toda a noite, e a saída, despedindo-se, o Santo passava às mãos das mulheres qualquer coisa que depois descobriram ser dinheiro. Mas não era a paga das orgias, não. Ele que era bom, trazia para perto de si as mulheres desgarradas do bom caminho, e ensinava-lhes com seus versos e músicas, como deviam proceder para ganhar o céu: voltando ao lar ou constituindo família. Quando se despedia, dava-lhes o necessário para o sustento de alguns dias sem serem obrigadas a voltar para as casas de prostituição, conseguindo assim que quase todas retornassem a sua vida. É por isso que ele ficou conhecido como casamenteiro (BRANDÃO, 1958, p.13.).*

A presença das mulheres no culto a São Gonçalo pode ser percebida na primeira e na segunda festa em Portugal, por causa de sua fama de casamenteiro e ainda de Santo da fertilidade. “Na romaria de São Gonçalo de Amarante, no primeiro sábado de junho, as raparigas vendem pelas ruas bolos de massa cobertos com açúcar, chamados testículos de São Gonçalo” (BRAGA, 1986, p.98).

Já no Brasil, em várias regiões, o culto a esse santo, desde o período colonial, quando foi trazido para cá, está associado à crença de também ser curador. Como nos descreve Brandão (1989, p.86): “Mais do que outros santos de culto católico (...), São Gonçalo é considerado um santo ‘bom’ e ‘poderoso’. Dificilmente ele deixa de atender uma súplica feita com fé: para casar, para curar uma doença do corpo, especialmente das pernas, por outra ‘graça’ qualquer.(...)”.

Como diz um canto recolhido por Teresa Cabral, em outra comunidade do Sul de Minas, Delfim Moreira, que também faz esta Dança: “São Gonçalo disse ontem/ e já tornou a dizer/ que tratasse dos doente / que num haverá de morrer”.

Na cidade de Heliódora - MG, observei outra Dança de São Gonçalo, na qual os devotos, após dançarem, passam a 'pinga benzida', que estava no altar, nas pernas e em todo corpo, para se benzerem e não quebrarem mais nenhum osso.

Já quanto ao seu poder como casamenteiro, o depoimento de D.J. relembra os versos cantados em várias Danças de São Gonçalo no nosso país, como na conhecida comunidade dos negros da Mussuca, em Laranjeiras (SE):

*Ora viva e arreviva (2x)  
Viva São Gonçalo, viva(2x) (...)  
Casamenteiro das veias (2x)  
Prá que num casa as moça  
Que mal lhe fizeram ela.( DANTAS, 1986)*

Esse santo também é protetor dos violeiros, das colheitas, além de ser ligado à fertilidade da terra e feminina, entre outros atributos. Mas aqui me debruçarei sobre a sua característica de Santo dos Ossos, que se reflete nos sentidos e na Dança do grupo que investiguei.

### **A Função para o Santo dos Ossos**

Nesse grupo, do bairro Fazenda Grande de Munhoz - MG, a Dança é realizada geralmente pelos homens. São poucas as mulheres que dançam, como é o caso de D<sup>a</sup>. J. e da neta do seu Z. , um dos violeiros da Função.

A Festa começa com o Terço Cantado. Na abertura, os devotos ficam ajoelhados ou acorados ou de pé diante do altar do Santo. Só as mulheres ficam sentadas nas cadeiras dispostas ao redor do altar, algumas estão com os seus filhos no colo.

### **O Terço Cantado:**

O Terço é um momento de contrição (que será mais analisado no final deste capítulo), no qual o corpo aparentemente não se mexe. Mas há uma

pulsação expressa, principalmente nas mãos votivas, nos seus pequenos gestos carregados de significados.

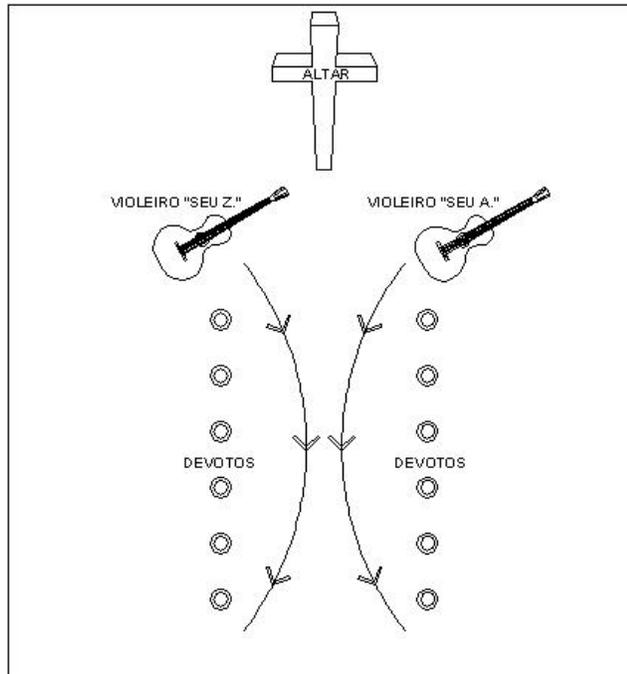
Após quase duas horas de ladainhas, cantos e orações, os devotos, antes ajoelhados, sentados ou acorados, levantam-se e beijam o altar no final do Terço, enquanto os 'puxadores' ficam do lado do altar cantando:

*(...) Menino Deus nascido,  
carecemos de adorar  
Adorei mais o menino,  
filho da Virgem Maria(...)*

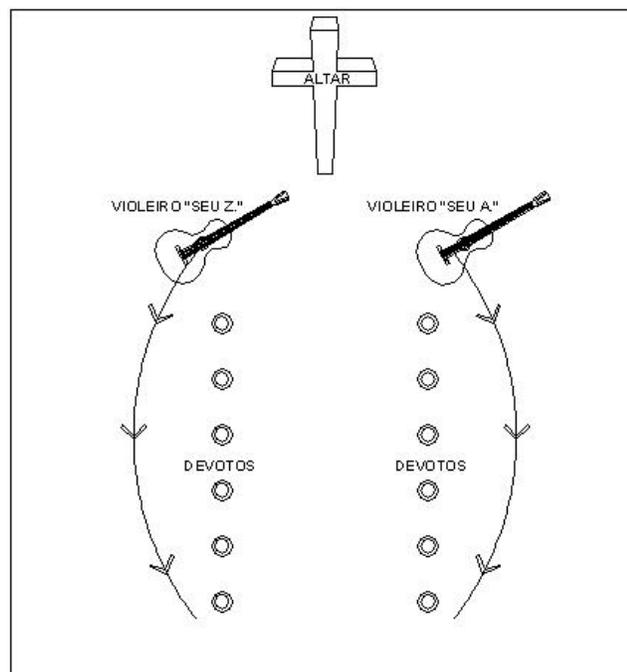
### **A Dança de São Gonçalo:**

Depois os 'puxadores' beijam o espaço sagrado. Em seguida, os dois violeiros (ANEXO11) tocam a introdução da melodia da Dança de São Gonçalo, reverenciam o altar e fazem três sapateios em frente ao mesmo e iniciam as nove voltas que serão dadas em frente ao altar. Os devotos, nesse momento, estão dispostos em duas filas diante do altar e, na ponta de cada fila, está um violeiro. São eles que comandam os desenhos coreográficos das voltas que são dadas.

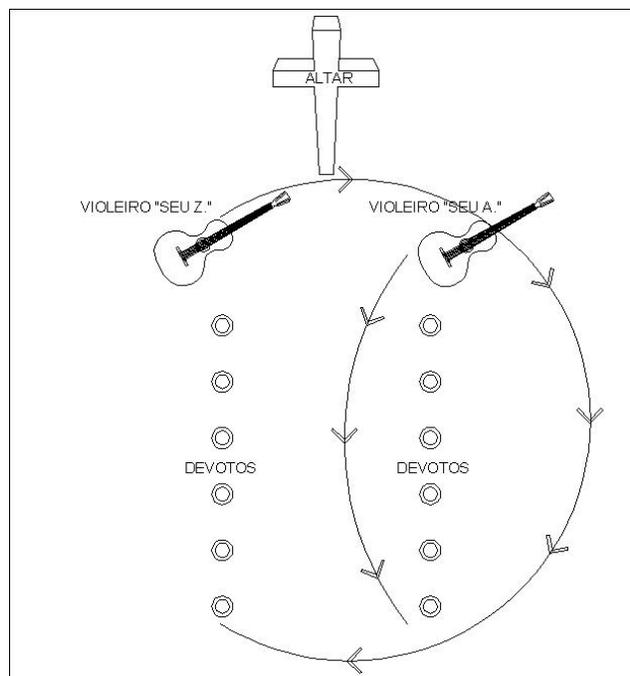
Na primeira volta os violeiros se locomovem, como mostra a figura abaixo:



Retornando para os seus lugares, todos sapateiam três vezes diante do altar e dão outra volta, que faz no espaço um movimento no sentido contrário à volta anterior, como mostra a figura:



Novamente sapateiam três vezes e dão mais uma volta, quando há um cruzamento das filas, como mostra a figura:



Após essa primeira seqüência de três voltas, os devotos saúdam o altar, batem o ritmo da Dança três vezes e os violeiros começam a cantar:

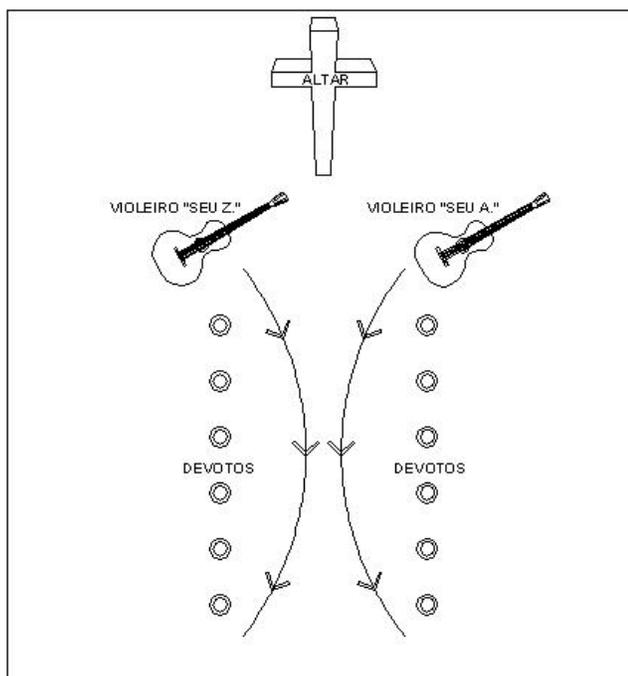
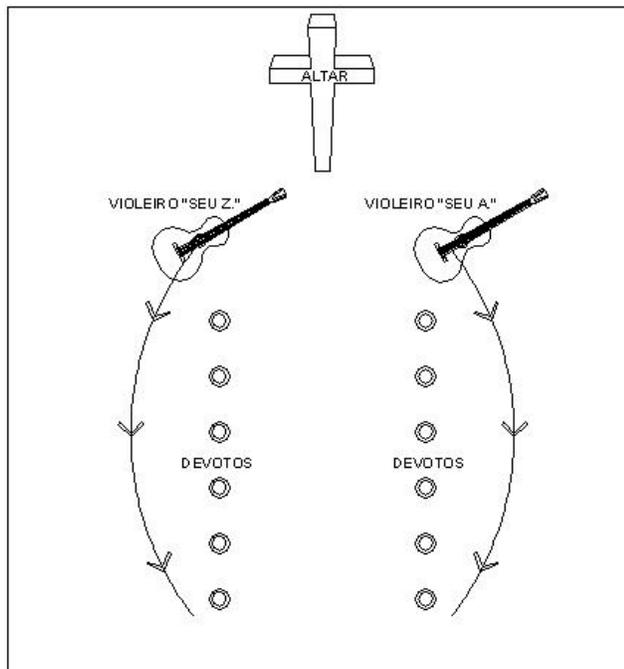
*Deus vos salve casa santa (2x)  
Onde Deus fez sua morada (2x)  
Ora viva o São Gonçalo  
São Gonçalo é de Amarante.*

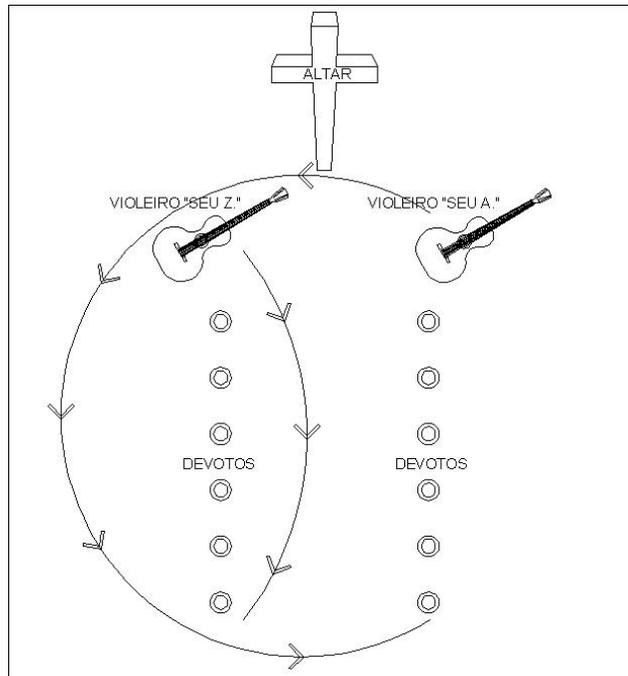
Em seguida todos sapateiam três vezes e os violeiros continuam:

*Onde moram o Cálix bento (2x)  
E a hóstia consagrada (2x)  
Ora viva o São Gonçalo  
São Gonçalo é de Amarante*

Após essa segunda estrofe, os devotos sapateiam três vezes e ajoelham-se.

Depois, os violeiros coordenam a segunda seqüência de três voltas, na qual realizam desenhos complementares às primeiras seqüências, como mostram os desenhos abaixo, lembrando que, entre cada volta, acontecem os três sapateios e a saudação ao altar.





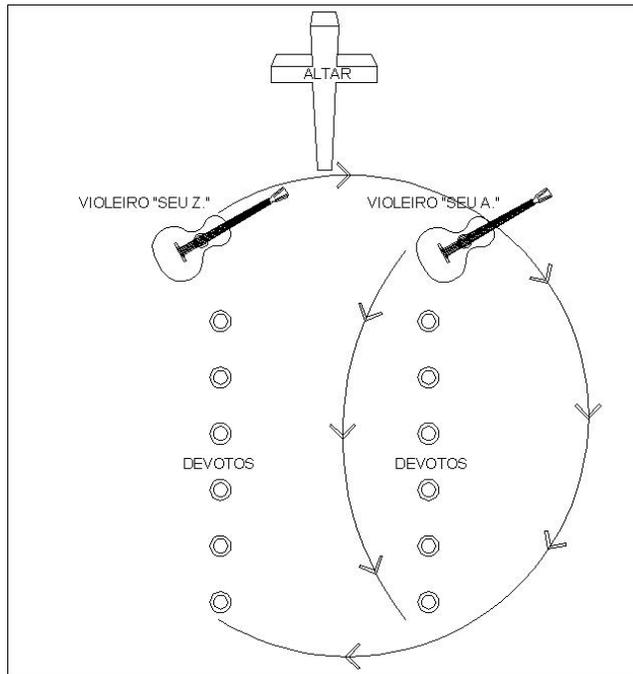
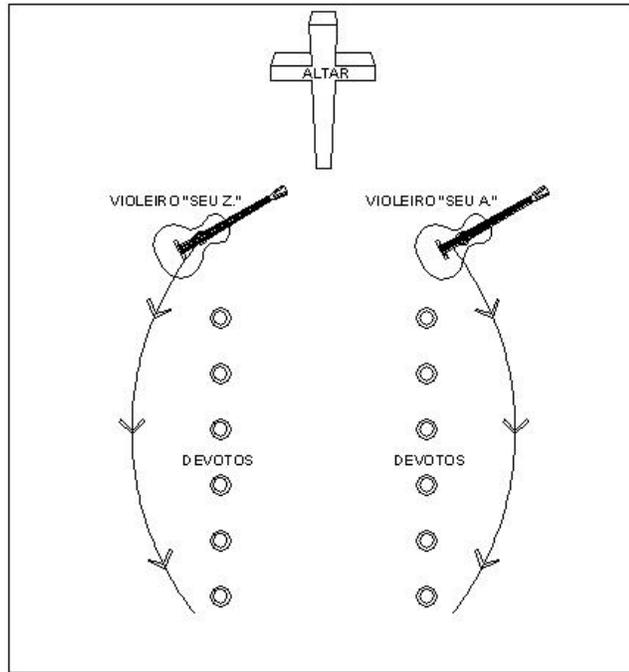
Após isso, os violeiros cantam:

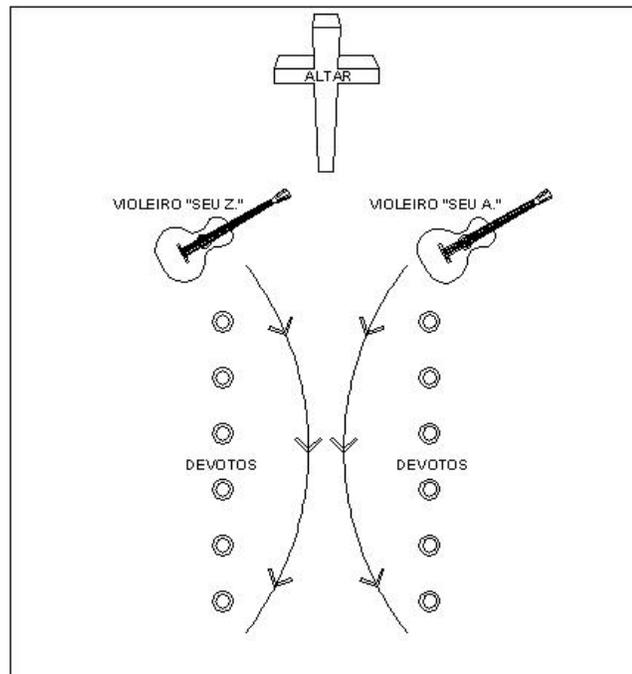
*Deus vos salve Casa Santa (2x)*  
*O padroeiro e São José (2x)*  
*Ora viva o São Gonçalo*  
*São Gonçalo é de Amarante*

Todos novamente sapateiam e os violeiros continuam:

*Esta reza e esta dança (2x)*  
*Fazemo com muita fé (2x)*  
*Ora viva o São Gonçalo*  
*São Gonçalo e de Amarante*

Os fiéis batem os pés e ajoelham-se. Levantam-se e, mais uma vez, sapateiam, enquanto os violeiros coordenam a última volta, na qual fazem desenhos iguais às voltas da primeira seqüência, mas numa ordem diferente, como veremos:





Após essa última seqüência, eles novamente ajoelham e os violeiros depois cantam:

*São Gonçalo é de Amarante  
 Já passou em Jerusalém (2x)  
 Ora viva São Gonçalo  
 São Gonçalo é de Amarante*

Todos sapateiam novamente e os cantadores cantam:

*Esta reza e esta dança (2x)  
 Seja para sempre amém (2x)  
 Ora viva o São Gonçalo  
 São Gonçalo é de Amarante*

Todos ajoelham e, em seguida, os violeiros iniciam a fase da Dança em que cada dupla de devotos beija o Santo. Eles sapateiam no lugar, cruzam entre eles e cantam:

*São Gonçalo foi pro céu (2x)  
 Com fé de Nosso Senhor (2x)  
 Ora viva o São Gonçalo  
 São Gonçalo é de Amarante.*

Sapateiam no lugar do outro, voltam para os seus lugares e cantam:

*São Gonçalo foi pro céu (2x)*  
*Com fé de Nossa Senhora (2x)*  
*Ora viva o São Gonçalo*  
*São Gonçalo e de Amarante*

Dão mais três sapateios e abrem o caminho para os fiéis se aproximarem do altar e os chamam cantando:

*Cheguemos (3x) também*  
*Beijar o São Gonçalo*  
*E o São Benedito*

Cada dupla que se aproxima para saudar o Santo repete a seqüência de movimentos feita pelos violeiros e os últimos versos são repetidos até a última dupla beijá-lo. Quando cada dupla dança, só eles o fazem e os outros observam e respeitam o momento único de cada um agradecer as bênçãos alcançadas.

No final da Dança, os violeiros voltam para o seu lugar e, junto com os fiéis, sapateiam pela última vez e repetem os últimos versos já cantados.

Percebi que as nove voltas dadas durante essa Dança são feitas de três em três e os sapateios dados são também sempre em numero de três. Esse número é muito usado em rituais religiosos, como explica Gomes e Pereira (2004, p.83): “A preferência pelos números ímpares se liga à idéia de força, (...) perfeição, já que não podem partir-se em dois, como os pares”.

Analisando o desenho das voltas, observei que elas são complementares e reforçam o desenho do círculo, como também a presença do arco no altar e da melodia e do ritmo cíclico da Dança. Como confirmam Gomes e Pereira (2004, p.61): “O círculo é a representação, por excelência de divisão ou distinção: é a totalidade indivisa. Existe uma reprodução da força total no encontro da linha fechada, perfeita e homogênea, que caracteriza a volta ao ponto de partida”.

Não é à toa que, durante a Dança de São Gonçalo, exista a repetição dessa figura geométrica, pois essa Dança é feita para celebrar a cura de um mal, de uma doença, de um corpo que foi quebrado. “Toda enfermidade é uma violação na saúde: o corpo inteiro é são, o corpo fragmentário é doente” (GOMES e PEREIRA, 2004, p.60). Assim, o símbolo do círculo empregado nessa Dança visa ao complemento do estado fragmentário desses corpos.

### **O Catira:**

O Catira, que termina a Função, é uma espécie de sapateado brasileiro, em que os componentes dançam ao som das violas e realizam movimentos ritmados pela batida das palmas e dos pés, num desafio entre os participantes. Tem um sentido de brincadeira e é dançado nesse grupo, só pelos homens.

Os catireiros dançam, primeiro, em duas filas de frente uma para a outra (ANEXO 12). Depois, rodam no sentido anti-horário, sapateando e batendo palmas, até voltarem para os lugares iniciais e, para terminar, se cruzam e descruzam, dançando com o companheiro que está do seu lado na mesma fila. O movimento de cruzamento é chamado de “galinhada”. Como me confirmou o *seu* A., “no Catira nós bate de frente, bate na roda e nós troca também”.

### **As partes do corpo-mastro na Função:**

“São Gonçalo é o Santo curador das dor de perna” (Depoimento de D<sup>a</sup>. J.).

As pernas e os pés dos dançantes desse Santo são as partes mais expressivas de toda a Função. Como veremos:

- **Os pés**

Tanto no Terço Cantado quanto na Dança de São Gonçalo, os pés dos devotos de São Gonçalo empregam o esforço máximo.

### **No Terço Cantado:**

Os fiéis estão sentados, de pé, ajoelhados ou agachados.

### **Na Dança de São Gonçalo:**

Os violeiros são os que ficam agachados no início da Dança, para afinar as violas (ANEXO13).

Durante os três sapateios realizados várias vezes durante essa Dança, os pés batem as mesmas células rítmicas (ANEXO 14) e buscam a penetração do chão. Semelhante ao Batuque descrito por Rodrigues (1988, p.362), “durante o sapateio não ocorre impulsão, os pés deixam no solo a força concentrada”.

Cada devoto faz a saudação ao altar de forma diferente, durante a genuflexão. Uns chegam a se apoiar só num pé inteiro e a retirar quase todo o outro pé do chão, nesse movimento. Outros fiéis, no entanto, fincam os dois pés no chão.

### **No Catira:**

No Catira, o grupo realiza movimentos com os pés semelhantes ao sapateio do São Gonçalo e emprega, principalmente, o esforço máximo.

Para entender melhor essa Dança, estudei musicalização, percussão brasileira e outro grupo de catireiros da cidade de Borda da Mata, próxima a Pouso Alegre - MG. Conclui que os sapateios feitos pelos catireiros pesquisados se assemelham aos sapateios do Batuque e do Flamengo: a força dos movimentos concentra-se muito nos pés, marcando o solo, quando sapateiam. E, geralmente, esses dançantes, como no Batuque e no Flamengo, usam os movimentos:

- “Todo o pé (Batuque) = patada ( Flamengo)
- Ciscado (Batuque) = escovilha (Flamengo)
- Entrada de calcanhar ( Batuque) = talon (Flamengo)”( RODRIGUES, 1988, p. 362).

No grupo investigado, os catireiros usam esses movimentos e, principalmente, a 'patada', a entrada de todo o pé no chão, no final ou no início de uma frase rítmica, como uma marcação do tempo forte. Utilizam, também, nos seus sapateios, as células rítmicas do sapateio do São Gonçalo e outras, sobretudo a síncope. O tempo das músicas do Catira também é de dois por quatro (tempo binário).

Todos os velhos companheiros de *seu A.* são catireiros há muitos anos e apresentam-se em outras ocasiões, como casamentos, leilões de gado e rodeios na região de Munhoz - MG e proximidades.

- **Os joelhos:**

Na Função, os movimentos dos joelhos têm sentido de devoção e de súplica, entre outros.

**No Terço Cantado:**

No Terço Cantado, os fiéis se põem de joelhos diante do altar. O joelho é um apoio durante as longas orações. Mas, atualmente, o *seu A.* reclama que "são poucos os que gostam de se ajoelhar", embora esse ato signifique entregar-se e colocar-se humildemente diante do Santo.

**No Catira:**

O predomínio da flexão dos joelhos facilita a agilidade dos sapateios. Alguns catireiros, como é o caso de *seu R.*, realizam o 'molejo dos joelhos' ("pequenas flexões dos joelhos, realizadas de forma contínua") (RODRIGUES, 1997, p.55), durante toda a Dança, favorecendo o movimento das articulações de todo o corpo.

Lembrando aqui que, no Catira, os devotos se permitem brincar e articulam mais o corpo.

No final do Terço Cantado e durante toda a Dança de São Gonçalo, todos se aproximam do altar, para reverenciar o Santo, e cada um o faz da sua maneira: alguns se ajoelham, outros realizam uma quebra de joelhos (“rápida flexão por impulso”) (RODRIGUES, 1997, p.49) e outros fazem uma pequena flexão.

- **Pelve**

**Tanto no Terço, como na Dança de São Gonçalo, quanto no Catira:**

A relação do cóccix-rabo é de tração em relação ao solo, é como se a terra puxasse os corpos desde essa região até os pés, ficando o mastro.

- **Coluna**

**No Terço Cantado:**

A postura vertical é a mais usada na posição de ajoelhados, na de sentados e na de pé.

**Na Dança de São Gonçalo**

A postura vertical abre e fecha essa dança, mas, quando se saúda o altar e se sapateia, o mastro-coluna vai à frente (postura perpendicular) e alguns devotos chegam até à postura horizontal nessa reverência.

**No Catira**

Nessa Dança, a postura vertical também a abre e a fecha. Mas, na hora dos sapateios, os dançantes usam a postura perpendicular, que favorece a soltura das articulações das pernas e dos pés.

- **Tronco**

- No Terço Cantado**

- Por causa da intenção de contração desse momento, o tronco se recolhe, mas se mantém no eixo. Os braços ficam com os cotovelos dobrados próximos do coração e as mãos fazem inúmeros gestos votivos.

- Na Dança de São Gonçalo**

- O tronco já se expande e, por consequência, também os braços e as mãos. Ainda com os cotovelos dobrados, os braços se aproximam do altar e as mãos o tocam, nos momentos de saudação.

- Já durante os sapateios, os braços ficam ao longo do corpo e há uma sutil alternância das omoplatas, que repercute na soltura dos ombros.

- No Catira**

- Quando um catireiro cruza com o companheiro do lado, o seu tronco já se solta mais e realiza torções para frente, para um lado e para o outro. Há, ainda, a alternância das omoplatas e a soltura dos ombros, que é mais acentuada durante os sapateios.

- **Mãos**

- As mãos dos devotos são repletas de significados, por isso a necessidade de analisá-las à parte, no capítulo “A Dança das Mãos”. Estão relacionadas, em toda Função, em especial no Terço Cantado e na Dança de São Gonçalo, a gestos de devoção, de súplicas e de agradecimentos pelas curas alcançadas.

- Os devotos fazem o sinal da cruz, desfiam o rosário, mandam beijo para o Santo, tocam a imagem e o altar.

- Observei que, durante toda a Função, com exceção do Catira, as mãos dos participantes se apõem geralmente sobre o coração (chakra cardíaco), sobre o ventre (plexo solar) ou sobre o altar.

As mãos são extensões dos corações dos fiéis e cada um expressa de maneira singular a sua entrega ao espaço sagrado.

### **No Catira**

Por ser um um momento em que ocorre a passagem do sagrado para o profano, os dançantes usam as mãos para, através das palmas, baterem o ritmo sincopado e se desafiarem. Mas as palmas também expressam a alegria da renovação do final da Função.

- **Cabeça**

*O gesto de bater a cabeça, mais do que um cumprimento, uma saudação, significa entregar-se às forças divinas e assim estabelecer a união do interior com o exterior. No início dos rituais, este gesto é representado pelo contato da cabeça com espaços e objetos simbólicos, agregadores da força divina (RODRIGUES, 1997, p.54).*

A Função pesquisada confirma essas palavras, pois nela os participantes encostam a cabeça no altar no seu início, no final do Terço Cantado e em todos os momentos de saudação ao Santo durante a sua Dança. Mesmo os que não chegam a tocar no espaço sagrado aproximam-se dele e inclinam a cabeça com essas intenções. É como se, durante o tempo inteiro da Festa, eles quisessem interagir com o divino.

- **Tônus**

Na maioria dos movimentos da Função, o tônus das mãos é de apoio e do resto do corpo, de resistência.

### **A dança dos violeiros**

*Dedilho, dedilho  
tu, minha viola.  
Até que de tua boca  
tudo saía:  
Minha dor,*

*meu amor,  
meu Deus, meu Diabo!  
Chora minha viola,  
grita, canta, ri,  
mexe e remexe no meu peito.  
21.03.06*

Escrevi esses versos depois de vários laboratórios do co-habitar, durante os quais emergiam do meu corpo movimentos no tronco, nos braços e nas mãos muito semelhantes aos dos violeiros investigados. Vinham o dedilhar da viola nas mãos, a torção e a rotação do tronco com a viola, o arrancar de sua “boca” e, ainda, várias emoções. A viola era imaginária, pois usei o instrumento real só em alguns laboratórios, mas o sentia como se ela fizesse parte do meu corpo, do meu peito.

Durante o período dos laboratórios, fiz aulas de viola caipira, com o propósito de conhecer mais esse instrumento, sua história, as maneiras de tocá-lo e, assim, tentar compreender a relação do violeiro com sua viola, que é afetiva e corporal. Tanto na Dança de São Gonçalo como no Catira, incorpora-se ao corpo do violeiro e transforma-se numa extensão do seu coração (do chacra cardíaco).

O seu toque e as suas melodias não saem somente do dedilhar das cordas, é como se saíssem de dentro da alma do violeiro, como se, na Função, ele e seu instrumento fossem um só.

*Seu A.* é um violeiro apaixonado pelo seu instrumento. Quando coloca a viola no peito, ele se transforma. O homem que tem a postura na verticalidade, no cotidiano e na Dança de São Gonçalo, flexibiliza-se, pois, com a viola, é também um trovador que se permite brincar com o instrumento no corpo, torcer o tronco para direita e para a esquerda, em torno do eixo do esterno e abaixar o mastro-coluna na postura perpendicular, para saudar o “Santo Protetor dos Violeiros”.

Saúda-o tanto de pé como na posição de agachado, quando, no início, se prepara para iniciar a Dança, afinando sua viola. É como se ele e seu companheiro (o *seu Z.*), que também realiza esse movimento, suplicassem as bênçãos do Santo Violeiro para as mãos e todo o corpo. Na verdade, na Dança de

São Gonçalo, são os violeiros (no caso, os dois) que coordenam toda a Dança e que, de certa forma, personificam a figura do Santo que, segundo as suas histórias, tocava viola, cantava e dançava para Deus e conclamava os fiéis a fazerem o mesmo, como confirmam os versos da Dança de São Gonçalo de Arinos, recolhido pelo violeiro Roberto Corrêa:

*São Gonçalo de Amarante  
Não é como os outros Santo  
Todo Santo qué que reza  
São Gonçalo qué q'eu canto*

Aos violeiros cabe todo conhecimento da Dança de São Gonçalo, dos versos, das melodias, dos ritmos dos sapateios, do número das voltas, da hora certa de beijar o Santo, enfim, de todos os seus significados simbólicos. Os violeiros na Função de São Gonçalo são como os capitães para o Congado, que têm a força interior, a sabedoria dos antepassados, são os que sabem tocar, cantar, dançar e expressar através de todas essas habilidades “sentimentos profundos” (RODRIGUES, 1997, p. 90).

*Seu Z.*, como *seu A.*, tem muita elegância ao dançar com sua viola. Começa e termina a dança com a postura vertical e só sai desta quando reverencia o altar na postura perpendicular. “Ele é garboso prá dançá!” comenta seu companheiro.

Quando acaba a Dança de São Gonçalo, eles puxam modas de viola e o Catira. Marcada por sapateados e palmeados, como já descrevemos anteriormente, essa dança é acompanhada por modas de viola. *Seu A.* explica: “Nóis, neste momento, canta várias modas de viola, umas com o Catira, outras não”.

Várias dessas modas foram criadas por *seu A.* e pelo seu compadre *D.*, que também participa da Função. *Seu A.* fala: “Nóis tinha uma dupla caipira chamada de Rouxinol e Chimarrão”. As letras contam casos acontecidos no bairro Ponte Nova e proximidades, histórias de morte, assassinato, amores e desamores

e, como as modas de viola antigas, em geral são toadas com um “toque” às vezes de lamento e outros de brincadeira. Um exemplo disso é a moda “O crime das abelhas”:

*18 de fevereiro/  
que este fato aconteceu/  
Trinta metros de altura/  
foi aonde ele desceu/  
Ficando o seu corpo inchado  
de tanta abelha/  
que lhe mordeu (...)  
Tem dia que sai de casa/  
E a má sorte acompanha (...)/  
Adeus abelha criminosa/  
adeus terra da montanha/  
Saiu de casa contente/  
para morrer na terra estranha.*

Outro exemplo é a moda de viola que conta a história de um assassinato na cidade de Bragança /SP (próxima a Munhoz /MG):

*(...) Pediram uma Pinga/  
o punhal ele encontrou/  
com trinta e duas facadas/  
o seu corpo ele retaliou/  
o coitado caiu no chão/  
nem gritá, ele gritou/ (...)  
Coitado do Dito Neco/  
sem a vida ele ficou.*

As modas ainda falam das novidades e das necessidades do bairro rural:

*O bairro da Ponte Nova/  
o lugar tá progredindo/  
Fizeram uma igreja nova/  
fizeram um laticínio/  
O Padre era o Zé Né/  
o Sacristão, o Gumercindo/  
O bairro da Ponte Nova/  
o lugar tá precisando (...)*

Essas modas locais se revezam com outras antigas, de outros autores. No Catira, exatamente por ter esse lado profano, que canta o cotidiano no sagrado, os dois violeiros se permitem soltar mais o corpo na dança, abaixar na hora do sapateado o mastro-coluna para a postura perpendicular e torcer o tronco para direita e para a esquerda em torno do eixo do esterno. Permitem-se até deixar a viola amada, em algum momento, para os companheiros, que também são tocadores, e aproveitam para dançar, bater palmas e se divertir com os causos cantados por eles, até o momento em que “o corpo não agüentá mais ou porque temo que acordá cedo para trabalhá”.

### **O serelepe**

“O *seu R.* tem uns calo seco no pé  
Ele não calça sapato, só chinelo.  
Ele é serelepe! “(Seu A., contando sobre seu companheiro de Dança.)

O *seu R.* é outro companheiro de dança do grupo de Munhoz que tem o corpo inteiro no ato de dançar. Ele se destaca no meio dos outros amigos e compadres (em número de dez), por também dançar de chinelos e pelo seu jeito moleque. Participa ativamente de toda a Função, agacha no Terço Cantado e reza concentradamente.

Quando começa o São Gonçalo, ele é um dos que não erra o ritmo dos sapateios. Seus pés entram no chão. Seu corpo todo pulsa no ritmo da dança e repercute a vibração rítmica dos pés à cabeça, incluindo o tronco, que tem uma soltura na região das escápulas e dos ombros que é singular. Tem uma leveza única e, por alguns instantes, acredito que ele vai sair do solo.

Quando bate o Catira, solta o corpo, antes um pouco contido na Dança Votiva. Desafia os colegas, ri, bate as palmas e os pés com vibração. Dá as entradas com todo pé e, às vezes, com o calcanhar, com força e elegância de quem adora e sabe dançar. Inclina o mastro-coluna na hora dos sapateios e torce

o tronco para girar em torno do *seu* Z.. A torção do tronco nessa Dança é mais perceptível no seu corpo que nos dos outros companheiros. Ele é um dos únicos que, em alguns momentos, improvisa, quebra o desenho coreográfico e o ritmo. O Catira é, para *seu* R., uma grande roda, é quando deixa o seu lado menino dançar, girar, brincar.

## **A Dança das Mãos**

*Mãos que desfiam o Rosário  
da vida, das dores...  
Mãos que se apertam  
por não agüentar  
tanta, tanta agonia.  
Mãos que se acariciam  
por falta de carinho.  
Mãos que suplicam, imploram.  
Mãos que se mostram  
calejadas e marcadas.  
Mãos com terra,  
debaixo das unhas.  
Mãos que irradiam luz  
como as de Nossa Senhora.  
Mãos que carregam Santos e  
filhos no colo.  
Mãos que fazem o sinal da cruz,  
que tocam o altar  
que se benzem e  
benzem o próximo.  
Mãos que dedilham a viola,  
viola que tá no peito  
que ainda chora.  
07/12/2005*

Esse poema foi inspirado na expressividade das mãos das pessoas investigadas, sobretudo das mãos femininas.

Como afirmei anteriormente, a maior parte das mulheres desse grupo não realizam os movimentos visíveis da Dança de São Gonçalo, como os sapateios. Quando entram nas filas para esta Dança, reverenciam o altar, caminham nas voltas e os corpos delas são mais contidos.

Isso gerou em mim várias indagações: por que as mulheres ficam à margem nessas manifestações? Por que só caminham e não sapateiam?

Nos laboratórios do co-habitar, emergiam do meu corpo esses gestos contidos que, aos poucos, foram dando passagem para gestos expansivos. A partir do meu co-habitar comecei a entender os corpos dessas mulheres, mas era necessário decodificá-los para compreender o que os seus gestos tinham a me dizer.

Como escrevem as mulheres da APV (2002, p.20 -21):

*Impedidas de se manifestarem livremente, as mulheres desenvolveram um profundo mimetismo físico e psíquico. Todo o nosso corpo fala através do gestual, do vestuário, do olhar e de como nos movimentamos. Trazemos em nós expressões e movimentos ancestrais ligados ao feminino, que agem independente da nossa vontade. Nossa psicomotricidade está profundamente marcada pelo que vivemos como mulher. Já incorporamos ao nosso corpo cada personagem que representamos desde muito tempo. Temos as marcas dos medos e das castrações. Temos as marcas da sedução. Temos energias bloqueadas, expressões inconscientes e posturas estereotipadas do feminino. (...) É esse mundo mudo, imensamente comunicativo, que precisamos decodificar.*

Nessa busca, lancei-me ainda na pesquisa bibliográfica sobre a história das mulheres no Brasil, pois, como escreve Priore (1997, p. 7): “A história das mulheres no Brasil (...) é a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos”.

Fui aprofundando essa investigação até chegar à história das mulheres mineiras, que tiveram, durante o ciclo do ouro (século XVII-XVIII), como nos conta Figueiredo (1997, p.184), “uma significativa participação (...) nas práticas sociais e na economia, ao contrário do que sempre pareceu constituir submissão e passividade, outrora marcas da presença feminina na história do Brasil”.

Mas, infelizmente constatei, no final deste levantamento bibliográfico e no meu co-habitar, que, atualmente, as mulheres do interior das Gerais, na sua

maioria, especialmente as que moram no meio rural e são casadas, vivem ainda, sob normas de uma sociedade calcada no patriarcado, onde não têm espaço para se expressarem plenamente. A autoridade do homem, como confirma Silva (1997, p.558) “perpassava todo o tecido social, de tal maneira que as mulheres e filhos estavam sujeitos a um conjunto de normas e valores sociais que reforçavam o domínio e o poder dos homens”. E é essa, ainda hoje, a realidade dessas mulheres, com exceção das que vivem sós, que “experimentam maior liberdade em suas práticas do que as casadas. (...) Ser só é experimentar a identidade do feminino não submisso” (SILVA, 1997, p.527).

Todas as mulheres pesquisadas, principalmente três, com as quais mais me identifiquei, têm características comuns a várias mulheres do interior rural de Minas. Algumas são casadas e mães; outras, solteiras; todas, porém, devotas, roceiras, mulheres com histórias de sofrimento, de luta, guerreiras do seu dia-a-dia que, aos poucos, foram conquistando o seu lugar. Os seus corpos nos contam sobre as suas vivências...

### **Todos os seus Santos no seu colo, todos no seu coração**

Escrevi esse texto no meu diário de campo na Festa de São Gonçalo, de junho do ano passado, quando conheci D<sup>a</sup>. M.. Foi ela quem organizou aquela Função e é quem organiza todas as festas religiosas do Bairro Ponte Nova. É ela quem limpa e arruma a sua igrejinha e tem a função de mãe, de líder da comunidade. É conhecida e respeitada por todos. Tem realmente um grande coração, que abarca a comunidade. Solteira por opção, viveu um grande amor na juventude e até hoje fala com carinho e saudade do noivo que morreu, do qual guarda um retrato na parede de sua casa. D<sup>a</sup>. M. é devota de São Gonçalo há muitos anos e ainda tem a imagem do Santo que foi de seus pais. Como ela conta:

*Ah, esta imagem tem mais de 50 anos (...). Os meus pais eram muito devotos Dele e me pediram para eu continuar a fazer a Festa (...) Esta promessa passou dos meus avós para mim, eu vou continuar e quem vier no futuro que continue... No ano passado eu fiz a Festa para São Gonçalo para pagar a promessa pro meu irmão que quebrou uma perna.*

Ela conversa quase o tempo inteiro com os braços cruzados na altura do peito e as mãos acariciando-os delicadamente. Ela mesma tem consciência que sempre faz isto: “Eu sei que eu gosto de me coçar”. Às vezes, fica horas nesses gestos, introspectiva, com a cabeça abaixada e o tronco recolhido. Ela já dançou para São Gonçalo e hoje não sapateia mais. Na Dança para o seu Santo querido, ela repete os mesmos gestos, enquanto espera na fila a hora de saudá-lo.

Quando me recebe na sua casa, abre o tronco-estandarte, dá um grande abraço e expressa a sua ternura. Seus gestos carregados de afetos e de desafetos impregnaram o meu corpo.

Dona M. é uma mulher que já foi roceira e hoje trabalha na cidade (Munhoz-MG) e que, com toda dureza da vida, não perdeu a doçura. Como escreve Rodrigues (1997, p. 126): “São mulheres sozinhas, mas que estão sempre sonhando com um bem-querer. (...) Mas por mais que haja o sofrimento, essas mulheres não perdem a sensibilidade para tocar a vida prazerosamente”. Como ela diz com alegria: “A gente tem que ser a gente mesmo”!

### **O silêncio... O olhar doce... As mãos que se apertam...**

D<sup>a</sup>. F. era a esposa de *seu A.* Quando a conheci, estava muito doente, com os olhos enxergando pouco por causa das cataratas, com a coluna vertebral bastante encurvada e com outros problemas físicos. Mesmo assim, era uma mulher que surpreendia pela sua força e que me recebeu carinhosamente, com seu olhar sereno e o seu jeito meigo. Enquanto eu conversava com *seu A.* na cozinha, ela cozinhava e só nos escutava. Quando parava de trabalhar na casa, sentava e nos observava quietinha e atenta a tudo. Suas mãos estavam sempre

apoiadas uma sobre a outra, perto do ventre, ou cruzadas no peito, ou com uma apoiando o rosto (ANEXO 15), ou estavam se apertando próximas ao ventre. Tinha os olhos e as mãos muito expressivos. Conversou comigo e contou-me que já tinha trabalhado muito na roça, ajudado o marido, mas que não gostava mais de trabalhar fora de casa, por causa das dificuldades que tinha com a coluna e por causa das suas outras doenças.

Ela foi a grande companheira do *seu* A.. Criou com ele os filhos, ajudou-o na lida, acompanhou-o nos Terços e nas Danças de São Gonçalo, sempre que possível. “Nunca dancei para São Gonçalo, mas sempre que dava eu ia junto com ele”. Na Função a que fui, no bairro Ponte Nova, D<sup>a</sup>. F. silenciosamente se sentou próxima ao altar e lá ficou a noite toda balbuciando as orações no Terço Cantado e acompanhando toda a celebração até o final.

*Seu* A. tinha orgulho dela: “Nós nunca tivemos nenhuma encrenca nestes cinqüenta e quatro anos de casamento. Ela não achava ruim de eu ir rezá, tocá e dançá nas roça e de nem sempre chegá cedo em casa”.

O respeito, a cumplicidade e o carinho desse casal saltavam aos olhos. D<sup>a</sup>. F., seis meses depois da Festa que pesquisei, faleceu nos braços do seu amado. A história de amor dos dois lembra as modas de viola antigas, aquelas cantadas por Cascatinha e Inhana, Nonô e Naná como: “(...) Meu Primeiro Amor (...)”, “Tu não te lembras da casinha pequenina, onde nosso amor nasceu”...

Infelizmente, convivi pouco com D<sup>a</sup>. F., mas seus gestos me marcaram. Suas mãos, quando se apertavam, me passavam muita agonia, talvez porque ela, naquela época, já estivesse doente; mas, mesmo com todos os problemas físicos, ela não reclamava das suas dores e tinha sempre um olhar de quem aprendeu a lidar com as adversidades da vida.

### **A contadora de histórias...**

D<sup>a</sup>. J. é uma senhora com mais de setenta anos, pequena de estatura, mas quando começa a falar, a contar as histórias sobre São Gonçalo, São Jorge, Nossa Senhora e sobre sua vida, fica imensa, seu corpo miúdo expande o tronco

e as suas mãos abertas ocupam todo o espaço, os pés esparramados fincam o chão e ela não pára. Suas histórias, como sua voz e o seu corpo, têm ritmo, ela as vive e as conta gesticulando.

Como a história que me contou de uma moça que queria se casar e fez promessa para Santo Antônio, mas Ele não a atendia: “Ah, Ele não vai trazer nenhum moço aqui! É agora! Eu vou jogá o Santo Antônio prá quebrá! E jogou o Santo Antônio pela janela e acertou num moço e o moço casou com ela!” Conta isso vibrando e depois ri do causo.

Sentada no sofá de sua sala, do lado do seu belo altar, ela me falou das suas devoções, em especial para São Gonçalo:

*Toda vez que tem dança aí, eu danço pro Santo, sapateio mêmô, ó! (e sapateou com os pés nas chinelinhas, no ritmo certo). Até peguei o ritmo dos folgazão! (...) Ah, ocê vê que beleza que foi! Fizeram no barracão e juntou tanta gente, menina! Nossa Senhora! Foi muito bonito! Ah, eu gosto!*

D<sup>a</sup>. J. é muito expressiva (ANEXO16). O rosto e todo o seu corpo se transformam, quando fala da Função e do que mais gosta: das plantações, dos filhos, dos netos e dos bisnetos. Ficou viúva há mais de dez anos e continuou a ajudar a criar a família. A sua casa fica no centro da Chácara Nossa Senhora Aparecida, em frente ao barracão que guarda as colheitas de uvas e de morangos e onde se realiza a Função de São Gonçalo, que ela animadamente organiza todo o ano, em junho, próximo ao dia de Santo Antônio. Todos até hoje sempre lhe pedem benção, “benção mãe, benção vó”. É a matriarca da família, que até hoje ajuda o O. e o T. a embalar as uvas nas caixas, cuida da sua casa e cuida das suas “criação”.

É uma guerreira, devota também de São Jorge. Seus gestos são firmes, têm um tônus mais de resistência, vão dos mais contidos aos mais expansivos. Às vezes, recolhe o tronco e os braços, as mãos ficam próximas ao corpo, apoiadas no coração, nas pernas ou no ventre e, de repente, começa a gesticular e abre todo o tronco-estandarte e o torce por todos os lados.

É uma das únicas mulheres do grupo que ainda dança para São Gonçalo e, saliento aqui, como toda “roceira de alma”, gosta de dançar de pé descalço. Ela mesma me confessou que não gosta de usar sapato: “Só uso chinelinha e às vez, nem isso”.

D<sup>a</sup>. J. é assim, uma mulher com vontade de viver, de ver os filhos, netos e bisnetos crescerem. Os versos de Cora Coralina (1985) parece que foram escritos para ela: “Vive dentro de mim a mulher do povo / Bem proletária / Bem linguaruda/ Desabusada, sem preconceitos, de casca-grossa / de chinelinha e filharada”.

### **2.1.3 O cotidiano inserido no sagrado e vice-versa**

Após as análises anteriores, percebi em vários momentos a repetição de movimentos e de gestos do cotidiano no sagrado e vice-versa. Como já foi escrito, para as pessoas da cultura popular não há separação das atividades diárias das atividades ligadas aos rituais e à religião. A divisão feita neste trabalho aconteceu para fins didáticos, pois, apesar de algumas intenções de movimentos serem diferentes em cada esfera, o mesmo corpo que colhe, que lida com a terra e com os animais, é o mesmo que reza, que dança, que canta e que toca na Função.

É como se, naturalmente, no cotidiano, os seus corpos se preparassem com o trabalho braçal as musculaturas, os alongamentos e os ritmos, para conseguirem, durante seis a oito horas, dançar e cantar para São Gonçalo.

Esses roceiros não têm consciência disso, como me confirmou O., quando lhe contei sobre essa minha observação: “Nossa! Eu nunca tinha parado para pensar que o amassar da uva lembrava o ritmo do São Gonçalo”!

Destacarei, a seguir, alguns movimentos e gestos desses corpos que se repetem no cotidiano e no sagrado:

- **Quanto aos pés:**

Os pés empregando o esforço máximo em relação ao solo é o que mais acontece em ambas as esferas.

O ritmo constante dos pés, ao amassar as uvas, é exatamente igual às duas primeiras batidas dos pés no início da frase rítmica da Dança de São Gonçalo e se repete no Catira, em alguns momentos.

- **Quanto aos joelhos:**

Em todas as situações, estão semiflexionados e são usados como apoios no Terço Cantado, na Dança de São Gonçalo e também na colheita, embora com intenções diferentes.

- **Quanto à pelve:**

Quase sempre, em ambas as esferas, está com o cóccix-rabo com uma tração voltada para o solo.

- **Quanto à coluna:**

A postura vertical é a mais utilizada e é a que abre os movimentos de trabalho no cotidiano e na Função. Esses corpos têm uma necessidade constante de fincar o seu mastro, de se ligar ao céu e à terra, de buscar a sua inteireza.

A postura perpendicular é usada no desenvolvimento do trabalho na roça, como no desenvolvimento da Função, também com intenções diferentes.

- **Quanto ao tronco:**

Dois movimentos se repetem em ambas as esferas: as torções para o lado direito e para o lado esquerdo, em torno do eixo do esterno, e a sutil alternância das omoplatas e, por conseqüência, a soltura dos ombros.

- **Quanto às posições:**

A posição de ajoelhado é utilizada tanto no dia-a-dia como no sagrado, mas a posição mais usada é a de cócoras. Concluo que ela faz parte do repertório de movimentos dos roceiros, é o reflexo da sua proximidade com a terra.

- **Quanto às mãos:**

Como os pés, as mãos são bastante trabalhadas no cotidiano, ficam calejadas, abertas e vivas. Realizam no cotidiano alguns gestos diferentes e outros semelhantes aos do sagrado, como os de se benzer, de tocar o altar e de suplicar proteção aos Santos Protetores (em especial, a Nossa Senhora e a São Gonçalo).

Essa linguagem das mãos faz parte do seu dia-a-dia. Eles rezam enquanto plantam e no meio das conversas, clamando: “Me ajuda, Nossa Senhora!... Valei-me, meu São Gonçalo! Graças a Deus! Ai meu Deus!” O sagrado permeia o tempo inteiro os acontecimentos diários, como *seu A.* me contou: “Não sei qual é a fé da senhora, mas eu me apego em Deus e em Nossa Senhora!” Ele e os outros pesquisados são muito religiosos, têm uma devoção especial em Nossa Senhora Aparecida, tanto que alguns dos seus familiares se casaram em Aparecida e vão, pelo menos uma vez ao ano, ao Santuário.

O exercício da oração e da fé, segundo eles, ajuda-os a superar as dores da vida e o cansaço da lida. Como me confirmou T.:” Antes de trabalhá, todo dia eu rezo o Bendito... Aí eu vou para a lida... Na hora do almoço, quando bate o cansaço, eu peço força pra Deus me ajudá! É Ele que me empurra pra frente prá continuá!” O cotidiano também está presente na Festividade do São Gonçalo, não só nos movimentos e gestos, como nas letras das orações e cantos. Num trecho do Terço Cantado, eles rezam:

*Ave Virgem Dolorosa  
Olha a nossa dor (...).  
As Aves do mistério do Rosário de Maria quer na vida, quer na  
morte, que elas sejam as nossas guias (...).*

Nas modas de viola, cantadas com ou sem o Catira, no final da Função, falam dos causos acontecidos, tanto os alegres quanto os tristes. É como se, em vários momentos dessa Festa, eles pedissem as bênçãos e a presença de São Gonçalo e de Nossa Senhora para o dia-a-dia.

## **2.2 DA DOR AO JÚBILO: O SENTIDO DE FESTIVIDADE NA FUNÇÃO DE SÃO GONÇALO**

“O que não me mata me fortalece” (NIETZSCHE).

A festividade é uma presença quase que constante nas nossas danças populares brasileiras. “A festividade admite o elemento trágico” (COX, 1974, p. 29). Interessante perceber que o nosso povo brasileiro, “lavado no sangue índio, lavado no sangue negro” (RIBEIRO, 1995), marcado pelo dilaceramento, adora celebrar. É nos lugares mais miseráveis que encontramos uma esperança renascente.

Nas nossas danças populares, que mantêm o sentido de festividade, não há a fuga nem a repressão ou a negação do sofrimento. Pelo contrário, ele é reconhecido, sempre lembrado para ser superado.

No caso desse grupo pesquisado, a Função é iniciada com um Terço Cantado, seguida da Dança de São Gonçalo e fechada pelo Catira.

Analisarei, a seguir, o sentido de festividade presente nesses três momentos.

### **O Terço Cantado: mergulho nas dores humanas.**

Em frente ao altar de São Gonçalo, o grupo de devotos liderado pelo Mestre A. canta à capela e entra em contato com suas dores. Os versos cantados relembram o sofrimento de Cristo, o de Nossa Senhora que perdeu o seu filho, os pecados e as agonias terrenas. Eles pedem também proteção para a vida e para a

morte. Esse Terço inclui várias ladainhas, orações e cantos antigos em Português e/ou latim, como Glória ao Pater, Senhor Amado, Virgem Santíssima e outros.

O Terço Cantado é uma herança do catolicismo medieval trazido pelos portugueses, um catolicismo que valoriza a culpa, os sofrimentos, onde há um medo da morte e da vida pós-túmulo. Como explica Rodrigues (2004, pp 53 e 55):

*O medo da morte foi um dos pilares sobre os quais a Igreja afirmou-se como instituição predominante no Ocidente. O temor antigo não era, no entanto, igual ao de hoje em dia - perder a vida terrena, que tanto prezamos-, mas o de não se obter a salvação da alma após a "passagem": ir para o Inferno, onde as penas seriam eternas, e mesmo para o Purgatório, onde ainda que transitoriamente, haveria, para o pecador, penas a cumprir.*

A decodificação de todo esse Terço (ANEXO 17) comprovou isso, como mostram alguns trechos:

*(...) Eu pecador me confesso a Deus todo poderoso (...) por minha culpa (...) minha grande culpa. (...) Pesa-me também, porque podeis castigar-me com as penas do inferno. (...) Espero alcançar o perdão pela Vossa Santíssima paixão e morte (...) Ave Virgem dolorosa (...) olha nossa dor, olha nossos pecados (...) As aves do mistério quer na vida quer na morte, que elas sejam nossas guias (...) Com minha mãe estarei na Santa Glória um dia, junto à Virgem Maria, no céu triunfarei (...) Tenho rezado ao Senhor Santo, duas, três vezes no dia, uma reza para morte, ficar livre da pena do inferno, deixar a porta do céu aberta para sempre. Amém. (...).*

Nesse grupo, o terço é rezado na abertura de outras Festas e também nos velórios locais. Seu Antônio me confessou isso e até me deu uma oração denominada Bendita de Deus (ANEXO 18), que é rezada junto ao Terço, para facilitar a entrada do defunto na outra vida, como mostram estes trechos:

*De Maria, o Terço  
com forte (...)  
Que a nós defende/*

*do inferno de Adão / (...)  
Tão bela estás/  
Mãe do sumo bem/  
Livrai-nos do Inferno/  
para sempre amém/  
A Virgem Maria/  
prometeu salvá/  
a todos os devotos/  
que o terço rezá (...)*

O olhar das pessoas e a postura contida durante o Terço é de devoção e de sofrimento. Parte do grupo está ajoelhada, parte de pé e outra parte sentada. O corpo, aparentemente, está parado, mas a alma está num turbilhão! Alguns choram durante os cantos, ladainhas e orações, como *seu A.*, que lacrimejou ao começar o Terço no dia 11/ 06/ 2005, pois era a primeira vez que ele o rezava, depois do infarto. Nesse dia, outras pessoas também se comoveram como Dona M., que me disse: “Ah, posso chorá! Eu fico emocionada nesta festa porque lembro dos meus pais que eram devotos de São Gonçalo e que me pediram para eu continuar a fazê esta festa”. Cada devoto tem as suas razões para se sensibilizar durante o Terço, seja por ter alcançado alguma graça, seja por lembrar de algum ente querido que já morreu, entre outras.

Esse momento de profundo contato com a dor, dá passagem para a Dança de São Gonçalo. Nesse grupo, a dança é feita para pagar uma graça por alguma cura física, principalmente de doenças ortopédicas, de alguma parte do corpo que foi quebrada.

### **São Gonçalo: o Santo que “junta as parte”**

Quando dançam o São Gonçalo, os devotos que, antes, estavam ajoelhados, sentados ou de pé, levantam-se. Os seus corpos se transformam ao longo desta festividade, pois antes estavam contritos, contidos no Terço Cantado e começam a aprumar-se, articulam-se, pulsam na vertical, sapateiam e reverenciam o altar.

Os corpos dos participantes tornam-se alegres. Eles agradecem as curas alcançadas, dançando para São Gonçalo. Percebi que o momento da Dança de São Gonçalo marca o renascimento desses devotos: o fincar os pés no chão, o aprumar o corpo têm um sentido de afirmação da vida, apesar das dores, das doenças já reconhecidas e cantadas no Terço Cantado.

Concluo, após observações e decodificações, que, para o grupo investigado, a Dança de São Gonçalo simboliza a reintegração do corpo, a cura, a junção das partes quebradas do corpo e, por conseqüência, a reintegração interna.

Um gesto simbólico, que ocorre nessa dança, expressa isso: alguns devotos que fazem a promessa dançam com uma fita amarrada na parte doente do corpo. No final da Dança, amarram a mesma fita nos pés do Santo. Como fez *seu A.* numa função neste ano:

*Eu comecei a rezá e a dançá apoiado numa muleta, porque uma das minhas pernas não tava dobrando direito e no final da dança eu já tava dançando sozinho, deixei a muleta de lado, desamarrei a fita da minha perna e a coloquei no Santo. Foi um milagre de São Gonçalo!*

A Dança de São Gonçalo libera os corpos e dá passagem para outra Dança, o Catira.

### **Catira: final da festividade**

Assim que a Dança de São Gonçalo termina, os violeiros abrem uma roda e começam o Catira. Essa dança tem um sentido lúdico e ocorre a noite inteira. É o momento da celebração em que os corpos se soltam mais, se relacionam mais com o outro, numa gira de desafio.

Neste sentido, o Catira, que é também feito próximo ao altar, dá a passagem do Sagrado para o profano. E como já foi descrito neste capítulo, os

seus próprios cantos remetem às histórias do dia-a-dia, da lida com a roça, de amores perdidos, do êxodo rural, de causos, enfim de acontecimentos humanos.

Nele é visível como os participantes estão mais articulados, pois é permitido improvisar, errar os ritmos dos pés e das mãos. Os velhos compadres conversam descontraidamente nos intervalos de uma moda de viola para outra e, ainda, começam a beber e a comer.

A noite de festividade termina com risos e abraços entre os participantes, que foram tomados por esse sentido de renovação. Um exemplo disso foi *seu A.*, no dia 11/06/2005. Quando chegou a sua casa, após o final da Festa de São Gonçalo, seu rosto e todo o seu corpo estavam transformados e ele não cabia em si, de tanta satisfação. Começou a contar que acreditava que tinha se curado do seu infarto graças às orações dos seus amigos e companheiros de Dança de São Gonçalo. “Foi Nossa Senhora que me curou! Por isso estou aqui e vou continuar a fazê esta reza e esta dança. Hoje só vim embora mais cedo porque estava cansado, mas sempre fico batendo o Catira até o final”. Após esse depoimento, ele continuou a contar os seus casos, porque estava tão feliz que não queria que aquela noite de celebração acabasse.

E, realmente, a festividade é um marco na vida das pessoas investigadas. Elas esperam ansiosamente pela realização das Danças de São Gonçalo e se abrem para viver esse momento plenamente, como me confirmou T.: “Eu espero o dia da Função. Eu me arrumo, ponho calça comprida, meu chapéu e minha bota. Vou lá e sapateio para o Santo. Eu acredito que a Função me fortalece para eu continuar o ano todo na lida”.

Como escreve Cox (1974, p.30-31 e 51): “A festividade (...) é ela mesma um ingrediente essencial da vida humana (...) Expressa nossa alegria sobre alguma coisa. Celebra um evento que tem o seu lugar na história humana, seja no passado ou no futuro”. Portanto, ela fortalece o homem na medida em que o leva a celebrar a vida, apesar dos seus sofrimentos, inclusive da morte. A sua existência é um sinal de esperança.

## 2.3 AS PAISAGENS-CENÁRIO DO CO-HABITAR

Como já foi descrito no início deste capítulo (nos itens o corpo na colheita, o corpo na feitura do vinho e o corpo no sagrado), os corpos investigados se interagem com todas as suas paisagens-cenário.

Seja nas plantações (ANEXO 19), seja nos caminhos de terra, seja nas serras (como a da Mantiqueira), os corpos desses roceiros parecem ser feitos da terra e têm uma relação afetiva com ela.

E não só com a terra, mas também com os animais domésticos. Seu A. adora o seu gado, como me contou: “Eu coço os meus bois. A gente tem que coçá eles, para eles nos respeitá”. Cuida dos animais domésticos com carinho, como se eles fossem seus filhos. Já com os animais da floresta, que são caçados (como a capivara), ele tem uma relação de domínio e não tem dó de matá-los.

### Casas

As casas deles refletem essa interação. São casas simples, que retratam o despojamento dessas pessoas. Algumas não têm forros no teto, as paredes são caiadas de cores vibrantes, como azul celeste ou rosa; o chão é de cimento vermelho queimado. Têm poucos cômodos e uma cozinha. Principalmente as mais antigas, como a de *seu* A. (ANEXO 20) e a de D<sup>a</sup>. M., não têm luxo e possuem poucos aparelhos eletrodomésticos, como a geladeira e o fogão a gás. Algumas, inclusive, foram construídas pelos próprios roceiros e têm paióis, chiqueiros nos quintais, além das hortas, pomares e jardins.

### Cozinhas

*(...) A porta aberta/bem-vindo a casa, prazer  
conhecer / se a conversa acabar na cozinha/  
já é da família, melhor pra você (...)*  
Milton Nascimento e Wilson Lopes

A cozinha é o centro das casas desses mineiros.

As cozinhas das casas pesquisadas eram em geral pequenas e aconchegantes. Algumas tinham fogão de lenha. Ao lado do fogo, conversei horas com todos os investigados. Nelas, escutei as histórias sobre suas vidas e sobre suas devoções a São Gonçalo. O fogo favorece a aproximação das pessoas. Foi nesse espaço que muitos segredos foram revelados e que a aceitação ocorreu em vários momentos. Pois, para o mineiro, uma forma de demonstrar a aceitação de um desconhecido é convidá-lo para entrar na sua casa, pela porta da cozinha, e, em seguida, oferecer-lhe um café. Durante a minha pesquisa de campo, tomei muitos cafés e, ainda, almocei, jantei, o que contruibuiu para reafirmar o meu sentimento de quanto fui aceita nesse co-habitar.

Esse espaço também está presente nos barracões ou galpões onde se realiza a Função. Ou a cozinha fica localizada ao lado deles (como ocorre no barracão de Munhoz -MG) ou é adaptada dentro do galpão, como na Chácara da família de D<sup>a</sup>. J.. A comida é importante, na Festa do São Gonçalo: servida no final, é um momento de comunhão e de celebração. Saliento que, geralmente, quem cuida das cozinhas são as mulheres.

## **Galpões**

Também denominados de barracões, os galpões são os espaços nos quais são realizadas as Funções de São Gonçalo. São espaços onde se manifesta o sagrado e, por isso, localizados à margem (próximo ou ao lado) das Igrejas. No bairro rural Ponte Nova, em Munhoz-MG, o galpão fica do lado direito da Igrejinha da Comunidade; na Chácara Nossa Senhora Aparecida da família de D<sup>a</sup>. J., o galpão fica no centro do terreno (ANEXO 21). Essa Chácara é bem próxima à Igrejinha do bairro Fazenda Grande, onde se localiza.

Este dado é significativo, pois, no período colonial, a realização da Dança de São Gonçalo foi banida do interior das Igrejas Católicas. Como descreve Otávio (2004, p.69-70): “O vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes proibiu as festas de São Gonçalo, por acreditar se tratar de manifestação contrária aos bons costumes que deveriam prevalecer na época”.

Desde aquela época até hoje, são poucos os lugares do interior do Brasil em que a Função ocorre dentro das Igrejas, mas, quase sempre, em espaços situados à margem, como é o caso desse grupo investigado. São Gonçalo ainda é deixado de lado do calendário católico oficial e são pouquíssimos os livros litúrgicos que falam sobre Ele. Existe um certo preconceito em relação a esse Santo, tão próximo à condição humana que, muitas vezes, é interpretado como “mundano”, porque tocava viola, gostava de dançar, de cantar e, segundo as suas histórias com o povo de Amarante, cidade de Portugal, onde passou a maior parte da sua vida religiosa, ainda dançava com as prostitutas.

No barracão da família O., o mesmo espaço utilizado para a Festa de São Gonçalo serve, no dia-a-dia, para guardar as colheitas das uvas e dos morangos. As caixas usadas para embalar os frutos ficam, durante a Função, como pano de fundo do espaço Sagrado, definido principalmente pela presença do Altar, que é arrumado no centro, no dia da Festa.

## **Altars**

Segundo Rodrigues (1997, p. 96):

*O altar ou congá é um pequeno grande espaço alojado rente à parede do terreiro e comporta as imagens da fé e do afeto representados pelos Santos, entidades e objetos vários eleitos para serem instrumentos que geram força do movimento. As velas, acendidas num ato de firmeza, iluminam as intenções que no congá são depositadas (...).*

Nos altares investigados, confirma-se isso, tanto no altar (ANEXO 22) da Dança de São Gonçalo de junho de 2003, quanto no altar da Dança de São Gonçalo de junho deste ano (ANEXO 23). Em ambos, existem imagens de vários Santos, como de Nossa Senhora Aparecida, de São Pedro e, é claro, de São Gonçalo. As velas e as flores também estão presentes. Todos esses elementos simbolizam os afetos dos seus devotos.

No altar da Dança de São Gonçalo de junho de 2005, ainda havia panos floridos no fundo do altar e um arco de bambu cobrindo-o (ANEXO 24).

“Os arcos reforçam as diferenças dos lugares” (...) (RODRIGUES, 1997, p. 98). Muito usados nas Danças de São Gonçalo, eles servem para delimitar o espaço sagrado do altar, protegendo-o. “Os arcos arredondam o espaço festivo” (RODRIGUES, 1997, p. 99) e simbolizam a meia-lua, o semicírculo que está presente também nos desenhos coreográficos da Dança de São Gonçalo desse grupo (já descritos neste capítulo).

O altar é reverenciado durante toda a Função do São Gonçalo. Serve, mesmo, como ponto de força, pois os corpos dos participantes se sentem atraídos por ele e buscam durante toda a manifestação a interação com esse espaço sagrado.

### **Altars domésticos**

Em todas as casas investigadas, existem também altares, com os mesmos Santos utilizados nas funções, porque são as mesmas pessoas que arrumam os altares dos galpões e levam suas imagens para esses espaços. No caso do altar do galpão da Chácara de Pouso Alegre, são os Santos de D<sup>a</sup>. J. e no do barracão de Munhoz, são os Santos de D<sup>a</sup>. M.

Os altares domésticos são organizados sobre as mesas, como é o de D<sup>a</sup>. J. (ANEXO 25), ou sobre as estantes, como é o de D<sup>a</sup>. M. ou, ainda, num nicho da parede da casa, como é o do *seu A.*

Neles, é comum a sobreposição de imagens de Santos Católicos, com destaque para Nossa Senhora Aparecida; alguns têm, além de flores, velas, bíblias, livros de oração, calendários litúrgicos, rosários e fotos de familiares mortos e/ou vivos. Eles são os espaços afetivos e sagrados desses lares, pois todos os pesquisados os reverenciam todos os dias e os mostram com orgulho, como D<sup>a</sup>. J. que, com carinho, apontou: “Este é o meu altar”!

### **São Gonçalo: o Santo dos altares ocultos**

As imagens de São Gonçalo não ficam expostas nos altares oficiais (aqueles a vista de todos, que estão geralmente nas salas). D<sup>a</sup>. J. e D<sup>a</sup>. M. escondem várias imagens desse Santo em outros espaços, como em armários trancados ou nos altares pessoais em seus quartos, ao lado da cama. D<sup>a</sup>. M. me confessou: “São Gonçalo fica guardado neste armário e eu só o tiro daí para a Função”.

Essas devotas são católicas praticantes e sabem que esse Santo não é aceito no calendário litúrgico, conforme já relatamos, e, por isso zelam por suas imagens, não as expõem nos seus altares oficiais e evitando possíveis recriminações.

Os corpos dos pesquisados interagem com todos os espaços aqui descritos. Eles incorporam a instintividade dos animais, a subjetividade com que lidam com as coisas do sagrado e com as coisas da natureza. Enfim, as paisagens dos seus espaços estão em seus corpos.

Quando escrevo isso, lembro-me da imagem de O., no final de um dia de colheita, andando pelo parreiral com o seu corpo queimado de sol, coberto de terra, com as mãos tingidas pelos caldos das uvas colhidas e me dizendo com alegria: “Eu gosto de trabalhá com a terra! (...) Eu já até tentei, mas não consigo fazê outra coisa”. E lembro-me também de *seu* A., andando com a postura na vertical, no meio da sua criação de gado, carreando os seus bois, incorporando a força desses animais e me falando: “Ê, menina, não tem que tê medo de bicho! (...) Eu não tenho medo de mais nada nesta vida”!

### **CAPÍTULO III**

#### **O QUE RESSOA DO CO-HABITAR NO CORPO DA BAILARINA- PESQUISADORA-INTÉRPRETE**

Como foi escrito no primeiro capítulo, no co-habitar com a fonte não há o objetivo de trazer o gesto do outro como reprodução. Tanto que, na pesquisa de campo do co-habitar, a mimese é utilizada como uma das estratégias dentro de todo o processo de apreensão e de entendimento do corpo do outro. Outra estratégia para essa compreensão são as análises dos registros áudio-visuais e dos diários de campo. Mas o que mais importa nessa investigação são os registros que o bailarino-pesquisador-intérprete trará no seu corpo a partir da sua interação com os pesquisados.

No co-habitar, na fase dos seus laboratórios, do corpo do bailarino - pesquisador-intérprete emergem através do seu percurso interno (emoções e imagens) esses registros (movimentos, gestos, sentidos, paisagens, entre outros), que estão no seu corpo após a pesquisa de campo. O seu corpo se torna mais expressivo durante o co-habitar, adquire mais vitalidade e inteireza.

Vivi isso durante esse co-habitar e neste capítulo contarei essa experiência. Ao longo e após a pesquisa de campo, realizei, durante um ano e três meses, laboratórios do co-habitar, numa média de duas horas por semana. Ressalto que é necessário que o espaço utilizado para a realização desses laboratórios seja um espaço privado, no qual o bailarino possa trabalhar sem ficar exposto. Orientada pela professora Graziela Rodrigues, desde o início demarcava um espaço circular em torno do meu corpo, o trabalho do dôjo, e nesse espaço entrava em contato com os movimentos, gestos, sentidos, sensações e imagens das experiências de campo, que em vários momentos se cruzaram com experiências da minha história pessoal redescobertas durante esse período. Nesse espaço dos laboratórios, não só ocorreu o aprimoramento dos movimentos, sentidos, sensações, imagens e emoções no meu corpo, bem como, ao longo do processo, afloraram objetos cênicos e outros elementos (como registros de sons, músicas, cantos, falas etc).

Em todo o Processo do BPI, o trabalho dos laboratórios está presente e, em cada eixo do Processo, eles apresentam particularidades. Como já descrevi no primeiro capítulo, a grande diferença dos laboratórios do co-habitar dos laboratórios do inventário no corpo é que, nos do co-habitar, o corpo do bailarino-pesquisador-intérprete, além da sua história corporal, trará para o seu espaço as sensações, as imagens e os movimentos da investigação de campo. À medida que as lembranças da pesquisa de campo vão aflorando, com indicações do orientador, o bailarino poderá trazer para o seu espaço objetos e registros audiovisuais que mais o marcaram em campo, para serem utilizados e desenvolvidos.

No final dos laboratórios do co-habitar, o meu corpo estava transformado e os movimentos e sentidos mais significativos que se repetiram foram elaborados no que a professora Graziela e eu chamamos de roteiro de “imagens, movimentos e sentidos”, que foi apresentado à banca, na qualificação, e, depois, aos pesquisados. Ele é a síntese prática de todo este trabalho neste momento e tem uma interação com tudo que mais me marcou nesse co-habitar, com o conteúdo que foi analisado e discutido no primeiro e segundo capítulos deste texto.

Depois disso, entendo melhor a importância de se debruçar sobre este eixo do co-habitar na teoria e na prática, desvendando a sutileza desse momento do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Sem a vivência deste, o processo fica incompleto, pois é nessa fase que o bailarino-pesquisador-Intérprete poderá ter um tempo para se revelar mais nos laboratórios e entrar em contato com outras possibilidades corporais e seus significados. É um momento de intensa pesquisa corporal, que exige paciência, dedicação e concentração emocional, como será descrito a seguir.

### 3.1. OS PRIMEIROS LABORATÓRIOS

Depois que voltamos do campo, estamos impregnados de tudo o que vivenciamos. O meu corpo estava tão “carregado” de informações que não se mexia, parecia que iria explodir de tantas histórias que tinha para contar. Isso aconteceu comigo em inúmeros laboratórios, no início deste processo, como descrevi no meu primeiro diário de laboratório, após as primeiras idas a campo: “Fiz meu círculo. No começo senti medo, dificuldades de pôr minhas emoções, minhas impressões. Medo de racionalizar. Comecei a me concentrar e fui lembrando da colheita, dos caminhos de terra, dos pés grudados no chão para não escorregarem na lama”.

Entrei, nesse período, em contato com meus medos, medo das fortes emoções que vivi em campo e que desencadearam lembranças do meu inventário. Nessa fase dos laboratórios, foram essenciais as orientações da professora Graziela Rodrigues e a minha centração emocional, para saber diferenciar que emoções eram minhas e quais eram dos pesquisados, para compreendê-las, trabalhá-las e não deixá-las me levar a um emocionalismo<sup>14</sup>. Assim, elas me ajudaram a me expressar e foram também “o motor de um movimento consciente, atribuindo uma maior plasticidade ao corpo” (RODRIGUES, 1997, p.149).

Além de, às vezes, me deparar com o “vazio” nos laboratórios, quando o corpo travava, como já dito, geralmente por alguma razão emocional, também me deparei com o “caos”, com um bombardeio de imagens, sensações e movimentos que vieram no início e, muitas vezes, eu não conseguia exteriorizá-los através do meu corpo.

---

<sup>14</sup> Segundo Rodrigues (1997, p. 152): “Emocionalismo - emoção represada, desconhecida, que atua numa forma representada e não circula pelo corpo da pessoa, permanecendo na máscara do rosto”.

Só com o tempo, com muito trabalho de elaboração das emoções no meu corpo, é que ele foi naturalmente realizando a ligação das minhas memórias com as vivências de campo e adquirindo uma expressão consciente.

Nas pesquisas de campo, o contato com outras pessoas, com outras situações de vida diferentes e ao mesmo tempo semelhantes às minhas, acordou ainda mais a minha memória e nos laboratórios, emergiu do meu corpo lembranças do meu inventário. Alguns movimentos da colheita das uvas e da feitura do vinho (descritos no segundo capítulo) cruzaram-se espontaneamente com movimentos e histórias da minha infância, quando o meu avô materno (italiano) contava como, na sua cidade, Paola, no sul da Itália, se fazia vinho, igual à Dança do Tangará da família investigada por mim em Minas.

No Terço Cantado e em toda Função do São Gonçalo, os gestos das mãos das mulheres ficaram impregnados em meu corpo, vieram nos laboratórios e cruzaram-se com gestos observados durante a minha infância, como os das minhas duas avós rezadeiras, em especial da vovó Ida (italiana) que, como os pesquisados, rezava inúmeras ladainhas em português e em latim e levava-me para acompanhá-la nas procissões.

### **3.2. A EXPRESSIVIDADE QUE AFLORA**

O corpo após o co-habitar torna-se mais expressivo. Em campo, a apreensão do corpo do outro no meu favoreceu o aprendizado de um novo repertório de movimentos. Por exemplo: os movimentos da colheita das uvas (já decodificados no segundo capítulo) foram realizados tanto em campo como nos laboratórios. Eles exigem prontidão muscular, flexibilidade e alongamento de todo o corpo, porque este se abaixa e se levanta o tempo inteiro, durante a lida, passando pela cócoras ou se ajoelhando. Os pés (já analisados) se articulam rapidamente nos deslocamentos feitos no solo e também se utilizam da impulsão dos ísquios. O intenso exercício desses movimentos nos laboratórios proporcionou-me maior agilidade corporal no nível baixo do espaço e, aos poucos,

fui incorporando a linguagem da colheita, aperfeiçoando a minha cócoras, os meus rolamentos e criando novos movimentos a partir deles.

Após e durante a pesquisa de campo, redescobri ainda mais os meus pés. As raízes do corpo-mastro são muito trabalhadas nas aulas de Danças do Brasil, ministradas pela professora Graziela Rodrigues. No meu co-habitar (como comentei no segundo capítulo), confirmei sua importância na Estrutura Física do BPI, pois os pés dos investigados me despertaram a atenção, por serem vivos, esparramados, fincados no chão e, ao mesmo tempo, articulados, tanto colhendo uvas ou amassando-as na Dança do Tangará, como nos sapateios no São Gonçalo e no Catira. Aprendi novas possibilidades de utilizá-los, em relação aos apoios (micros ou macros), em relação aos esforços empregados (esforço mínimo, médio e máximo) e em relação aos ritmos. Lembrando que a linguagem dos sapateios se destacou nos corpos investigados, no cotidiano e no sagrado.

Já falei também, no segundo capítulo, da beleza e da sutileza das Danças das Mãos desses roceiros. Os gestos são, às vezes, mínimos, mais contidos e, outras vezes, feitos com a palma da mão aberta, com uma variabilidade de signos que me contagiaram. Em sala de aula, as minhas mãos falaram e tornaram-se uma das partes mais expressivas do meu corpo, tanto que são seus movimentos que conduzem o roteiro de imagens, movimentos e sentidos.

A pesquisa corporal com o emprego de novos objetos (como o punhal, a viola, os cestos de uva, as uvas, o cálice, entre outros), que vieram do meu co-habitar para os laboratórios, também me trouxeram outras possibilidades cênicas.

Por exemplo, o uso do punhal veio nos primeiros laboratórios, logo após a minha primeira visita à casa do *seu A.* (contada no primeiro capítulo), quando ele manuseou na minha frente uma faca com total habilidade. Primeiro, com orientação da professora Graziela Rodrigues, fiz o uso real de um punhal (não afiado) e emergiram no meu corpo, no espaço dos laboratórios, os movimentos do *seu A.* transformados, como: a força ao pegar o punhal e o movimento de cortar, de atacar, de recuar e de se proteger com ele, como uma guerreira.

A viola (descrita no segundo capítulo) veio para o meu corpo nos laboratórios, sobretudo para o meu tronco-estandarte, que ora se encolhia, ora se abria no espaço, mobilizava-se, torcendo pelos lados, em torno do eixo externo e, em outros momentos, realizava pela cintura escapular uma rotação. A interação com o instrumento (ainda imaginário) levou-me a fazer aulas de viola caipira e até a utilizá-la em alguns laboratórios, para sentir melhor o seu peso, o seu timbre e o dedilhar das suas cordas. Os movimentos com esse objeto foram elaborados e acabaram ficando também no roteiro final (neste caso, sem o uso da viola real).

Durante anos da minha história como bailarina, exercitei o tônus de apoio, em especial quando estudava e dançava Balé Clássico. Quando comecei a estudar Dança Moderna e, sobretudo na Unicamp, no momento em que iniciei o meu trabalho com a professora Graziela Rodrigues, com a Estrutura Física do BPI, demorei em aprender o tônus de resistência. Tinha ainda dificuldade de trabalhar a gradação de um tônus para o outro no meu corpo, como também as independências das partes do corpo em relação a isso, por exemplo, enquanto o tronco, a pelve e os membros inferiores estão num tônus de resistência, as mãos estão num tônus de apoio. Os corpos dos roceiros pesquisados, na colheita das uvas (como descrevi no segundo capítulo), apresentam essa independência das partes do corpo em relação ao tônus. Durante a pesquisa de campo, apreendi isso no meu corpo, que depois se manifestou no espaço dos laboratórios.

Em campo, também observei, principalmente no corpo de D. J. (citada no segundo capítulo), a gradação de movimentos contidos para movimentos expansivos. Isso impregnou o meu corpo e emergiu nos laboratórios.

### **3.3. A ELABORAÇÃO DO ROTEIRO DE IMAGENS, MOVIMENTOS E SENTIDOS**

Após vários laboratórios (durante um ano e dois meses), a professora Graziela Rodrigues orientou-me para que construísse o meu “espaço-síntese” do co-habitar, ou seja, colocasse no espaço todos os movimentos, sentidos, objetos

cênicos, sons, músicas, palavras, tudo o que tinha sido mais significativo durante e após o meu co-habitar.

Depois de ter apreciado esse trabalho, ela percebeu o que estava mais expressivo no meu corpo e orientou-me na elaboração de um roteiro de imagens, movimentos e sentidos.

Construindo-o, confirmei que, quando se co-habita com um grupo que realiza uma expressão popular brasileira, você traz para o seu corpo a Estrutura Física do BPI e, como escreve Rodrigues (2003, p. 87): “uma estrutura que também alcança um corpo original quanto antiguidade de seus fundamentos, próximos às atividades agrárias”.

A síntese dos laboratórios desse co-habitar trouxe-me um corpo antigo e agrário, levando-me à gênese do culto de São Gonçalo de Amarante, que data do século XII (Idade Média), em Portugal. Nessa época, a religião dominante em toda Europa era o Cristianismo. Um Cristianismo que, para se difundir e se afirmar perante os povos bárbaros europeus, absorveu muitos dos seus rituais, inclusive das suas danças populares, como as danças feitas nas épocas das colheitas. Além disso, alguns santos que surgiram nessa época acabaram associados a deuses pagãos. O próprio São Gonçalo apresenta, segundo as histórias a seu respeito, semelhanças com o deus Dionísio (deus do teatro e das artes na Grécia antiga, em cujos rituais as pessoas dançavam), por adorar a música e a dança. Nessa época o Cristianismo incentivava a crença no Santo Graal, o cálice Sagrado, utilizado na última ceia de Jesus Cristo. Um período no qual, segundo várias lendas, cavaleiros se aventuravam para o oriente, nas Cruzadas, para buscar esse cálice, que simbolizava vida eterna e transformação. Na Idade da Fé, em que toda a Europa vivia da agricultura e da pecuária, os meios de transportes eram os cavalos e as carroças. Nesse período, era muito comum a realização das procissões, com seus andores e bandeiras, com imagens de Santos, também como forma de propagação da fé cristã.

No roteiro, não por acaso me utilizo de elementos cênicos medievais como a carroça-altar, o cálice, o arco, a bandeira, entre outros. Utilizo-me,

inclusive, de registros musicais da Idade Média, como a música “Riu, Riu, Chiu”, cantada pelos camponeses nas aldeias da Espanha, que narra o nascimento de Cristo, como fala a letra: “este es el cordero que San Juan dixera”<sup>15</sup>. Outra música dessa época que uso é a Espanholeta, que na Espanha era tocada pelos trovadores, ao amanhecer, antes da partida dos cavaleiros para as cruzadas.

Descreverei a seguir alguns desses elementos cênicos que compõem o roteiro e como foram elaborados.

## **O Cenário e os objetos cênicos**

### **A carroça-altar**

Nos meus laboratórios, persistiram duas imagens: a imagem de uma carroça, na qual estava um casal com uma criança no colo e, na bagageira, cestas com uvas; e a imagem de um casal que, após o casamento, ia numa carroça toda enfeitada com um arco de flores para a sua casinha pequenina na roça.

Sempre me vinham também imagens de altares, de várias formas e cores, com ou sem arcos. Quando mostrei à professora Graziela Rodrigues o meu espaço-síntese, o altar era o espaço principal, com o qual mais me relacionava dançando.

Todas essas imagens são reflexos da minha vivência em campo. Pelos caminhos de terra e asfalto, deparei-me com várias carroças, transportando pessoas e/ou objetos da roça ou colheitas.

A carroça é um meio de transporte com rodas, puxado a cavalo, dos mais arcaicos. Existem referências de sua existência desde o terceiro milênio A.C., no oriente. No interior do Brasil, sobretudo no meio rural, ainda é muito usada.

O altar, como escrevi no segundo capítulo, é o centro afetivo e sagrado das casas e dos galpões pesquisados.

---

<sup>15</sup> Este verso cantado em espanhol arcaico significa: este é o cordeiro que São João anunciara.

A professora Graziela Rodrigues sugeriu-me juntar, no roteiro, os dois espaços num só: “Vamos construir uma carroça que vira altar e vice-versa”. Gostei da idéia, pois ela integrava as minhas imagens de altar e de carroça.

A maior parte dos objetos cênicos utilizados durante o roteiro sai da bagageira da carroça-altar (a cesta com uvas, o recipiente com as uvas debulhadas, o cálice com vinho, a flor, os brincos e a bandeira de São Gonçalo).

### **O arco da carroça altar**

Os arcos, tão presentes em toda a minha pesquisa (descritos no segundo capítulo), persistiram nos laboratórios. O arco estava às vezes no altar, às vezes o retirava de lá e dançava com ele.

No roteiro, o arco é enfeitado com uvas. Acabou tendo vários sentidos: o sentido semelhante aos dos arcos dos altares de São Gonçalo pesquisados (o de enfeitar e de delimitar o espaço do sagrado), o de trazer a referência do arco da carroça (usado quando alguém se casava na roça) e o de trazer a imagem de um caramanchão de uvas, presente no campo e no meu inventário.

### **A cesta de madeira**

Foi utilizada por mim durante a colheita e veio desde os primeiros laboratórios. Foi doada por O., roceiro pesquisado. É usada para guardar as uvas inteiras, que serão doadas ao público durante a apresentação.

### **O recipiente com as uvas debulhadas**

Nos laboratórios, sempre vinham imagens da feitura do vinho, tanto da pesquisa de campo quanto do meu inventário, imagens em que eu amassava uvas com os pés e com as mãos, num recipiente. Elaborei-as e as incluí no roteiro.

### **O cálice com vinho**

Esse objeto veio nos laboratórios, a partir das vivências de campo da feitura do vinho e da sua degustação com os investigados. Ele acabou ficando no roteiro e é utilizado no momento da celebração e da oferta do vinho.

### **A flor e os brincos**

Objetos que vinham nos laboratórios no momento em que me enfeitava para dançar uma Espanhola e que permaneceram no roteiro. Esses objetos trazem referências do meu inventário, da imagem de uma espanhola num tapete de parede da sala da minha avó materna. Essa espanhola estava com uma flor vermelha no cabelo e com brincos dourados de argola iguais aos que uso no roteiro.

### **A bandeira de São Gonçalo**

Nos laboratórios, sempre vinha a imagem de São Gonçalo sobre os altares. Ela ficou no final do roteiro e aparece estampada numa bandeira que é pendurada no arco da carroça-altar.

Como os elementos cênicos, todo o roteiro traz o meu co-habitar à cena. Nele não há uma preocupação de se contar linearmente uma história, mas, sim, de juntar, como numa colcha de retalhos, os fragmentos do que mais me marcou nesse co-habitar.

É como se as pessoas com as quais co-habitei por algum momento se expressassem, dançassem, cantassem, falassem através de mim.

Dentro de mim existe o germe de uma nova personagem, mas, externamente, neste roteiro, não há uma personagem definida, construída, com nome, história. O que trago à cena são várias pessoas do meu co-habitar e do meu inventário, sem, contudo, ter desenvolvido o eixo a estruturação da personagem do BPI.

Por exemplo, na cena inicial do roteiro, em que estou vestida de noiva e sentada na carroça-altar, realizo movimentos com os braços inspirados nos

movimentos apreendidos em campo com D<sup>a</sup>. M.. Trago nesse momento os sentidos dela e o sentimento de dor pela perda do seu amor, do seu noivo (ANEXO 26).

Na cena seguinte, uso um punhal (ANEXO 27) e realizo movimentos semelhantes aos do *seu A.* em campo e falo uma frase dita por ele durante o co-habitar: “Eu tô cortado ao meio que nem um capado, mas eu não vou chorar”!

Em outra, colho com delicadeza as uvas no arco da carroça-altar (ANEXO 28), como aprendi com O., e as ofereço ao público. Depois, amasso-as com os pés e com as mãos, como aprendi com T. e sua esposa (ANEXO 29).

Em outro momento, falo como se estivesse contando um *causo* (ANEXO 30) duas estrofes de uma oração (chamada Bendita de Deus, já citada no segundo capítulo) a Nossa Senhora com a Espada, conhecida também como Nossa Senhora da Defesa (ANEXO 31), que *seu A.* me ensinou:

*Ó Virgem Maria/  
com forte espada/  
que na vida dela/  
tudo é nada, nada/  
que forte espada/  
que tão fino o corte/  
derrubou o inferno/  
tudo só no golpe.*

Essas duas estrofes são repetidas em outro momento do roteiro e a gravação dessa oração inteira, recolhida em campo, é utilizada como trilha sonora no momento da oferta ao altar.

No final, danço para a imagem de São Gonçalo (estampada numa bandeira pendurada no arco da carroça-altar) e sapateio para o Santo, realizando movimentos semelhantes aos dos investigados (ANEXO 32), ao som do trecho inicial da música da Dança de São Gonçalo recolhida em campo.

## O meu inventário no roteiro

Como já escrevi, o co-habitar possibilita ao bailarino-pesquisador-intérprete o aprofundamento do seu inventário. Na elaboração desse roteiro, meu inventário se cruzou, em vários momentos, com o que veio do co-habitar: o arco da carroça-altar traz uma referência ao caramanchão de uvas da minha infância; os gestos que realizo no momento em que utilizo o registro de campo da oração Bendita de Deus foram inspirados nos gestos dos devotos pesquisados e nos das minhas avós rezadeiras.

E há um momento singular do roteiro (ANEXOS 33, 34 e 35) que foi criado a partir da lembrança da imagem de uma espanhola no tapete da casa da minha avó materna, quando era criança. Essa imagem se cruzou com outras imagens de Pomba –Gira<sup>16</sup> que vieram ao longo do processo, ambas citadas neste poema:

*No tapete da parede  
a espanhola dançava...  
No meu sonho  
rodopiava, se contorcia e tocava a pandeireta  
e me convidava à gira da vida  
E eu era tão menina...  
e já mexia as mãozinhas como se fossem flores se abrindo.  
28-04-2006*

## Os Sentidos

Há vários sentidos que perpassam pelo roteiro, mas dentre eles se destacam os que serão descritos a seguir.

---

<sup>16</sup> A “Pomba-Gira” é uma entidade que se manifesta nos terreiros de Umbanda, como escreve Rodrigues (1997, p.131): É uma rosa que nasceu no meio dos espinhos (...), Uma não, são centenas delas, com séculos de história. São negras, vermelhas, brancas e escarlates. São sacerdotisas, magas feiticeiras, enfim, mulheres de vida. Sob a insígnia de Senhora Pomba-Gira apresenta-se a legião de Maria Padilha.

## **O sentido de dilaceramento e de festividade**

“Eu tô cortado ao meio que nem um capado, mas eu não vou chorá”!

(Depoimento do seu A.)

Como já escrevi, há um momento do roteiro em que eu falo essa frase. Ela se sobressaiu na pesquisa de campo, pois sintetiza a fala dos pesquisados sobre seus dilaceramentos. Todos tiveram, em algum momento da vida, um corte físico e/ou emocional, causado por uma doença, pela a morte de um ente querido, pelo abandono da terra amada, pela vivência da miséria, entre outras causas. O que me surpreendeu foi a maneira como eles souberam transformar as dores em força de vida. A realização da Função é um momento em que essa transformação ocorre, como escrevi no segundo capítulo. A Festa de São Gonçalo é, realmente, para eles, um momento de festividade, de se admitir o sofrimento e superá-lo, para se reintegrarem e continuarem a viver.

No meu corpo, esses dois sentimentos, de dilaceramento e festividade, sempre emergiram e também estão presentes no roteiro.

## **O sentido de ofertório**

Ele sintetiza o que mais aprendi em campo. Ele se impregnou no meu corpo, veio nos laboratórios e acabou se tornando o eixo do roteiro. Em vários momentos, há a oferta, a entrega de algo, como:

### **A oferta das uvas**

Vivenciada por mim em campo. Os roceiros (como escrevi no primeiro capítulo) quando nos aceitam, demonstram isso oferecendo o que mais amam, o fruto do seu trabalho. Os movimentos de ofertar as uvas emergiram do meu corpo e permaneceram no roteiro (ANEXOS 36 e 37).

## **A oferta do vinho**

“Jesus tomou depois o cálice, rendeu graças e deu-lho, dizendo: Bebei dele todos, porque isto é o meu sangue, o sangue da Nova Aliança, derramados por muitos homens em remissão dos pecados”. (Mateus 26,26-29).

Essa frase antológica de Cristo nos remete à simbologia do vinho, que é uma bebida associada ao “Divino”, desde os tempos mais remotos. Alguns estudiosos comparam o ato da elevação do cálice durante a missa, que é uma infusão simbólica da bebida com o Espírito Divino, a um rito dionisíaco, no qual o iniciado, “ao beber a taça de vinho de Dionísio, vê refletir-se a máscara deste deus” (HENDERSON, 1964, p.143).

Nos rituais dionisíacos, ocorria o sacrifício de um animal para o deus. Ao beberem o sangue desse animal, as pessoas expiavam o sofrimento e buscavam a transformação, física e espiritual.

Na missa, o momento da consagração recorda que Jesus, “o cordeiro de Deus”, se sacrificou e derramou o seu sangue. Assim, quando bebem o vinho consagrado, substituto do sangue dos rituais a Dionísio, os católicos acreditam que estão sendo purificados e renovados.

No grupo investigado, o vinho é partilhado em alguns momentos no cotidiano e, no São Gonçalo, é servido no final da Função, com o sentido de celebração.

Estes quatro sentidos do vinho: de divino (sagrado), de sofrimento (sangue), de transformação e de celebração estão presentes no ato de bebê-lo (ANEXO 38) e de ofertá-lo no roteiro.

## **A oferta do corpo para o Altar**

*Eu me entrego a ti meu Altar  
de Nossa Senhora, de todos os Santos  
Meu aconchego...  
Bato a cabeça,*

*beijo as suas fitas, acendo as velas,  
aproximo-me e te toco.  
Ajoelho-me e  
deito-me aos seus pés.  
Trago-o para dentro de mim.  
Meu peito é meu altar.  
28.04.06*

Essas palavras foram expressas através dos meus movimentos nos laboratórios do co-habitar.

Durante o cotidiano, como durante a Função, há a entrega ao altar, sobretudo simbolizado na imagem de Jesus Cristo, de Nossa Senhora e de São Gonçalo.

Há a entrega da alma e do corpo, numa totalidade, e os gestos que expressaram isso no co-habitar foram inúmeros. Eles ficaram no meu corpo e no roteiro. E, neste, o altar é o signo do sagrado, do aconchego e da esperança da transformação.

### **O sentido de despojamento**

Durante o processo do co-habitar, tanto eu quanto os pesquisados fomos nos revelando gradativamente.

Esse sentido é simbolicamente colocado no roteiro através do ato de despir gradativamente as roupas. A noiva do início rasga os véus e vira a roceira, que se despe mais um pouco e traz a espanhola que, depois, dá passagem à rezadeira e contadora de causos que, no final, quando dança para São Gonçalo, fica só vestida com uma combinação.

### **O sentido de saudação**

No final do roteiro, quando sapateio para a imagem de São Gonçalo, coloco as mãos no coração e realizo gestos com o tronco-estandarte inspirados

nos gestos de D<sup>a</sup>. J. Então um trecho de um canto recolhido de um terno de São Gonçalo de Bonito-MG<sup>17</sup>.

Adaptei esse trecho para fazer uma saudação aos investigados, que ficou assim :

*“Ora viva e arreviva! (2x) Ê...  
Viva São Gonçalo, viva! (2x)  
Lá na casa da Maria...  
Lá na casa da J....Ê...  
Viva São Gonçalo, viva (2x)”*

O canto, nesse momento, é também de agradecimento e despedida, e o movimento do tronco busca simbolizar a entrega de coração de ambas as partes (minha e dos pesquisados), que ocorreu no co-habitar, e o vínculo afetivo formado entre nós.

### **3.4. A APRESENTAÇÃO DO ROTEIRO AOS PESQUISADOS**

Após a apresentação do roteiro à banca, em 26 de junho de 2006, em conversa com a professora Graziela Rodrigues, chegamos à conclusão de que era necessário um próximo passo dentro de todo esse meu processo do co-habitar: apresentar este roteiro aos investigados, já que ele traz o campo à cena.

Marquei a apresentação para o dia 8 outubro de 2006, num domingo à tarde. Eles estavam curiosos para saber o que iriam assistir e eu, curiosa para saber o que eles achariam da apresentação e, principalmente, o que ela ressoaria neles enquanto identificação e /ou estranhamento.

O espaço seria o galpão da Chácara Nossa Senhora Aparecida, no qual a família de D<sup>a</sup>. J. mora. Dançar ali era significativo para mim, pois tinha sido nele que assistira à primeira e à última Dança de São Gonçalo do meu co-habitar. O

---

<sup>17</sup> Este canto foi recolhido por Marcelo Simon Mansatti, presente na música “São Gonçalo” do violeiro Paulo Freire, do CD “ São Gonçalo”.

galpão era também o lugar no qual ajudei a encaixotar as uvas colhidas, nele começa e termina a colheita das uvas. Era o espaço que mais simbolizava uma característica presente em campo, do sagrado inserido no cotidiano e vice-versa, como descrevi no segundo capítulo.

A apresentação do roteiro seria uma devolutiva artística aos pesquisados e um laboratório para mim, pois dançar para eles nesse espaço com certeza me suscitaria novos movimentos, novas sensações e imagens.

### **A preparação para a apresentação**

No dia anterior à apresentação, no sábado à tarde (07/10/06), eu fui arrumar o galpão e O. já tinha se oferecido para me ajudar. Os pesquisados que mais se envolveram com o meu co-habitar foram os que me auxiliaram na arrumação do espaço.

O. me ajudou a lavar o galpão junto com sua mãe e a colocar uma lona de caminhão que serviu como pano de fundo da apresentação. Esta é a mesma lona usada nesse espaço, quando acontece a Dança de São Gonçalo. No dia da apresentação, T. me doou várias garrafas do vinho que ele faz, para eu usar em cena e para oferecermos ao público, depois da apresentação. M., seu filho, ajudou-me a debulhar as uvas que amassei em cena e fez papel de porteiro do galpão, antes da apresentação.

O. foi o que mais colaborou com toda a organização do espaço e ainda me auxiliou na arrumação da carroça-altar. Quando viu o arco da carroça enfeitado com uvas de plástico, quis que ele ficasse mais bonito e mais parecido com um caramanchão de uvas de verdade e me sugeriu: “Porque você não coloca uns brotos de uvas e umas folhas de parreira de verdade? Eu posso pegar no parreiral procê”. E foi lá no parreiral, pegou-os e enfeitou o arco.

## O que esta apresentação significou para os investigados

O público que assistiu à apresentação era constituído de umas quinze pessoas. Entre eles, estavam D<sup>a</sup>. J., os seus filhos O., T. e N., que é a sua filha que mora em Pouso Alegre; a L., esposa do T. e os seus filhos M., D. e S., outros netos e bisnetos de D<sup>a</sup>. J., além de alguns amigos convidados. Infelizmente *seu* A., puxador da Dança de São Gonçalo e seus companheiros de Munhoz-MG não puderam comparecer.

Os investigados se comoveram durante a apresentação e, naturalmente, no final do roteiro, começaram a dar os seus depoimentos.

Ocorreu uma identificação, principalmente por parte dos que mais se envolveram com o meu co-habitar, na maioria os mais velhos como D<sup>a</sup>. J., O., T., L e N. e alguns mais jovens, como S., filha de T.. Ela participou junto comigo da feitura do vinho, quando fui pela primeira vez fazê-lo com o seu pai. O seu depoimento confirma essa identificação: “Emocionante, porque é a história da nossa família... Meu pai fazendo vinho... A minha avó... E você em pouco tempo apresentou tudo o que a gente viveu aqui, tudo o que a gente vive (...)”.

Eles reviram a sua história e o meu co-habitar, vendo o roteiro, como S. continuou me falando:

*Eu sei o quanto foi trabalhoso... Passou mal no meio da uva... Eu pude acompanhá... Foi colhê debaixo de sol... Nunca tinha pego numa tesoura... Depois veio, ajudou o papai a fazer vinho, né! Ficou lá, viu todo o processo, desde a Festa que é uma reunião da família mesmo até o cotidiano da família... Então é a nossa história (...) Não foi preciso fala. Todo mundo ali tá vivendo como se tivesse voltado no tempo. A parte que você participou da Dança, da Festa, a parte que você participou na fabricação do vinho ( ...) A gente deu pra ver, deu pra viver tudo de novo!*

Os mais velhos levantaram ainda algumas questões sobre a Dança de São Gonçalo, como disse O.: “A Paula tá resgatando uma coisa muito boa anssim, principalmente pra esse pessoal de agora. Uma coisa que tá sendo esquecida, né, que é essas danças, o folclore do nosso país, né! (...)”.

Eles têm esta consciência, que os mais jovens não se interessam tanto pela Função de São Gonçalo. T. levantou outra questão:

*O que você acabou de apresentá aí (...) serviu como um exemplo assim, que a gente tem que procurá unir cada vez mais as pessoas, porque onde tem um, dois três, quatro tem mais força, né! Sozinho não vai adiante, né! (...) Prá gente cada vez mais unir a família, não separá.*

T. levantou, nesse depoimento, o que já tinha percebido na pesquisa: que, para eles, a Função é realmente um momento de celebração da vida, de superação dos sofrimentos e de união da família. Atualmente, eles não conseguem mais reunir nas Funções todos os irmãos, primos, netos e bisnetos, pois a família cresceu e a metade ficou no interior do estado de São Paulo.

A reação dos mais jovens que estavam ali me surpreendeu. O roteiro os fez repensarem sobre a falta de interesse deles pela Dança de São Gonçalo e pela história da sua família, como me disse uma neta de D<sup>a</sup>. J.:

*Essa apresentação foi importante para mim. Uma coisa assim... que eu nunca dei valor a minha família. A gente que tá dentro não dá valor a tudo isso. (...) Para mim, particularmente esta apresentação foi tudo, tudo! Tudo tá explicado, tá tudo valorizado, tudo o que minha avó fez em todos estes anos.*

O roteiro despertou nos investigados a vontade de reviver a Dança de São Gonçalo, naquele momento. Durante a apresentação, um dos pesquisados, M., filho do T., começou a sapatear, quando me viu sapateando para o Santo. E, depois de expressarem suas impressões, uma neta de D<sup>a</sup>. J. me pediu: “Volta a música lá pra nós!” A música que ela me pediu era a do final da trilha do roteiro, que é o trecho inicial da música da Dança de São Gonçalo (com a melodia das violas e o ritmo dos sapateios dos devotos) que foi gravado na última festa de São Gonçalo feita naquele galpão. Quando a coloquei no som, todos os familiares que estavam ali começaram a bater palmas no ritmo do São Gonçalo e, depois, de pé, junto comigo, fizeram uma roda em frente à carroça-altar. A bandeira de São

Gonçalo ainda estava lá e nós começamos a rodar, a saudar o Santo e a bater as palmas e os pés no ritmo (ANEXO 39). Dos pesquisados que estavam presentes, só T. e D<sup>a</sup>. J. sabem bater os pés nesse ritmo, mas o resto dos familiares tentava ali aprender. Estavam alegres por reviverem a Festa. Quando acabou a música, bateram palmas e D<sup>a</sup>. J. anunciou que ia pegar uns refrigerantes e uns biscoitos. Todos se sentaram e começaram a beber vinho, refrigerante e a comer, como fazem no final da Função do São Gonçalo.

A Dança deles (do cotidiano e do sagrado) inspirou a elaboração do roteiro e o roteiro os motivou a dançar novamente para São Gonçalo, naquele momento, e antecipou a animação para a Festa do próximo ano. D<sup>a</sup>. J., a matriarca da família que organiza a Função todo ano, por volta do dia de Santo Antônio, no dia 12 de junho, toda hora, após o roteiro, falava com entusiasmo: “Então tá todo mundo convidado pro dia 13 de 2007. Se eu for viva, se Deus quiser, nós vai fazê um festão! Quero todo mundo aqui e cada um que convide mais dois, três”...

### **O que esta apresentação significou para a bailarina-pesquisadora-intérprete**

Com a orientação da professora Graziela Rodrigues, presente no dia da apresentação do roteiro, eu realizei uma preparação corporal, fiz um aquecimento para entrar em cena e repassei o roteiro, os seus movimentos, os sentidos e os desenhos coreográficos, adaptando-os para o espaço do galpão. A professora Graziela ainda coordenou dois ajudantes para realizarem os registros audiovisuais durante a apresentação e o galpão só foi aberto para a entrada do público, quando já estava concentrada e em cena, sentada na carroça-altar, vestida de noiva.

Dançar para os investigados naquele galpão foi uma experiência nova para mim. As paisagens-cenário da pesquisa estavam ali, como os sons, os cheiros, as lembranças da colheita da uva e da Função de São Gonçalo. Não precisava imaginá-las, era só internalizá-las. Elas me ajudaram a trazer mais inteireza e expressividade aos movimentos no roteiro. Inclusive, vieram novos impulsos de movimentos durante a apresentação, como no momento final, quando

ponho a mão no coração e começo a bater o ritmo do São Gonçalo, depois de cantar um canto de saudação aos pesquisados (descrito no item 5.3 deste capítulo). Durante a apresentação, senti o impulso de fazer esses movimentos para D<sup>a</sup>. J., bem próximos a ela e, após o término do roteiro, abracei-a.

Para mim, a apresentação foi um exercício especial de expressividade e de interação com o público. Como descrevi no item 5.3 deste capítulo, há momentos do roteiro em que interajo com o público, quando lhes ofereço uvas e vinho. Interagir com os pesquisados foi singular, pois não estava só lhes oferecendo uvas, mas, através desse gesto, agradecendo-lhes por tudo. Senti vontade de dar um cacho de uva para as quatro pessoas ali presentes que mais se envolveram com o meu co-habitar, que são D<sup>a</sup>. J., O., T. e L.. Eles os receberam com carinho e não os comeram durante a apresentação.

O. ainda percebeu que, a partir do que eu vivi com eles, eu tinha transformado as experiências no que dancei no roteiro. Um depoimento seu fala sobre isso: "(...) Gostei de tudo, gostei de como você fez o São Gonçalo diferente. Você transformou a Dança, né"?

E T. ainda me surpreendeu dizendo: "Eu não sabia que você era uma artista!" Durante o meu co-habitar, ele me via como uma pesquisadora; depois de assistir ao roteiro, ele entendeu melhor o porquê da pesquisa e que eu era uma artista, pois, como disse sua irmã N.: "Artista é quem consegue mexer com os sentimentos do público e você conseguiu".

Dançar o roteiro para os investigados foi um aprofundamento e um fechamento do meu co-habitar. A destacar, aqui, o encontro profundamente humano que ocorreu entre mim e eles o tempo inteiro, desde a preparação do espaço, durante a apresentação, no momento dos depoimentos, quando nós dançamos para São Gonçalo e no final com os "comes e bebes". Como disse a professora Graziela Rodrigues, ao agradecer aos pesquisados: "Essa experiência com certeza vai ficar aí." e D<sup>a</sup>. J. completou: "Vai ficar na lembrança..." minha e deles (ANEXO 40).

## CONCLUSÃO

Como me disse Dona J.: “A gente tem que dá de coração e quem recebe tem que sabê recebê de coração” e, após essas vivências, concluo que este é o ponto de partida para se co-habitar, a abertura interna do pesquisador e dos pesquisados. Somente assim se supera a fase inicial do estranhamento e ocorre uma interação profissional e afetiva entre o pesquisador e o pesquisado, a formação de uma “relação amorosa” (RODRIGUES, 2003) onde existe a confiança, a aceitação e o respeito mútuos. Uma relação que proporciona o crescimento humano de ambas as partes envolvidas. Como aconteceu comigo, em várias situações, aprendi com os pesquisados sobre a vida e a dança e eles reviram a sua história através da apreciação dos registros audiovisuais (descritos no primeiro capítulo) e do roteiro de imagens, movimentos e sentidos (descrito no terceiro capítulo).

Neste meu co-habitar, gradativamente, foi construída essa relação. Após a experiência, concluo que o afetivo faz parte do co-habitar e que é necessário que o bailarino-pesquisador-intérprete trabalhe as suas emoções durante essa etapa e tenha o auxílio de um orientador.

Como descreve Rodrigues (2003, p.107.): “O co-habitar com a fonte se concretiza no estágio em que emergem os registros emocionais dos corpos da pesquisa, decorrentes de uma inter-relação entre eles”. Isso aconteceu comigo, durante a pesquisa de campo, nos laboratórios do co-habitar e na apresentação do roteiro aos pesquisados. Em diversos momentos, emergiram no meu corpo as dores, as alegrias e outros registros emocionais dos investigados. Na apresentação do roteiro, no qual interagiu com eles, os pesquisados se comoveram ao reverem as suas histórias expressas no meu corpo.

À medida que essas emoções afloravam, elas foram trabalhadas com o auxílio da minha orientadora, a profa. Graziela Rodrigues. Ela acompanhou todo o processo, desde a pesquisa de campo, passando pelos laboratórios, até a apresentação do roteiro e orientou-me para que mantivesse a minha concentração emocional, tivesse consciência de quais eram as minhas emoções e quais eram

as dos investigados. Além disso, nos laboratórios do co-habitar (descritos no terceiro capítulo), as emoções foram trabalhadas corporalmente, de forma que não emperrassem os meus movimentos e, sim, favorecessem a sua maior expressividade. Portanto, o trabalho das emoções no co-habitar auxilia na maior plasticidade e vitalidade do corpo do bailarino-pesquisador-intérprete.

O aprofundamento do inventário do bailarino-pesquisador-intérprete, que ocorre ao longo do co-habitar, prepara o corpo como um solo, para que se torne mais fértil para a germinação da personagem. Depois desse meu co-habitar, tenho o germe de uma personagem dentro de mim e pretendo desvendá-la através do BPI, após o término desta dissertação, num futuro próximo.

O bailarino-pesquisador-intérprete, ao co-habitar, amplia o seu olhar e o seu referencial em relação à dança. Durante a minha experiência, eu saí do meu umbigo, dos espaços tradicionais de pesquisa e de criação, das salas do Instituto de Artes da UNICAMP e entrei nos espaços dos outros, nas paisagens-cenário investigadas (nas plantações, nos galpões, nos caminhos de terra, nas cozinhas, entre outras). Enquanto realizava a pesquisa de campo, perguntava-me: o que é dança para os pesquisados? Fui descobrindo que dança, para eles, é todo movimento que tem sentido e que tem a emoção do viver. A dança está presente não só na festividade, na Dança do São Gonçalo, mas em várias situações diárias. A dança está presente nos gestos de D<sup>a</sup>.J. contando um caso, no gesto de O. colhendo suas uvas, na força de seu A. ao segurar a sua fiska, no sapateio alegre de seu R. no Catira. Há dança nos gestos mais contidos, quase imperceptíveis ao primeiro olhar, como nos movimentos sutis das mãos, ao desfiarem o terço ou de se apertarem.

No grupo investigado, a dança está principalmente nos corpos dos mais velhos (com faixa etária acima dos 50 anos), que já apresentam na sua maioria problemas de locomoção causados por diversos fatores (osteoporose, artrose, infarto, derrame, entre outros). Mas, o que me impressionava era que, mesmo mancando, eles estavam ali, insistindo, batendo os pés diante do altar de São Gonçalo, enquanto tivessem força. Esses roceiros se preparam para dançar nas

ações do dia-a-dia, colhendo, carpindo, arando a terra, cozinhando, lavando roupa, e chegam aos sessenta anos ainda com prontidão muscular, boa postura e um corpo articulado, apesar de todas as adversidades da vida. Esse co-habitar me reafirmou conhecimentos adquiridos em pesquisas de campo sob o enfoque do BPI, que realizei anteriormente ao mestrado. Nessas, já tinha percebido que os fundamentos da dança podem estar em outros corpos e lugares, distantes do seu meio oficial.

Após essas vivências, revi mais uma vez os meus referenciais inclusive em relação ao preparo do corpo para dançar e se reforçou a importância do trabalho corporal diário do bailarino, para que esse se expresse melhor. Mas que esse trabalho, dependendo da linguagem que será utilizada nesse corpo, pode ser feito inclusive em outros espaços e de outras formas.

Comprovei novamente co-habitando com os pesquisados, que a dança é algo que vem das entranhas, que transcende o físico (seja do velho ou do moço), é a vontade de viver, como me confessou *seu A.*: “Eu gosto da vida... eu vou, eu quero dançar até morrer”!

Outra conclusão desta dissertação é que a pesquisa de campo realizada no co-habitar do Método BPI é singular e se diferencia de outras investigações de campo utilizadas em outros processos de criação artística em dança.

No co-habitar, como descrevi no primeiro capítulo, na pesquisa de campo, não há a preocupação em se fazer uma mimese dos movimentos e gestos dos investigados. O principal para o bailarino-pesquisador-intérprete é a apreensão sinestésica profunda dos corpos dos outros e das paisagens-cenário de campo. São esses registros corporais que, passando pelo seu percurso interno (imagens e emoções), emergirão nos laboratórios do co-habitar e serão elaborados ao longo do seu processo.

Atualmente, no nosso país, existem algumas companhias de dança e criadores-intérpretes que estão realizando pesquisas de campo durante o processo de criação dos seus espetáculos. Nessas pesquisas, na sua maioria,

ocorrem a observação e a reprodução de alguns gestos e movimentos de campo, principalmente os considerados mais belos, virtuosos e diferentes. Muitas vezes, porém, valorizam mais as suas formas e não realizam investigações sobre os significados desses movimentos.

A síntese de todas essas conclusões é que o co-habitar potencializa a expressividade e a originalidade do bailarino-pesquisador-intérprete, iniciadas no inventário do corpo (fase introdutória do BPI) e que este é um dos principais objetivos deste Método, possibilitar que o bailarino-pesquisador-intérprete dance de corpo inteiro a sua verdade, seja ela qual for.

Encerro este trabalho dizendo que, para se aprofundar e escrever sobre o co-habitar com a fonte, é necessário primeiramente vivenciá-lo, pois tudo o que foi escrito aqui só foi possível graças à vivência do co-habitar, do Método BPI nesses 12 anos anteriores a este mestrado, e às orientações da professora Graziela Rodrigues. Espero que este estudo seja uma contribuição ao aprofundamento desse eixo do BPI e de todo o Método, que é dinâmico e vivo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉ, Marli E. D. A. de. **Etnografia da prática escolar**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

ASSOCIAÇÃO PRÓ-FUNDAÇÃO VESPERTINA – APV. **A mulher em busca de si mesma – auto conhecimento feminino**. São Paulo: Gráfica da Pia Sociedade Filhas de São Paulo, 2002.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

BOWRA, C. M.. **Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1983

BOTERF, Guy Le. “Pesquisa participante: propostas e reflexões metodológicas”. In Brandão, C. R. (org.). **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1999. pp. 51-81.

BOURCIER, Paul.. **História da dança no ocidente** São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1987.

BRAGA, T. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

BRANDÃO, C. R. (org.). **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BRANDÃO, C. R. **A cultura na rua**. São Paulo: Papirus, 1989.

\* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BRANDÃO, C. R. **O afeto da terra**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

BRANDÃO, G. **Notas sobre a dança de São Gonçalo do Amarante**. Sem editora, 1958.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

COSTA, Fernando Braga da. **Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social**. São Paulo: Globo, 2004.

COX, Harvey. **A festa dos foliões – um ensaio teológico sobre festividade e fantasia**. Petrópolis: Vozes, 1974.

DANTAS, Beatriz G. **Dança de São Gonçalo**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1976.

FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FIGUEIREDO, L. “Mulheres nas Minas Gerais”. In Priore, Maria Del (org.) e Bassanezi, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. pp.141-189.

GAJARDO, M. “Pesquisa participante: propostas e projetos”. In Brandão, C. R. (org.). **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1999. pp. 15-50.

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

GOMES, N. P. M. e PEREIRA, E. A.. **Assim se benze em Minas Gerais**. 2ª Ed., Belo Horizonte: Mazza, 2004.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

HENDERSON, J.L.. “Os mitos antigos e o homem moderno”. In Jung, Carl. G.. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1964. pp. 104-157.

KALLÁS, Cíntia Moreira. **Cheiro de terra molhada de chuva**. Pouso Alegre: C. M. Kallás, 2003.

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

MÜLLER, Regina Pólo. “O corpo em movimento: mortos e deuses na dança de São Gonçalo”. In **Cadernos CERU**. São Paulo, Série 2, número 12, 2001.

OTÁVIO, Valéria Rachid. **A dança de São Gonçalo: releitura coreológica e História**. 2004. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

PEIKANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1995.

PRIORE, Maria Del (org.) e BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Cláudia. “Nossa companheira, a morte”. In **Revista nossa história**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Ano I, nº 11, 2004. pp.52-57.

RODRIGUES, G. E. F.. “A dança”. In Gomes, N. P. M. e Pereira, E. A.. **Negras raízes mineiras: os arturos**. Juiz de Fora: Ed. UFJF,1988.pp.325-366.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino–pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, G. E. F e MÜLLER, R. P. “Dança dos Brasis: As mulheres asurinís do Xingu”. In: **Arte aberta**. São Paulo, 2006. pp. 3-19.

RODRIGUES, G. E. F. **O método BPI (bailarino – pesquisador – intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

SILVA, M. A. M. “De colona à bóia – fria”. In Priore, Maria Del (org.) e Bassanezi, Carla (coord. De textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. pp. 554- 578.

TEIXEIRA, P. C. “Co-habitar com a fonte”. In: **Anais do IV congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas – ABRACE**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. pp. 171-172.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora  
34,2000.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1

**Foto da bailarina-pesquisadora-intérprete apreendendo sinestésicamente os movimentos dos braços de D<sup>a</sup>. M.**



## ANEXO 2

**Foto da bailarina – pesquisadora – intérprete  
co-habitando na colheita das uvas.**



### ANEXO 3

**Foto da bailarina – pesquisadora – intérprete  
co-habitando com seu A. e D<sup>a</sup>. F.**



## ANEXO 4

Foto de C. colhendo uvas agachado.



## ANEXO 5

Foto de O. colhendo na postura vertical.



## ANEXO 6

Foto das mãos da bailarina – pesquisadora - intérprete na colheita das uvas.



## ANEXO 7

### Imagem de Dionísio.

In BOWRA, C. M. **Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1983. p  
146.



## ANEXO 8

### Imagem de Sátiros Dionisiacos amassando uvas.

In BOWRA, C. M. *Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1983. p 147.



## ANEXO 9

Foto do T. amassando as uvas com os pés.



## ANEXO 10

Foto da L. amassando as uvas com as mãos.



## ANEXO 11

Foto do seu Z. (à direita) e do seu A. (à esquerda) “puxando”  
a Dança de São Gonçalo.



## ANEXO 12

Foto do seu R. (à esquerda) e do seu Z. (à direita) dançando o Catira.



## ANEXO 13

Foto do seu Z. agachado, afinando a viola.



# ANEXO 14

## Partitura do Ritmo da dança de São Gonçalo.

The image shows a musical staff in 2/4 time. The notation consists of a sequence of notes and rests on a single line. The notes are: a quarter rest, a quarter note with a '+' sign, a quarter note with a '+' sign, a quarter note with a '+' sign, a quarter note with an 'X' in a circle, a quarter note with a '+' sign, a quarter note with an 'X' in a circle, a quarter note with an 'X' in a circle, a quarter note with an 'X' in a circle, and a quarter note with an 'X' in a circle. The notes are grouped into four pairs, each pair connected by a horizontal bar. The notes are labeled with letters below the staff: E, A, A, E, A, E, E, B.

E A A E A E E B

## ANEXO 15

Foto do D<sup>a</sup>. F. com a bailarina – pesquisadora – intérprete.



## ANEXO 16

Foto do D<sup>a</sup>. J. com a bailarina – pesquisadora – intérprete.



## ANEXO 17

### Terço Cantado – São Gonçalo

Glória a Virgem Maria sempre em nosso coração, pela senhora Santa Cruz que nos deu Seu nome. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém.

(Confissão) Eu pecador me confesso a Deus todo poderoso, a bem aventurada sempre Virgem Maria, ao bem aventurado São Miguel Arcanjo, ao bem aventurado São João Batista, aos santos apóstolos São Pedro e São Paulo, a todos os santos e a vós, padre, que pequei muitas vezes por pensamentos, palavras e obras, por minha culpa, minha culpa, minha grande culpa. Portanto, peço e rogo a bem-aventurada Virgem Maria, ao bem-aventurado São Miguel Arcanjo, ao bem-aventurado São João Batista, aos santos apóstolos São Pedro e São Paulo, a todos os santos e a vós, padre, que roguei a Deus, nosso Senhor. Amém.

(Ato de contrição) Senhor meu Jesus Cristo, Deus e homem, verdadeiro criador e redentor meu, por serdes Vós quem sois, sumamente bom e digno de ser amado sobre todas as coisas, me pesa, Senhor de todo o meu coração de Vos ter ofendido. Pesa-me também, porque podeis castigar-me com as penas do inferno. Mas proponho firmemente, ajudado com a vossa divina graça, emendar-me e nunca mais tornar a ofender-Vos, e espero alcançar o perdão pela vossa santíssima paixão e morte. Amém. (baseado no Manual do Devoto de Nossa Senhora Aparecida, 1921)

Creio em Deus, pai todo poderoso, criador do céu e da terra. Creio em Jesus Cristo, um só, seu filho, nosso Senhor, qual foi concebido pelo Espírito Santo... nasceu santa maravilha. Padeceu sob o poder de Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado, desceu aos infernos no terceiro dia, à mansão dos mortos, subiu aos céus. Está sentado à mão direita de Deus Pai, todo poderoso, donde há de vir a julgar os vivos e os mortos. Creio no espírito Santo, na santa

Igreja Católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna. Amém.

Deus vos salve Maria, filha de Deus Pai  
Deus vos salve Maria, mãe de Deus filho  
Deus vos salve Maria, esposa do Espírito Santo  
Deus vos salve Maria, templo do Sacrário da Santíssima Trindade  
Deus vos salve Maria, mãe advogada dos pecadores  
Deus vos salve Maria, senhora Santana, mãe da Santíssima Trindade.  
Ave virgem dolorosa

Olha nossa dor

Olha nossos pecados

Glória ao Pater et Filho e Espírito Santo, como era no princípio, agora e sempre. Pelos séculos seculorum.

### **1º Mistério**

Canto I: Louvando a Maria, o povo fiel, que a voz repetia de São Gabriel. Ave, ave, ave Maria. Ave, ave, ave Maria.

Canto II: A voz dos anjos veio aqui a nós. Maria eu vos dou meu coração e a alma minha. As estrelas, mais com o dia, a tarde e na ordem mais bonita.

As aves do mistério do rosário de Maria, quer na vida quer na morte, que elas sejam nossas guias.

Pai Nosso e 10 Ave Maria.

Glória ao Pater “eto” Filho e do Espírito Santos, como era no princípio, agora e sempre. Pelos séculos “seculorum”.

## **2º Mistério**

Canto I: Os anjos descendo num raio de luz, feliz Bernadete à fonte conduz... Ave, ave, ave Maria. Ave, ave, ave Maria.

Canto II: A voz dos anjos veio aqui a nós. Maria eu vos dou meu coração e a alma minha. As estrelas, mais com o dia, a tarde e na ordem mais bonita.

As aves do mistério do rosário de Maria, quer na vida quer na morte, que elas sejam nossas guias.

Pai Nosso e 10 Ave Maria.

Glória ao Pater “eto” Filho e do Espírito Santos, como era no princípio, agora e sempre. Pelos séculos “seculorum”.

## **3º Mistério**

Canto I: A brisa que passa, aviso lhe deu, que uma hora de graça, soara no céu. Ave, ave, ave Maria. Ave, ave, ave Maria.

Canto II: A voz dos anjos veio aqui a nós. Maria eu vos dou meu coração e a alma minha. As estrelas, mais com o dia, a tarde e na ordem mais bonita.

As aves do mistério do rosário de Maria, quer na vida quer na morte, que elas sejam nossas guias.

Pai nosso e 20 Ave Maria.

Glória ao Pater “eto” Filho e do Espírito Santos, como era no princípio, agora e sempre. Pelos séculos “seculorum”.

## **4º Mistério**

Canto I: Vestida de branco ela apareceu, trazendo na cinta as cores do céu. Ave, ave, ave Maria. Ave, ave, ave Maria.

Canto II: A voz dos anjos veio aqui a nós. Maria eu vos dou meu coração e a alma minha. As estrelas, mais com o dia, a tarde e na ordem mais bonita.

As aves do mistério do rosário de Maria, quer na vida quer na morte, que elas sejam nossas guias.

Pai nosso e 10 Ave Maria.

Glória ao Pater “eto” Filho e do Espírito Santos, como era no princípio, agora e sempre. Pelos séculos “seculorum”.

## **5º Mistério**

Canto I: No céu te louvamos, de rosa jasmim, que os anjos cultivam no céu no jardim. Ave, ave, ave Maria. Ave, ave, ave Maria.

Canto II: A voz dos anjos veio aqui a nós. Maria eu vos dou meu coração e a alma minha. As estrelas, mais com o dia, a tarde e na ordem mais bonita.

As aves do mistério do rosário de Maria, quer na vida quer na morte, que elas sejam nossas guias.

Pai nosso e 10 Ave Maria.

Glória ao Pater “eto” Filho e do Espírito Santos, como era no princípio, agora e sempre. Pelos séculos “seculorum”.

Canto III: Com minha mãe estarei a santa glória um dia, junto à virgem Maria, no céu triunfarei. No céu, no céu com minha mãe estarei, No céu, no céu com minha mãe estarei.

Canto IV: A voz dos anjos veio aqui a nós, Maria eu vos dou meu coração e a alma minha. As estrelas, mais com o dia, à tarde e na ordem mais bonita. Com o coração de Maria, doce amante coração, quer na vida quer na morte, seja a nossa salvação.

Salve Rainha:

Salve Rainha, mãe da misericórdia. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Vida, doçura, esperança nossa. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

A vós, salve a vós. Bradamos. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

A vós bradamos, degredados filhos de Eva. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Vosso olhar misericordioso. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

A nós volve, a nós volve, depois. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Depois deste desterro, a nós mostre. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Mostrai-nos Jesus, bendito é o fruto. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Do vosso ventre, ó clemente. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Ó piedosa e ó doce. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Doce, sempre virgem Maria. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Olhe para nós santíssima Mãe de Deus. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Para que sejamos dignos. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Das promessas, das promessas de Cristo. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Agora e para sempre, para sempre. Amém Jesus. Olha-nos Santa Maria, ora pro nobis.

Pai e Senhor nosso, homem que pela cruz foi crucificado, meu Senhor que ta lá dentro, ta dormindo, ta acordado. Deus eu não durmo, acordado estou venerando o martírio que vós tivesse passado.

Vós foste preso numa cruz, coroa de espinho na cabeça, puseram vinagre na boca, cana verdade na mão, tudo isso tem passado por mim.

Tenho rezado ao Senhor santo, duas, três vezes no dia uma reza para morte, ficar livre da pena do inferno, deixar a porta do céu aberta para sempre. Amém.

Jesus cristo, Senhor nosso, eu vos peço pela cruz, por sua mãe, Maria Santíssima... tá dormindo, ta acordado. Ó mãe minha, eu não durmo imaginando o martírio que vos tivesse passado.

O seu filho preso numa cruz, coroa de espinho na cabeça, puseram vinagre na boca, cana verde na mão, tudo isso tem passado por mim. Mais que rezado essa oração duas, três vezes no dia uma reza para morte, ficar livre da pena do inferno, deixar a porta do céu aberta para sempre. Amém.

Ó mãe minha, minha senhora tivesse no Monte Carvalho tivesse, no pé da cruz num momento de dor e sofrimento...

Ave Maria... (3x a oração acima e Ave Maria)

## ANEXO 18

### **Bendita de Deus**

*Bendita de Deus  
Bendita Maria  
Que o terço nos deste  
De tanto valia*

*De Maria o terço  
Com forte padrão  
Que a nos defende  
Do inferno do adão*

*Ó Virgem Maria  
Com forte espada  
Que na vida dela  
Tudo é nada,nada*

*O que forte espada  
Que tão fino corte  
Derrubou o inferno  
Tudo num só golpe*

*Contra o inferno  
Fizemos intenção  
Sempre combatemos  
Com arma na mão*

*Com arma na mão  
Vitórias teremos  
De rezar o terço  
Sempre rezaremos*

*Sempre rezaremos  
Com muita alegria  
Para se alegrar  
A Virgem Maria*

*Tão bela estás  
Mãe do sumo bem  
Livrai-nos do inferno  
Para sempre amém*

*A Virgem Maria  
Prometeu salvar  
A todos os devotos  
Que o terço rezar  
Quem na vida for  
Do terço amante*

*Ouvirá no céu  
Os anjos...*

*Respondeu Jesus  
Com muita alegria  
Não terá castigo  
Quem louvar Maria*

*Quem louvar Maria  
Seja pecador  
Não será julgado  
Com muito temor*

*Jesus Cristo vive  
Em bela harmonia  
Seus anjos cantavam  
Em louvor a Maria*

*Quem louvar a Maria  
O terço rezar  
O que Deus prometeu  
Não pode faltar*

*Quem louvar Maria  
Maria dolorosa(...)*

## ANEXO 19

Foto do parreiral da Chácara N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. Aparecida.



## ANEXO 20

Foto da casa do Seu A.



## ANEXO 21

Foto do galpão da Chácara N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. Aparecida.



## ANEXO 22

Foto do altar no galpão da Chácara N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. Aparecida, com a imagem de São Gonçalo ao centro.



## ANEXO 23

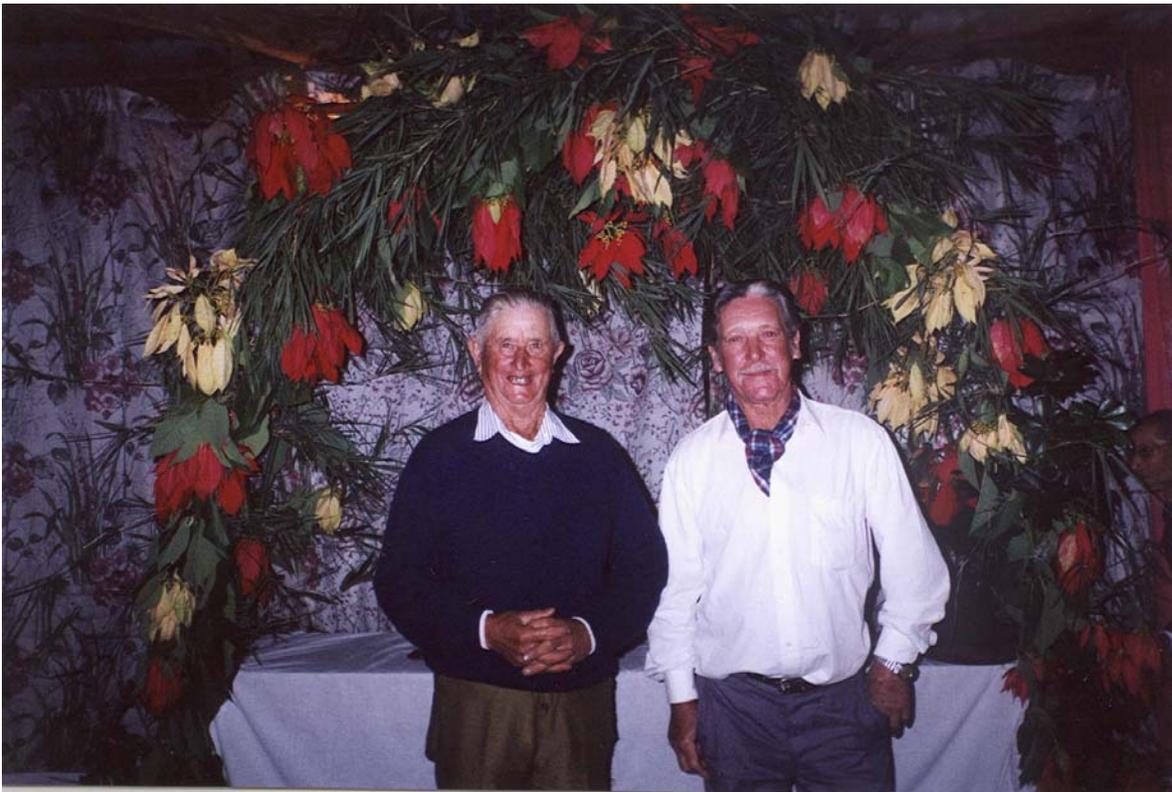
Foto do altar no galpão de Munhoz.

À esquerda imagem de São Gonçalo com as fitas da promessa.



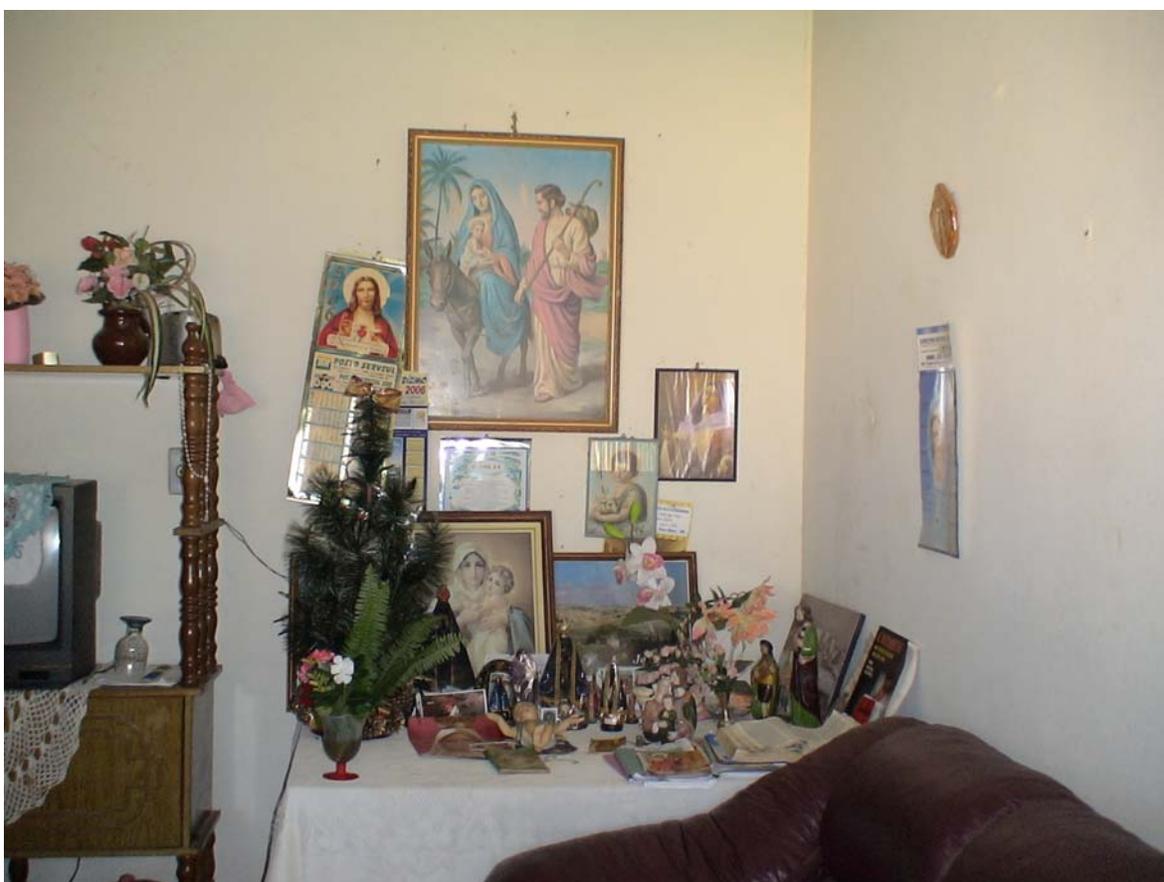
## ANEXO 24

**Foto do arco do altar no galpão de Munhoz, com os violeiros seu A. (à esquerda) e seu Z. (à direita).**



## ANEXO 25

Foto do altar na casa de D<sup>a</sup>. J.



## ANEXO 26

Foto da cena da Noiva – início do roteiro.



**ANEXO 27**

**Foto da cena do punhal.**



## ANEXO 28

Foto da cena do início da colheita das uvas.



## ANEXO 29

Foto da cena da feitura do vinho.



## ANEXO 30

Foto da cena em que a bailarina-pesquisadora-intérprete conta um caso.



ANEXO 31

Imagem de Nossa Senhora da Defesa.



## ANEXO 32

Foto da cena em que a bailarina-pesquisadora-intérprete  
dança para São Gonçalo.



## ANEXO 33

Foto da cena da espanhola.



## ANEXO 34

Foto do início da cena da espanhola.



**ANEXO 35**

**Outra foto da cena da espanhola**



**ANEXO 36**

**Foto da oferta das uvas aos pesquisados.**



## ANEXO 37

Foto do O. assistindo ao roteiro com o cacho de uva nas mãos.



## ANEXO 38

Foto da cena da celebração do vinho.



## ANEXO 39

Foto do momento em que os pesquisados reviveram a Dança de São  
Gonçalo após a apresentação do roteiro.



## ANEXO 40

**Foto da bailarina-pesquisadora-intérprete à direita de D<sup>a</sup> J., ouvindo os depoimentos após a apresentação do roteiro.**

