

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE (UNICENTRO-PR)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Ivan Gapinski

**A DANÇA DE SÃO GONÇALO EM RIO AZUL-PR: UMA LEITURA A
PARTIR DA FILOSOFIA TRÁGICA DO JOVEM NIETZSCHE**

IRATI - PR

2014

Ivan Gapinski

**A DANÇA DE SÃO GONÇALO EM RIO AZUL-PR: UMA LEITURA A
PARTIR DA FILOSOFIA TRÁGICA DO JOVEM NIETZSCHE**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História, Curso de Pós-Graduação em História. Área de concentração “História e Regiões”, da Universidade Estadual do Centro - Oeste, UNICENTRO - PR.
Orientador: Professor Doutor Jair Antunes

IRATI

2014

Catálogo na Fonte
Biblioteca da UNICENTRO

GAPINSKI, Ivan.
G199 A dança de São Gonçalo em Rio Azul - PR : uma leitura a partir da filosofia trágica do jovem Nietzsche / Ivan Gapinski. – Irati, PR : [s.n.], 2014. 135 p.

Orientador: Professor Dr. Jair Antunes
Dissertação (mestrado) – Pós-Graduação em História. Área de concentração História e Regiões, Universidade Estadual do Centro-Oeste, PR

1. Região – Paraná. 2. Romaria. 3. Tragédia Grega. I. Antunes, Jair.
II. UNICENTRO. III. Título.

CDD 20 ed. 981.62



TERMO DE APROVAÇÃO

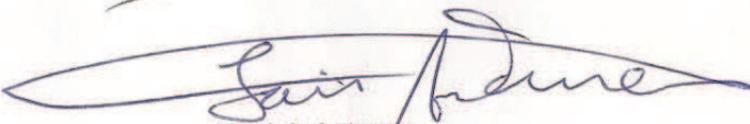
Ivan Gapinski

“A Dança de São Gonçalo em Rio Azul-PR: uma leitura a partir da filosofia trágica do jovem Nietzsche”

Dissertação aprovada em 13/12/2014, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em História e Regiões, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, pela seguinte Banca Examinadora:


Dr. Hélio Rebello Cardoso Júnior
Universidade Estadual Paulista
Titular


Dr. Helio Sochodolak
Universidade Estadual do Centro-Oeste
Titular


Dr. Jair Antunes
Universidade Estadual do Centro-Oeste
Orientador e Presidente da Banca Examinadora

Irati – PR
2014

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Lúcio e Maria Rosa. Pela vida, educação dada, carinho e apoio irrestritos. Por me ensinarem desde muito cedo a valorizar as pessoas e as coisas simples da vida.

A meus irmãos, Irineu e Marilei, meus cunhados, Brenno e Poliane, e aos amigos que sempre acreditaram nesta possibilidade, incentivaram e muito por mim torceram. A meus sogros, Sílvia e Valentim, pelo incentivo e apoio incondicionais.

À minha esposa, Ana Caroline Schuta Gapinski, por sempre caminhar ao meu lado, pelo apoio incondicional, constante incentivo. Por sempre acreditar na minha capacidade e fazer também seus os meus projetos. Sem ela, esta dissertação não seria possível.

Aos professores, diretores, alunos e funcionários dos colégios estaduais de Rio Azul, pelo incentivo, apoio e amizade.

A todos os professores que tive desde o início de minha jornada estudantil e acadêmica, que com seus conhecimentos contribuíram para a minha formação científica e humana. Em especial, agradeço aos professores (as) do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Centro-Oeste, que nestes mais de dois anos de estudos e debates muito contribuíram com suas críticas construtivas e sugestões, a fim de que este trabalho pudesse se concretizar.

Ao professor Doutor Hélio Sochodolak, por ter despertado em mim, já no primeiro ano de graduação em História, o gosto pela filosofia nietzschiana, o que me fez olhar não somente a História, mas também a vida, por outra perspectiva. Pela amizade, apoio e por ter aceitado fazer parte das bancas de qualificação e defesa.

Ao professor Doutor Hélio Rebello Júnior, por ter aceitado fazer parte das bancas de qualificação e defesa, pela leitura atenciosa do trabalho, pelas correções, sugestões e apontamentos, que contribuíram sobremaneira para o meu amadurecimento.

Ao amigo, professor e orientador do trabalho, Doutor Jair Antunes. Por ter acreditado e aceitado o desafio de orientar uma proposta que a muitos parecia inviável e inexequível. Agradeço pelas indicações de leituras, leituras acuradas, correções, palavras de apoio, incentivo e por comigo compartilhar do seu conhecimento histórico e filosófico.

Ao professor Doutor Cláercio Ivan Schneider, por ter aceitado ser suplente nas bancas de qualificação e defesa. Suas críticas, considerações e sugestões contribuirão muito para projetos vindouros.

Ao professor Doutor Anselmo Schörner, pela amizade, apoio e contribuições dadas ao trabalho.

Aos depoentes: Amador Pedroso (*in memorian*), Júlia Savinski Pedroso, Clemente Pedroso, Antônio Tomaz de Andrade (*in memorian*), Silvio Cordeiro, Ceslau Wzoreck, Neusa Pacheco Stresser, José Tomaz de Andrade e Adilson José Stresser. Por prontamente aceitarem ajudar, disponibilizando tempo, carinho e atenção a fim de que, por meio do relato de suas vivências e memórias, pudéssemos escrever a história que aqui nos propomos. Pela simplicidade, espontaneidade e acessibilidade, que desde então nos inspiram, dentre outras coisas, a querer dar um retorno à sociedade por meio deste trabalho.

Aos colegas de mestrado, pela amizade, troca de experiências, angústias, aflições e alegrias proporcionadas neste curto, porém intenso, período de convivência. Pelas contribuições e pelo apoio recebido.

Por fim, agradeço a todos que, de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho pudesse ser realizado com êxito. Saibam que é a vocês que o dedico.

Grato!

“Houve épocas em que o homem racional e o homem intuitivo conviviam lado a lado, um com medo da intuição, o outro desprezando a abstração, sendo este último tão irracional quanto o primeiro era insensível com relação à arte.

Ambos desejavam dominar a vida: o primeiro sabendo responder às necessidades mais imperiosas através da previsão, da engenhosidade e da regularidade; o outro, o herói transbordante de alegria, vendo nessas mesmas necessidades e admitindo unicamente como real a vida disfarçada sob a aparência e a beleza.”

(NIETZSCHE)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é apresentar um estudo acerca da dança de São Gonçalo no município de Rio Azul-PR, tendo como pano de fundo a concepção trágica da existência presente nos escritos de juventude do filósofo alemão Friedrich W. Nietzsche (1844-1900). Por meio da interpretação nietzschiana da Tragédia Grega e dos demais textos do primeiro período da produção desse autor, buscou-se compreender em que medida a dança criada pelo padre português Gonçalo de Amarante, no século XIII, - com o intento de converter prostitutas, e que chegou a ser dançada dentro das Igrejas quando chegou ao Brasil em meio à bagagem cultural do colonizador - pode ser concebida como indício de uma visão trágica de mundo. Essa devoção dançada sofreu perseguições e proibições tanto do estado português quanto da Igreja Católica, que percebia nela alguns excessos e resquícios de um paganismo que desejava extirpar da doutrina cristã. Todavia, a dança persistiu e é ainda encontrada em lugares onde a vigilância eclesiástica não logrou êxito, como nas comunidades do interior do Brasil. Ela pode ser encontrada também em algumas comunidades de Rio Azul-PR, como pagamento de promessa mediante graça recebida. Essa dança é acompanhada por violões, violas e cantorias, e mostra uma forma alegre de expressar a religiosidade e de conceber a vida. Conhecida entre os moradores da região como Romaria de São Gonçalo, é aqui entendida como um ritual trágico, visto que nela há a reconciliação, ainda que momentânea, de elementos aparentemente antagônicos, mas ao mesmo tempo complementares e necessários um ao outro, tais como vida e morte, sagrado e profano, assim como eram Apolo e Dioniso na tragédia grega, considerada por Nietzsche em sua juventude como a suprema arte afirmadora da existência. A metodologia utilizada foi a análise de depoimentos colhidos junto a moradores de algumas localidades de Rio Azul e de municípios adjacentes, que participam ou participaram das chamadas Romarias de São Gonçalo, contrapondo-as ao estudo histórico acerca do santo português e sua dança sagrada, à luz da interpretação nietzschiana da Tragédia Grega.

Palavras-chave: Trágico. Dança de São Gonçalo. Rio Azul - PR.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to do a study on the São Gonçalo's dance in the municipal district of Rio Azul PR, tends a backdrop the tragic conception of the present existence of the youth's of the German philosopher writings of Fridrich W. Nietzsche (1844-1900). Through the nietzschean interpretation of Greek Tragedy and other texts of the first period of his production, it is looked for to understand in that measured the dance created by the Portuguese priest Gonçalo de Amarante in the thirteenth century – with the intent of converting prostitutes, and it was danced inside of the Churches when it arrived in Brazil amid the settler's cultural luggage - it can be conceived as indication of a tragic vision of world. This danced devotion suffered persecutions and prohibitions so much of the Portuguese state as of the Catholic church, both saw in her some excess and traces of a paganism that wanted to extirpate of the Christian doctrine. Though, the dance persisted and it is found still in places where the ecclesiastical surveillance didn't achieve success, as in the communities of the interior of Brazil. She also found in some communities of Rio Azul PR as payment promise by grace received. This dance is accompanied by guitars, violas and singings, and displays a cheerful form of expressing the religiosity and of conceiving the life. Known among the residents of the area as Pilgrimage of São Gonçalo is understood with a tragic ritual because in it there is the reconciliation although momentary among elements had as antagonistic, but at the same time complementally and necessary each other, such as life and death, sacred and profane, as well as they were Apollo and Dionisio in the Greek tragedy, considered by Nietzsche in his youth as the supreme art of the existence. The used methodology was the analysis of despoilments collected from residents of some places of Rio Azul and adjacent municipal districts that participate or they participated in the called Pilgrimages of São Gonçalo, in contrast to the historical study on the Portuguese saint and his sacred dance, to the light the nietzschean interpretation of Greek tragedy.

Keywords: Tragic. Dance of the São Gonçalo. Rio Azul - PR.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 A CONCEPÇÃO TRÁGICA DA EXISTÊNCIA NO JOVEM NIETZSCHE | 21 |
| 1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TEATRO TRÁGICO GREGO | 21 |
| 1.2 O TRÁGICO NO JOVEM NIETZSCHE: ENTRE A FILOSOFIA PESSIMISTA DE SCHOPENHAUER E A ÓPERA WAGNERIANA | 26 |
| 1.3 OPOSIÇÃO E INTERAÇÃO ENTRE DIONISO E APOLO: A TRAGÉDIA PARA NIETZSCHE | 36 |
| 1.4 POR UMA INTERPRETAÇÃO TRÁGICA DA HISTÓRIA | 47 |
| 2 SÃO GONÇALO DO AMARANTE E SUA DANÇA SAGRADA: O SAGRADO E O PROFANO EM PROVISÓRIA CONFORMIDADE | 56 |
| 2.1 BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DA FESTA E DA DANÇA: DA SACRALIDADE ORIGINÁRIA AO OSTRACISMO MEDIEVAL | 56 |
| 2.2 SÃO GONÇALO DO AMARANTE: O BEATO CANONIZADO PELA CULTURA POPULAR EM PORTUGAL E NO BRASIL | 70 |
| 2.3 ASPECTOS DA DANÇA DE SÃO GONÇALO NO BRASIL: PROIBIÇÕES E RELUTÂNCIA DE UM RITUAL CATÓLICO REPLETO DE ELEMENTOS PAGÃOS | 75 |
| 2.4 ASPECTOS DA DANÇA DE SÃO GONÇALO EM ALGUMAS REGIÕES DO BRASIL E ALGUMAS VERSÕES ACERCA DA DEVOÇÃO AO BEATO/SANTO PORTUGUÊS CORRENTES ENTRE OS ESTUDIOSOS BRASILEIROS | 83 |
| 2.5 BREVE DESCRIÇÃO DA DANÇA DE SÃO GONÇALO DE AMARANTE | 90 |
| 3 A DANÇA DE SÃO GONÇALO EM RIO AZUL: UM OLHAR TRÁGICO | 93 |
| 3.1 UM ESTUDO HISTÓRICO DO MUNICÍPIO DE RIO AZUL-PR: A SUPERAÇÃO DO OFICIALISMO | 93 |
| 3.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA HISTÓRIA ORAL E A NARRATIVA TRÁGICA DOS FAXINALENSES | 100 |
| 3.3 A DEVOÇÃO DANÇADA A SÃO GONÇALO DO AMARANTE EM RIO AZUL: UM RITUAL TRÁGICO NARRADO PELOS SEUS PARTICIPANTES | 106 |
| 3.4 A SACRALIZAÇÃO DA DANÇA E A DEVOÇÃO ALEGRE A SÃO GONÇALO DO AMARANTE EM RIO AZUL | 112 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 125 |
| REFERÊNCIAS | 127 |
| FONTES ORAIS | 134 |

INTRODUÇÃO

Várias vezes, enquanto criança, ao ouvir de meu pai as histórias que contava acerca de sua vivência no interior, as festas, rezas, lides e os bailes no campo, ao se referir aos costumes antigos, dentre outras, a seguinte frase era recorrente: *“A dança de São Gonçalo é a dança mais bonita que existe, vai dançando, beija o santo e depois volta a dançar”*.

Meu pai nunca chegou a ver e nem participar de uma romaria de São Gonçalo, e quando comentava referia-se ao que os mais antigos haviam falado. Apesar de achar um tanto engraçado e meio estranho uma dança dedicada a um santo, aquilo não me despertava interesse enquanto criança, até porque meu pai somente me falava isso, não sabia me explicar os pormenores, ou seja, não sabia contar-me a história e as motivações da dança. As histórias narradas por meu pai sempre provocavam em mim um misto de curiosidade, dúvida e encantamento.

Nesse período de minha vida ainda não imaginava que algum dia seguiria a carreira acadêmica e o magistério, talvez pelas várias dificuldades enfrentadas e por pensar, então, que a história apenas era o registro dos feitos de grandes homens e de fatos importantes. Todavia, aquela e outras afirmações feitas por meu pai por vezes me inquietavam.

Felizmente o tempo e algumas adversidades da vida me levaram a superar essa visão tradicional de História e em certa medida querer transcendê-la. Tal mudança de perspectiva se deve a dois “encontros” um tanto quanto tardios: o primeiro, com a história acadêmica, e o outro, com a filosofia do alemão Friedrich W. Nietzsche. Essas circunstâncias, somadas às várias inquietações juvenis, me levaram a querer, dentre outras coisas, compreender as histórias que meu pai contava e os motivos pelos quais os livros e os registros que eu conhecia negligenciavam-nas.

Assim, desde o início de minha vida acadêmica, em 2003, dentre as muitas coisas que me incomodavam, uma se sobressaía: o gosto por conhecer a História, principalmente quando esta se referia ou estava relacionada a fatos e situações com os quais eu, de alguma maneira, me identificava. Essa vontade de desvendar os movimentos dos acontecimentos, seus "como" e "porquês", começou já no primeiro ano de graduação do curso de História, quando tive o desejo de compreender os fatos históricos e com eles (re) pensar a existência no mundo. Tal anseio levou-me,

recentemente, a buscar a formação também em Filosofia, uma vez que ela, desde nosso primeiro contato, dividia espaço e por vezes conflitava com a minha formação em História.

Ambas as formas de compreender o mundo e a existência, entre desconfortos e inquietações, me fizeram apreciar a história dos povos e dos indivíduos com um olhar tanto curioso quanto irrequietamente, pondo-me a refletir acerca do que nos cerca e porque as coisas, fatos e pensamentos são assim e não de outro modo.

Hoje, com as duas formações, e mais maduro, o desafio é elaborar um trabalho histórico em uma perspectiva filosófica a partir de textos do jovem Nietzsche, em grande medida responsáveis por essa “situação”. Tentar fazer um estudo referente à devoção dançada a São Gonçalo de Amarante tal qual sobrevive nas comunidades interioranas do município de Rio Azul. Tal intento tem como ponto de partida as considerações do pensador alemão acerca da tragédia grega, bem como a crítica por ele empreendida à História, possíveis de serem encontradas na segunda de suas considerações fora do tempo: *Da utilidade e desvantagem da História para a vida*.

Tal empreitada é tributária, ainda que indiretamente, do que meu pai outrora afirmava e de um desejo de melhor entender aquilo que ele não conseguia me explicar conceitualmente, contando uma história avessa aos moldes tradicionais. Os estudos históricos realizados em Rio Azul desconsideraram esse e outros fatos referentes à cultura popular, apenas enfatizando os grandes nomes e as datas que marcaram a história desse município, que se encaminha para o seu centenário com um grande déficit a ser quitado com relação à história da maioria de sua população.

Assim sendo, e em consonância com o já afirmado, esta dissertação trata a História - ou pelo menos uma pequena parte dela - por uma perspectiva da filosofia trágica nietzschiana.

Este estudo é resultado de trabalhos anteriormente desenvolvidos. No ano de 2006, como trabalho de conclusão de curso em História, na Universidade do Centro-Oeste do Paraná, *campus* Irati, apresentamos um estudo intitulado *A tragédia na música de raiz*, em que foram analisadas as letras de algumas músicas de raiz sertanejas a partir da interpretação nietzschiana da tragédia grega. Em 2010, no curso de especialização em História Cultural, nessa mesma instituição, realizamos um estudo cujo título era *A Dança de São Gonçalo nos Faxinais do Município de Rio Azul/PR*. A partir de estudo

bibliográfico e de depoimentos colhidos junto a moradores de alguns faxinais¹ do município de Rio Azul e de municípios adjacentes, buscou-se compreender as principais características da dança de São Gonçalo nesses espaços coletivos, bem como qual a sua função em tais comunidades.

Desta forma, com o presente estudo, pretende-se compreender a dança de São Gonçalo no município de Rio Azul como um ritual trágico, ou seja, um ritual (re) conciliatório. Entende-se que ela pode fornecer muitos contributos para se pensar o trágico na contemporaneidade, configurando-se como uma possibilidade de estudo. Consta-se que embora seja uma manifestação do catolicismo, tendo suas origens em Portugal no século XIII, essa dança traz em seu bojo, ainda que de maneira discreta, elementos profanos, que resistiram ante as várias imposições e proibições da Igreja Católica e do Estado português, que pretendiam uniformizar os cultos cristãos e manter a ordem.

Nietzsche, em seus primeiros escritos, demonstrava grande nostalgia em relação à Grécia Antiga. Nesse período que marca sua passagem da filologia clássica para a filosofia, o pensador alemão fez vários elogios à cultura grega pré-filosófica (pré-socrática, sobretudo), pois nela encontrou uma forma de arte considerada original e valorizadora da vida, a arte trágica. Para o autor, na Tragédia Grega reconciliavam-se os impulsos artístico-filosóficos de apolíneo e dionisíaco. Tais conceitos permitiram-lhe compreender o papel das pulsões artísticas relativas, por um lado, à beleza e à justa medida, representadas pela figura do deus Apolo, e, por outro lado, do inaudito e desmesurado da natureza, da qual Dioniso é o deus.

Para Nietzsche, o aspecto tenebroso do fundo dionisíaco da natureza aparece na cultura helênica, encoberto e envolto em um véu de beleza e luz apolíneas, e ambas mostram essa sua eterna oposição ao mesmo tempo abismal e de necessária complementaridade, formando assim a grande arte da tragédia helena. Tal oposição e interação desses deuses gregos que são também impulsos artísticos da natureza explicitavam para ele a profunda relação dos gregos com a dor e o sofrimento, mostrando-lhes que, por mais bela que uma cultura possa representar a si própria, o fundo horrível e abissal da natureza está sempre presente.

¹ Entende-se por sistema faxinal um modo de utilização das terras em comum, existente na região Sul do Brasil, para a criação de animais e que se tem classificado como manifestação cultural pertencente à categoria dos povos tradicionais brasileiros: forma própria de uso e posse da terra, o aproveitamento ecológico dos recursos naturais - pinhão, guabiobas, araças, pitangas, jabuticabas -, o cultivo da vida comunitária e a preservação de memória comum. (CAMPIGOTO, 2008, p. 21).

Essa forma de conceber o mundo, peculiar aos gregos antigos, porém, teria perdido seu sentido genuíno, segundo Nietzsche, com o advento do socratismo que, por meio do adágio “conhece-te a ti mesmo”, põe em questão o saber dionisíaco, ao afirmar que os poetas trágicos não sabiam o que estavam fazendo por não provarem tal conhecimento conceitualmente. Segundo Nietzsche,

Em Sócrates se encarnou, sem mistura de nada estranho, uma faceta do heleno, aquela clareza apolínea. Tal como um raio de luz puro e transparente, ele aparece como mensageiro pressagiador e arauto da ciência, que devia vir à luz também na Grécia. No entanto, a ciência e a arte excluem-se: desse ponto de vista é significativo que Sócrates tenha sido o primeiro heleno feio; pois tudo nele é simbólico (NIETZSCHE, 2005 b, p. 87).

Para o autor, com essa concepção socrática inicia-se a decadência da cultura ocidental, pois o conhecimento das formas puras da filosofia socrática, ao contrário de ser útil à vida, por Sócrates era utilizado para julgá-la. Imbuído de grande entusiasmo juvenil com relação à cultura grega anterior a Sócrates, Nietzsche empreende uma dura crítica e denúncia da cultura moderna, pois, para ele, esta seria nada mais do que uma continuidade “iluminista” da filosofia do século V a. C, ou seja, pós-trágica, iniciada com Sócrates e em plena vigência no século XIX nas filosofias da história.

A concepção trágica da existência presente no primeiro período da produção nietzschiana - que compreende o período de 1870 a 1876 - e que em termos de obras inicia-se com *O nascimento da tragédia* e finda com a quarta de suas considerações intempestivas, *Wagner em Bayreuth*, - é analisada a partir da grande influência da filosofia pessimista de Arthur Schopenhauer e da ópera wagneriana, na qual Nietzsche depositava o anseio não concretizado de ver renascida a arte trágica nos palcos da Alemanha recém-unificada e carente de uma identidade nacional.

A interpretação nietzschiana da Tragédia Grega e sua crítica ao socratismo, presentes no primeiro momento de sua produção, são compreendidas de maneira articulada com sua crítica à História, já que, para ele, enquanto pretensa ciência, a História possui utilidades e inconvenientes para a vida.

A fim de que seja serva da vida, a História, para Nietzsche, precisa ser utilizada como *um pharmakon*, pois se for empregada na medida certa pode contribuir para que a capacidade vital do homem seja estimulada. Dessa maneira, fazendo com que o passado seja utilizado a serviço do presente, que deve ser vivido e afirmado, mesmo nos momentos mais tristes. Seu excesso e uso desmedido, ao contrário, impedem o homem

de criar novas formas de viver, porque, ao optar pelo apego e culto ao passado, esquece-se de viver o presente e projetar o futuro.

O teatro grego, a influência de Schopenhauer e de Wagner, os conceitos artístico-filosóficos de apolíneo e dionisíaco, bem como a crítica empreendida por Nietzsche à História como ciência são os temas tratados no primeiro capítulo deste trabalho. A reflexão nietzschiana acerca da tragédia e sua crítica à História são basilares, visando, dentre outras coisas, a tratar a História a partir de um olhar filosófico.

O segundo capítulo é destinado ao estudo da dança criada pelo padre dominicano português Gonçalo de Amarante, no século XIII, suas principais características e sua presença no Brasil até hoje. Para tanto, iniciamos com um breve estudo da dança, considerada desde os primórdios um ato sagrado e com o advento do Cristianismo começa a ser condenada pelo apelo aos corpos e aos sentidos. Para a doutrina cristã, esses aspectos contribuiriam para que as pessoas se afastassem do verdadeiro gozo, o espiritual, acessível somente àqueles que abrissem mão dos prazeres terrenos em prol da vida além-túmulo.

Criada com a intenção de converter prostitutas, a dança de São Gonçalo, trazida ao Brasil na bagagem cultural do colonizador, foi adotada em certas regiões do Brasil e fez-se presente desde o início da colonização² como uma devoção que, até certo período, foi dançada dentro das igrejas, prática comum também no medievo europeu, mas que passou a ser condenada e perseguida pela Igreja Católica e pelo Estado Português devido a seus excessos supostamente pagãos.

A partir de determinações legais do governo português, que visava acabar com os resquícios de um paganismo que insistia em se fazer presente por meio da devoção ao santo português e do movimento reformador da Igreja Católica, chamado Ultramontanismo³, a dança criada por Gonçalo do Amarante foi proibida e retirada dos eventos oficiais do catolicismo. Desse modo, por causa da proibição, a dança de São Gonçalo desapareceu dos centros urbanos, mas resistiu em algumas regiões do interior do país, onde a vigilância do estado e da Igreja quase não se faziam presentes, configurando-se, pois, como uma tática de sobrevivência e de resistência das camadas

² O primeiro registro da dança de São Gonçalo no Brasil data do século XVIII, quando, em viagem ao Brasil, o francês Gentil de La Barbinais faz um relato do ritual que presenciou na cidade de Salvador, Bahia, na companhia do então vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes e de parte da corte portuguesa.

³ Política eclesiástica do século XIX que buscava resgatar o primado de Roma, em uma tentativa de uniformizar o culto e difundir as novas regras para além das fronteiras espirituais e eclesiásticas do mundo romano. Por meio dela a Igreja Católica visava atingir a todos os povos, culturas e indivíduos que professavam a fé em sua doutrina, principalmente os povos do chamado Novo Mundo.

mais populares. Assim, seus devotos utilizaram-se de práticas inventivas para adaptar a dança às peculiaridades de cada região, como explicam Vogel e Cassalho: “apresentada inicialmente no interior das Igrejas, foi mais tarde proibida pelas autoridades e praticamente desapareceu das grandes cidades, persistindo mais nas zonas rurais”. (VOGEL e CASSALHO, 2009, p. 33).

Esse santo português, que convertia prostitutas, não foi, no entanto, a despeito da grande devoção tanto no Brasil quanto em Portugal, canonizado pela Igreja Católica. Desse modo, São Gonçalo do Amarante, considerado santo apesar de alguns esforços do governo português, não é tido como santo pela Igreja Católica, ou seja, não foi canonizado. Apesar disso,

... mesmo nunca tendo sido considerado santo pelas determinações da Igreja Católica, seus devotos nunca questionaram tal fato. Protetor dos violeiros, casamenteiro das mulheres mais velhas, protetor das causas sociais, não importa... Trazido para o Brasil no período colonial, o culto amarantino manteve aqui influências pagãs e islâmicas que o caracterizavam em Portugal, assimilando também elementos de influência africana (VOGEL e CASSALHO, 2009, p. 30).

Com o título de beato, São Gonçalo de Amarante foi, todavia, santificado pelo imaginário popular. No Brasil, nas regiões onde é encontrada, a dança de São Gonçalo é acompanhada por violões, violas, pandeiros e outros instrumentos típicos de cada região. Os cantos na maioria das vezes são realizados com cinco vozes, sendo geralmente duas femininas e três masculinas. Tais características também estão presentes no município de Rio Azul.

Desse modo, a dança de São Gonçalo é hoje uma das últimas manifestações dançadas do catolicismo, cultuada nas formas de novena e dança, objetivando ao pagamento de promessa por uma graça concebida pelo santo violeiro. Entende-se também que essa dança pode ser considerada um ritual trágico, porque nela encontram-se elementos que num primeiro momento parecem antagônicos, mas que, em uma perspectiva trágica, podem ser compreendidos de maneira complementar e harmônica, tais como sagrado/profano, vida/morte e apolíneo/dionisíaco.

Seu culto, trazido pelo colonizador, espalhou-se pelo Brasil, assimilando elementos peculiares de cada região, resistindo ao tempo e às proibições sofridas. Sendo motivada pelo pagamento de uma promessa, a realização de uma dança a São Gonçalo envolve toda a comunidade, que organiza o local do evento enfeitando-o com fitas e flores, bem como preparando os alimentos a serem consumidos antes, nos intervalos e

após a dança. De acordo com a Senhora Neusa Pacheco Stresser, devota de São Gonçalo e participante das chamadas Romarias, em Rio Azul, as danças “... unem a comunidade. É muito importante porque a comunidade fica mais unida, trabalha junto, então é uma forma de unir mais as famílias, assim a comunidade fica mais próxima”. (2014).

É possível afiançar, portanto, que essa é uma das principais funções das Romarias de São Gonçalo, pois ao mesmo tempo em que se paga a dívida com o santo, a comunidade aproxima-se de si, rompendo momentaneamente as diferenças que possam existir entre as pessoas em prol de algo maior, que nesse caso é a fé em São Gonçalo.

Música e dança são os elementos que dão origem à tragédia grega. O culto dionisíaco deixa as florestas e chega aos palcos da Grécia, formando o que o jovem Nietzsche considerava a verdadeira arte, por afirmar a existência. A reconciliação entre Dioniso e Apolo, na tragédia ática, era também a reconciliação do homem com a natureza e com a comunidade, proporcionada, dentre outras coisas, por meio do canto e da dança, em que as barreiras individuais eram transpostas. E conforme afirmou Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*:

Agora, no Evangelho da harmonia dos mundos, cada um sente-se não apenas unido, reconciliado, fundido com seu próximo, mas como um ser único como se o véu de Maya estivesse rasgado e já só esvoaçasse em farrapos perante o misterioso Uno Primordial. Cantando e dançando, o ser humano expressa-se como membro de uma comunidade superior: deixou de saber andar e falar e está em vias de ascender dançando nos ares. O encantamento fala a partir de seus gestos (NIETZSCHE, 2005 a, p. 28).

Nota-se que a dança de São Gonçalo, desde seus primórdios, bem como nos seus primeiros registros no Brasil, contribuía para que momentaneamente as diferenças sociais e culturais fossem quebradas, quando o *Principium Individuationes* apolíneo cedia lugar ao *Uno Primordial* dionisíaco. Assim, cantando e dançando, os devotos de São Gonçalo se unem nas comunidades para pagar uma promessa, expressar sua fé e religiosidade por meio do canto e da dança, demonstrar sua maneira peculiar de tratar com a religião, bem como a alegria de viver.

Segundo Michel Maffesoli (2003), há um retorno do trágico nas sociedades pós-modernas, pois, apesar das várias tentativas empreendidas pela ciência e pela religião, herdeiras do socratismo, que fez com que o homem teórico vencesse o homem instintivo, pode-se verificar que há um novo encantamento com relação ao mundo. Isso se deve ao fato de que a negação dos instintos e a busca pela verdade não conseguem

dar conforto e nem afirmar a existência, papel desempenhado pela tragédia, quando exercida como algo genuíno.

Apesar disso, ou por conta disso, há ainda momentos, mesmo que raros, em que prevalece a alegria de viver, e o aspecto dionisíaco da vida, ao invés de ser negado, é afirmado junto ao prazer da vida cotidiana, estando presente também nas festas e nos cultos em honra aos santos católicos. Para Maffesoli,

As festas dos santos, que sabemos terem tomado de empréstimo numerosas divindades pagãs, entre as quais algumas relacionadas à fecundidade, eram, de fato, pretexto para a libertação e o descomedimento. Todas as coisas que permitem lutar contra a angústia do tempo que passa. Há uma relação intrínseca entre a festa, seria melhor dizer o ambiente festivo, e o sentimento trágico da existência. (2003, p. 95).

O pagamento de uma promessa a São Gonçalo do Amarante, além de um ato religioso, é também um ato festivo, pois é composto de música, dança, comida, bebida e muita alegria. Assim, o que a princípio poderia ser considerado antagônico e irreconciliável, convive de maneira harmoniosa nesse momento dedicado ao santo português, traduzindo um sentimento e uma visão de mundo trágica com relação à existência.

O terceiro capítulo deste trabalho tratará da dança e da devoção a São Gonçalo do Amarante em Rio Azul, localizado na chamada região centro sul do Estado do Paraná. Com pouco mais de catorze mil habitantes, Rio Azul é um município essencialmente agrícola e ostenta dentro do estado o “título” de *A Capital do Fumo*.

Segundo o livro *Rio Azul 70 anos de emancipação política: de braços abertos para o amanhã*, de autoria de Ceslau Wzorek e Reynaldo Valascki, as primeiras incursões ao território onde hoje se localiza o município datam da segunda metade do século XIX. (WALASCKI e WZOREK, 1988).

Entre os primeiros imigrantes que chegaram a Rio Azul, estão os de origem portuguesa, que se estabeleceram e formaram algumas das comunidades existentes até hoje. Apesar de não haver nenhum registro, supõe-se que a dança e a devoção a São Gonçalo, ainda presentes em algumas dessas comunidades, foram trazidas pelos imigrantes portugueses.

Partindo dos estudos acerca da concepção trágica da existência no jovem Nietzsche e da dança de São Gonçalo, desde seu surgimento, sua chegada e presença em várias regiões do Brasil, nota-se que essa devoção, ainda que de maneira discreta, contém elementos que podem ser compreendidos como trágicos, pois conciliam a

religião católica a elementos por ela negados, mas que fazem parte da vida, em toda plenitude e contingência. Sua presença, suas características e os principais elementos encontráveis em Rio Azul são analisados a partir de relatos orais de moradores de algumas comunidades, que participaram ou ainda participam dessas romarias de São Gonçalo.

Busca-se abordar a dança de São Gonçalo em Rio Azul, suas principais características, sua presença no imaginário local, visando compreendê-la à luz da interpretação nietzschiana da tragédia grega. Parte-se da ideia de reconciliação de Apolo com Dioniso e da superação, ainda que momentânea, do *principium individuationes* em prol do que, nesta perspectiva, pode ser concebido como a busca do *Uno Primordial*, que ocorre por intermédio do canto e da dança, elementos que dão origem à tragédia.

Em Rio Azul, assim como em outras regiões do Brasil, a dança de São Gonçalo ocorre como pagamento de promessa, pois esse santo, no imaginário local, é considerado milagreiro, mas que, tendo atendido ao pedido de um devoto, exige a quitação do débito, castigando os inadimplentes.

Presente nas comunidades que são ou que outrora eram organizadas no chamado sistema faxinal, a dança se adaptou às peculiaridades desse sistema, bem como ao fato de que a principal atividade das famílias que ali moram é a fumicultura. A realização de uma dança de São Gonçalo, por tais motivos, tanto nas casas, pavilhões de igrejas, quanto nos galpões de estocagem do tabaco, são realizadas geralmente no período da entressafra, quando as pessoas dispõem de mais tempo e também podem usar o local, que, por meio da criatividade e da fé dos devotos, é convertido em templo sagrado, enfeitado de velas, efigies, fitas e flores.

Nota-se que, embora haja grande fé em São Gonçalo, a maioria das pessoas desconhece as origens de tal culto, bem como a maioria dos elementos relacionados à vida dele, as partes que compõem o ritual, a novena, a música e a dança propriamente dita não são explicadas por meio de conceitos. Com os depoimentos colhidos constatou-se que apesar da fé e do respeito que as pessoas têm com relação a São Gonçalo e sua dança sagrada, a grande maioria ignora grande parte de sua história, como, por exemplo, o fato de que São Gonçalo criou sua dança a fim de converter mulheres que na ótica católica tinham a vida desregrada.

Uma vez que se entende que o conhecimento deve ser útil à vida, o não saber os “comos” e “porquês”, ou apenas o fato de não saber manifestar de maneira conceitual é

tido como algo positivo, pois demonstra uma maneira peculiar de encarar a vida, em que mais do que saber explicar, o que importa é ter fé, viver e participar daquele momento que, dentre outras coisas, afirma a vida e explicita uma visão trágica da existência.

1 A CONCEPÇÃO TRÁGICA DA EXISTÊNCIA NO JOVEM NIETZSCHE

1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TEATRO TRÁGICO GREGO

Enquanto gênero teatral, a tragédia surgiu na Grécia Antiga, entre os séculos VI e V a. C., em um ambiente estético particular em que se articulavam o pensamento mítico com o pensamento racional. Os principais poetas trágicos da Grécia Antiga foram Ésquilo (525-456 a. C.), Sófocles (476-406 a. C.) e Eurípides (480-406 a. C.). Tais autores representam também as três fases da tragédia grega, momento intermediário entre o pensamento mítico e a consciência filosófica, formando assim o que pode ser chamado de uma consciência trágica da vida.

A tragédia grega, todavia, não era mera encenação dos mitos antigos, que tinham a função de dar sentido à vida e tudo explicar, tanto a origem do mundo como de tudo o que nele existe, por meio de relações sexuais entre os deuses, disputas e alianças, castigos e recompensas. As obras dos dramaturgos gregos exprimem também uma nova visão de mundo e de homem. Dessa forma,

A invenção da tragédia grega na Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos adaptados a eles, mas através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico. As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos. (VERNANT, 2005, p. 214).

A tragédia helena expressava o conflito entre a vontade humana e os inelutáveis desígnios do destino, pois quanto mais se tentava fugir, mais se aproximava dele. Sua função era afirmar a existência, ou seja, levar os espectadores a refletirem acerca de sua condição, a fim de encarar com alegria as situações mais intensas da vida, mesmo que estas lhes provocassem tristeza e dor. Édipo é o arquétipo do herói trágico, pois mostra que os homens nem sempre são merecedores das calamidades que lhes sobrecam e acabam por devastar suas vidas. Homens bons e maus são afetados por catástrofes naturais, doenças mortais e acidentes, indiferentemente. (FERRY, 2012, p. 371).

Está situada em uma zona fronteira em que as ações humanas se articulam com as potências divinas, e é nesse entremeio que se revela seu sentido verdadeiro, sentido

ignorado até por aqueles que os praticaram e são por eles responsáveis, inserindo-se desta forma em uma ordem que além de ultrapassar o homem a ele se escapa.

Os planos humanos e os divinos são bastante distintos para se oporem, sem que, porém, deixem de parecer articulados. Há aí um sentido trágico de responsabilidade, pois a ação humana constitui um objeto de reflexão e de debate, mas ainda não adquiriu um estatuto de plena autonomia que baste plenamente a si mesmo. (VERNANT, 2005, p.4).

Menos de um século depois de seu período áureo, a tragédia helena perdeu seu genuíno sentido, pois a Filosofia passou a apresentar a vida em seu caráter apenas desvelado.

Para Friedrich Nietzsche, em seus primeiros escritos, a visão trágica de mundo ostentada pelos gregos antigos foi coagida a decair pelo socratismo, que refutou o saber dos poetas trágicos em prol do conhecimento racional, pois para Sócrates o conhecimento verdadeiro deveria ser provado por meio de conceitos, fato que os poetas não faziam em suas obras. Para Sócrates, o artista era um enganador que, por falta de conhecimento pautado na racionalidade, trocava a realidade pelas aparências, criando simulacros e desviando a alma do conhecimento verdadeiro. No início do *Livro X*, da *República*, de Platão, é possível constatar essa contundente crítica:

- Sócrates ... não admitir em nenhum caso a poesia imitativa. Parece-me mais do que evidente que seja absolutamente necessário admiti-lo, agora que estabelecemos uma distinção clara entre os diversos elementos da alma. ... digo sabendo que não ireis me denunciar aos poetas trágicos e aos outros imitadores, que segundo creio, todas as obras deste gênero arruinam o espírito dos que as escutam, quando não têm o antídoto, isto é, o conhecimento do que elas são realmente. (PLATÃO, 2004, p. 321).

Os poetas trágicos foram expulsos da cidade idealizada por Platão, que considerava a arte como mimese da mimese. Para ele, os poetas contribuía para arruinar o espírito daqueles que os escutavam, pois imitando o que já era uma cópia do que existia no mundo das ideias nada tinham a acrescentar às pessoas; assim, esse tipo de conhecimento deveria ser descartado em prol do saber conceitual que, segundo Platão, independe de época, pessoa e lugar. Desta forma, “à mente refletida, repugna uma arte tão múltipla e variegada, para a mente vulnerável e sensível ao estímulo ela é um perigoso estopim: razão suficiente para banir os poetas trágicos do estado ideal”. (NIETZSCHE, 2005 b, p. 84).

Com o advento do socratismo e a separação entre o mundo sensível e o mundo ideal empregada por Platão e explicitada em sua *Alegoria da caverna*, a tragédia grega agoniza e morre. Eurípides, o mais jovem dos expoentes da tragédia ática, representa sua derradeira fase. Suas obras em muito se aproximam do gosto artístico moderno, que enfatiza ao formalismo. (RIBEIRO Jr., 2008).

Em um estudo da estrutura e da história da tragédia grega, Lígia Militz da Costa e Maria Luiza Ritzel Remédios, ao comentarem acerca dos três grandes expoentes da tragédia grega, bem como das semelhanças e diferenças entre eles, afirmam que:

Eurípides vê os mitos como simples coleções de histórias cuja falsa autoridade servia apenas para manter a crença em concepções primitivas. Nas suas peças, o seu espírito crítico nada respeita e sua reflexão investe contra tudo o que outrora merecia veneração. Explica-se assim, o tratamento diferente que ele dispensa aos mitos (COSTA e REMÉDIOS, 1988, p.16).

Assim, com Eurípides a tragédia grega agoniza e morre, pois o liame entre os deuses é quebrado, visto que, em suas tragédias, este autor volta-se para os homens, deixando de lado o drama dos deuses e heróis presentes nos mitos antigos, dramatizando agora a vida dos humanos.

Um dos principais estudiosos e intérpretes do sentido da tragédia grega na modernidade foi Friedrich Nietzsche, professor de Filologia na Universidade da Basileia, entre os anos de 1869 a 1879.

Entre os dias 18 de janeiro e 1º de fevereiro de 1870, Nietzsche proferiu duas conferências abertas ao público em geral: *O drama musical grego e Sócrates e a tragédia*. Nessas conferências, o então professor de Filologia da Universidade de Basileia já explicita sua nostalgia com relação à Grécia antiga, bem como sua posição diante do socratismo presente nas tragédias de Eurípides. Em *Sócrates e a tragédia*, ao comparar as obras de Eurípides com as de Ésquilo e Sófocles, Nietzsche afirma que

Eurípides é o primeiro dramaturgo que segue uma estética consciente. Ele procura intencionalmente o que há de mais compreensível; seus heróis são realmente como eles falam. Mas também eles se expressam inteiramente, enquanto os personagens de Ésquilo e de Sófocles são muito mais profundos e plenos do que suas palavras: propriamente eles só balbuciam sobre si. Eurípides cria as figuras enquanto, ao mesmo tempo, as disseca: diante de sua autonomia, não existe nada mais oculto nelas. Se Sófocles disse de Ésquilo que ele faz o correto, mas inconscientemente, então Eurípides terá dito dele a opinião de que ele faz o incorreto *porque* faz inconscientemente. O que Sófocles *sabia* mais em comparação com Ésquilo, e do que se orgulhava, não era nada que estivesse situado no domínio do manejo *técnico*; nenhum poeta da Antiguidade até Eurípides estivera em estado de defender verdadeiramente sua vantagem com motivos estéticos. Pois o maravilhoso de todo aquele

desenvolvimento da arte grega é justamente o fato de que o conceito, a consciência, a teoria então não tinham ainda tomado a palavra e tudo o que o jovem podia aprender do mestre relacionava-se à técnica. (NIETZSCHE, 2005 b, p. 80).

Em escritos dessa mesma época, datados do semestre de verão de 1870, intitulados *Introdução à tragédia de Sófocles*, publicados postumamente e que juntamente com os textos citados anteriormente apresentam a construção de seu pensamento acerca da tragédia grega, Nietzsche discorre acerca da relação entre Sócrates e Eurípides e da proximidade entre as peças do segundo com a Filosofia do primeiro. Para Nietzsche,

A conexão entre ambos é importante: Sócrates como colaborador filosófico, Sócrates como espectador das tragédias de Eurípides. Sócrates o mais sábio ao lado de Eurípides. *Reforma* da arte segundo princípios socráticos: tudo deve ser compreensível, para com isso tornar-se compreendido. Nenhum lugar para o instinto. Este princípio, em oposição a Ésquilo e a Sófocles, mobiliza uma enorme força da vontade... Eurípides se vangloria por seus êxitos: o povo aprendeu a falar e filosofar como ele, a tragédia perdeu seu efeito explosivo... (NIETZSCHE, 2006, p. 94).

Nessa época começa a surgir, na Grécia, na concepção de Nietzsche, o pensamento racional. Com ele, o homem trágico cede lugar a seu oposto, o homem teórico, ou homem racional. Essa terceira fase teria decretado, na perspectiva nietzschiana, o declínio e a morte da tragédia. Daí em diante ela já não era mais autêntica, e aos poucos foi perdendo sua essência por completo. Com isso, a cultura ocidental – da qual o socratismo, juntamente com o cristianismo, viria a ser sua maior influência – teria entrado em profunda decadência artística.

A interpretação da tragédia grega até o século XVIII vai ser realizada a partir do que Aristóteles havia feito em sua *Arte Poética*, escrita no século IV a . C., em que a tragédia era entendida apenas como categoria estética. Para o estagirita, cada gênero artístico deveria ser classificado de acordo com o tipo de objeto que imitava, bem como com os efeitos específicos de sua criação artística. No capítulo VI da *Arte Poética*, tem-se que

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1996, p. 253).

Como gênero artístico, a tragédia teria a função mimética, ou seja, sua finalidade era imitar formas elevadas, seu efeito era a experiência estética da catarse de terror ou compaixão, por meio da vivência artística proporcionada pela arte. A catarse seria como um remédio para a alma, uma descarga de sentimentos, em que a arte deveria servir como uma válvula de escape, purificando assim os sentimentos dos espectadores, tanto os bons quanto os ruins. Para Junito de Souza Brandão (1987, p. 93), “a tragédia e a comédia bem como a poesia épica e lírica contribuíam para aumentar a espiritualidade e purificar a alma de certas paixões desastrosas... Todo esse conjunto, espiritual e cultural, visava, em última análise, à catarse”.

Segundo o helenista francês Jean Pierre Vernant,

Visto que a tragédia coloca em cena uma ficção, os acontecimentos dolorosos, aterradores que ela mostra na cena produzem um outro efeito, como se fossem reais. Eles nos tocam, nos dizem respeito, mas de longe, do Além; situam-se num lugar diferente do da vida. Como seu modo de existência é imaginário, eles são postos à distância, ao mesmo tempo que representados. No público desvinculado deles, eles “purificam” os sentimentos de temor e de piedade que produzem na vida cotidiana. (VERNANT, 2005, p. 218).

A partir da interpretação feita em sua *Arte Poética*, Aristóteles passa a ser a maior autoridade no assunto; sua interpretação da tragédia grega vem desde a antiguidade, perpassa o medievo e o início da modernidade, mas terá, nos fins do século XVIII e início do século XIX, uma nova interpretação, quando se buscava compreendê-la para além do fenômeno estético e poético. Por intermédio da tragicidade, buscava-se compreender também o ser humano em sua totalidade, entendendo que o trágico poderia em muito contribuir para se pensar a condição humana.

Em seu *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi, estudioso da literatura alemã, afirma que

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; mas apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica, seu objetivo é a tragédia, não a ideia de tragédia. (SZONDI, 2004, p. 23).

A partir do século XVIII, o trágico passou a ser compreendido não apenas como categoria estética, mas também como uma visão de mundo que teria sido sobrepujada pelo otimismo racional e também cristão, desde o socratismo metafísico até a modernidade. Se Aristóteles pretendia determinar os elementos que compunham a arte

trágica, a partir de Schelling⁴ começa-se a pensar na ideia de tragédia, ou seja, surge uma filosofia do trágico, que transcende as questões da estética aristotélica e que visa pensar o antagonismo entre a liberdade e a necessidade. Se para o filósofo grego a tragédia constitui um problema poetológico, a partir de Schelling ela envolve uma questão ontológica.

Num contexto em que começa a se formar a *episteme* moderna e a chamada “duplicação do homem”, que além de sujeito passa a ser também objeto de estudo, pode-se afirmar que há um renascimento da filosofia trágica, sendo Nietzsche o primeiro a intitular-se um filósofo trágico. Numa atitude radicalmente nova a tudo o que o antecedeu, dá ele à ideia de trágico sua expressão máxima, contrapondo-a à moralidade e à razão. (MACHADO, 2006, p. 202).

Se até o século XIX tudo que dizia respeito ao homem era estudado pela filosofia, nesse período surgem as ciências humanas, que por ainda não terem seus próprios métodos, baseavam-se nas ciências da natureza. Entre as ciências que se propunham a estudar o homem e que se “emancipam” da filosofia, surge a ciência da História, que na Alemanha oitocentista goza de grande prestígio⁵, e passa a manter com sua “mãe” filosofia uma conturbada relação. Tal ambiente configura-se como solo fértil para o jovem pensador alemão de Röcken construir sua interpretação acerca da tragédia grega, bem como tecer várias críticas à ciência moderna como um todo e à história de maneira particular.

1.2 O TRÁGICO NO JOVEM NIETZSCHE: ENTRE A FILOSOFIA PESSIMISTA DE SCHOPENHAUER E A ÓPERA WAGNERIANA

Nascido na pequena cidade alemã de Röcken, em 15 de outubro de 1844, Friedrich Wilhelm Nietzsche era de uma família com larga tradição religiosa. Seu pai, Karl-Ludwig, descendia de família eclesiástica luterana, e sua mãe era filha e neta de

⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775- 1854), filósofo alemão, um dos representantes do idealismo.

⁵ Neste período (século XIX) a escola rankeana e escola histórica prussiana são referências no que tange ao fazer histórico. A constituição da história enquanto ciência autônoma na Alemanha coincide com o processo de unificação política e de formação do império, a qual será alvo das investidas do jovem Nietzsche. A esse respeito conferir em: BENTIVOGLIO, Julio. *Cultura Política e Historiográfica Alemã no Século XIX: A Escola Histórica Prussiana e a Historische Zeitschrift*. Revista de Teoria da História Ano I, Número 3, junho/2010.

pastores. Seu destino era seguir a tradição familiar e ser também pastor protestante; no entanto, a perda precoce do pai e de um irmão fez com que a vida de Friedrich mudasse completamente de curso. O contato com a Filologia clássica e com a Filosofia mexeria profundamente com ele, fazendo com que abandonasse o projeto familiar para ser um dos maiores críticos da religião e da moral cristãs. (HALEVY, 1989).

Nietzsche cresceu e foi educado num momento em que a Alemanha respirava e aspirava ao Romantismo, como oposição e reação ao Iluminismo. Os pensadores românticos procuravam entender a natureza humana não mais como algo estático, mecânico e pautado pelo princípio da igualdade. Para eles, a natureza do homem variava conforme a época e o lugar e, principalmente, de acordo com o povo. (SOCHODOLAK, 2009, p. 119).

A subjetividade, a natureza, a exaltação do indivíduo, bem como as paixões e emoções do homem não são mais negligenciadas, ganhando espaço nos debates e nas produções artísticas e filosóficas. Na Alemanha do século XIX, pensadores como Goethe, Schiller, Fichte, Schlegel e Schelling são alguns dos representantes do Romantismo. Segundo Sylvia Ewel Lenz, a proposta do romantismo alemão seria viver e interpretar: “Em vez de exaltar a máxima cartesiana “Eu penso, logo existo”, o humanista defendia o uso da intuição acima da razão, o comportamento espontâneo ao invés das convenções sociais, o autêntico contra o artificialismo francês”. (LENZ, 2013, p. 201).

Nesse ambiente de rivalidade entre a França e a Alemanha, e de tentativa de inversão do *cogito* cartesiano, Nietzsche irá crescer e estudar. Depois de uma infância e adolescência conturbadas, entre os anos de 1858 a 1864, o filósofo realizou seus estudos de Filologia clássica na Universidade de Bonn, sob a orientação do professor Ritschel, o qual Nietzsche também irá acompanhar na Universidade de Leipzig. Desse período datam também dois encontros que mudarão completamente o pensamento do jovem Nietzsche, influenciando sobremaneira a sua transição da Filologia clássica para a Filosofia. Primeiro, a descoberta entusiasmada de *O Mundo como vontade e como representação*, de Arthur Schopenhauer, em 1865, em um antiquário de Leipzig, e depois o primeiro encontro com o músico alemão Richard Wagner, ocorrido em 1868. (LEFRANC, 2007, p. 7).

Em texto intitulado *O jovem Nietzsche, leitor de Schopenhauer: sobre o trágico ou autoconhecimento ou liberdade*, Hélio Sochodolak afirma que “A leitura de

Schopenhauer traria marcas não apenas sobre seu corpo, reforçando sua autodisciplina para o estudo, mas sobre sua visão de mundo, estimulando sua compreensão trágica da existência”. (SOCHODOLAK, 2010, p. 28).

O jovem Nietzsche via em Schopenhauer a figura do educador que poderia proporcionar uma mudança educacional na Alemanha, bem como aquele que o faria questionar a educação religiosa herdada dos pais.

Parece-nos que Schopenhauer tornou-se um esteio fundamental para Nietzsche no que se refere ao questionamento e à possibilidade de duvidar do Deus de seus pais, cuja crença lhe fora impregnada desde sua mais tenra infância, quando doava seus brinquedos por amor e medo da divindade! Nietzsche, guiado por uma filosofia segura, deixava-se seduzir pelo pessimismo trágico, que não lhe tirava o vitalismo, mas que, sem dúvida, o auxiliava no combate aos “elementos não livres” que desejava vencer. (SOCHODOLAK, 2010, p. 29).

Se em Schopenhauer Nietzsche via o educador que a sua Alemanha tanto necessitava para superar a decadência e dependência da cultura francesa, em Richard Wagner o então filólogo depositava o anseio de ver o renascimento da arte trágica nos palcos alemães. Segundo Jair Antunes,

Conheceram-se e tornaram-se amigos no final de 1868, época em que o jovem Nietzsche, era professor de filologia na Universidade da Basileia e dava seus primeiros passos rumo à filosofia schopenhauriana. ... A música wagneriana de então combatia os valores cristãos, considerados decadentes, e exaltava a música trágica afirmativa da vida tal qual acreditava ter-se dado entre os gregos da época trágica (2010, p. 95).

Dessa forma, a filosofia pessimista de Schopenhauer e a música de Richard Wagner serão os dois pilares sobre os quais o jovem Nietzsche formará a sua filosofia trágica. O filósofo pessimista e o músico trágico forneceram ao jovem filólogo as armas de que necessitava para lutar contra seu próprio tempo. Futuramente Nietzsche irá rever sua posição em relação aos dois mestres; todavia, esta análise se concentra no primeiro período da produção nietzschiana, de 1870 a 1876, em que há a transição do filólogo para o filósofo. Assim, serão utilizados os conceitos do primeiro Nietzsche, ou seja, do jovem Nietzsche.

Esse período foi marcado fortemente pelo romantismo alemão e pela nostalgia juvenil com relação à cultura da Grécia Antiga. Em termos de obras, começa com *O nascimento da tragédia*, e termina com a quarta de suas considerações intempestivas,

*Wagner em Bayreuth*⁶. Seguindo essa divisão tripartite do pensamento nietzschiano, convencionou-se afirmar que o segundo momento compreende o período de 1876 a 1882, e a derradeira fase do pensamento nietzschiano inicia-se em 1882 até 1889. Esta última fase é interrompida subitamente por um colapso mental no início do mês de janeiro, na cidade italiana de Turim, onde Nietzsche buscava refúgio devido ao clima ameno, a fim de poder suportar os vários problemas de saúde que afligiam seu corpo e sua mente. (LEFRANC, 2010).

Inserido em um projeto de política cultural iniciado por Winckelmann⁷, seguido por Goethe e Schiller, na segunda metade do século XVIII, que privilegiava a arte e a cultura grega como modelo para a cultura alemã, o jovem Nietzsche faz uma profunda reflexão acerca do valor da Grécia Antiga para a Alemanha. (MACHADO, 2005, p. 175). Em seus escritos juvenis, o então filólogo alemão, em consonância com o projeto iniciado por Winckelmann, demonstrava grande nostalgia pela cultura helênica em seu período pré-filosófico, bem como era profundo admirador dos primeiros filósofos gregos, sendo inspirado, em grande medida, pela sabedoria trágica desses pensadores originários. Assim, segundo eles,

Só não devemos entender o trágico no sentido filosófico da tradição. Neste sentido, tragédia é desgraça, a queda das alturas, a transformação súbita ou paulatina da glória em sofrimento. Trágico é o abandono desesperado do homem às forças da natureza, à vontade dos deuses, à fatalidade do destino. Onde impera a desolação, onde não há salvação possível há tragédia (LEÃO, 1991, p. 10).

Esse abandono do homem ante sua incapacidade de entender as forças da natureza e os desígnios inelutáveis do destino caracterizavam a visão de mundo ostentada pelos gregos antigos, que, ao contrário das pessoas modernas, afirmavam a vida, sem que precisassem de instâncias metafísicas para explicar a realidade. A arte trágica para os helenos justificava a existência pelo viés estético, ou seja, embora ela estivesse inserida no momento em que se articulam o pensamento mítico e a Filosofia nascente, a arte gozava de primazia ante ao saber racional, bem como de um lugar mais elevado do que na contemporaneidade.

⁶ Embora esta reflexão tenha como ponto de partida e seja norteadada pelo Nascimento da Tragédia, os demais textos escritos pelo jovem Nietzsche também ajudam a entender a sua concepção trágica da existência. Entre os textos desse período estão: *O Drama Musical Grego, A Visão Dionisiaca de Mundo, Sócrates e a Tragédia, Cinco Prefácio para Cinco livros não escritos, A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos, as Quatro Considerações intempestivas*, bem como as anotações póstumas datadas desse período, frutos de conferências, anotações para aulas e livros que não chegaram a ser terminados.

⁷ Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Historiador de arte e arqueólogo alemão, estudioso da Grécia Antiga.

Influenciado em larga medida pela Filosofia pessimista de Schopenhauer e pela música de Richard Wagner, Nietzsche procurou pensar uma alternativa à arte e à cultura moderna, considerada mole, enfadonha e descompromissada com a vida, por estar envolta em valores cristãos e burgueses. Para ele, ambas estavam calcadas num otimismo iluminista e nos progressos da ciência, seguindo em direção a uma cultura democrática e cultuadora dos valores das massas, o que fazia com que se podasse o instinto criador do homem, tão caro aos helenos.

Para o jovem pensador alemão, a história do ocidente é a história do niilismo, pois desde Sócrates a existência tem sido negada em prol de instâncias superiores. Os gregos da época trágica, segundo ele, afirmavam a existência em todos os momentos, pois entre a nostalgia do passado e a esperança no futuro, ou a crença em um *telos*, viviam o presente, utilizando-se da arte trágica para afirmar a vida, mesmo nos momentos mais tristes. Segundo o autor, enquanto os outros povos, como os cristãos, por exemplo, possuíam seus santos, os gregos tinham seus sábios.

Em uma passagem de *A Filosofia na idade trágica dos gregos*, texto escrito em 1873, é possível perceber a valorização dada por Nietzsche ao gênio grego, bem como sua nostalgia com relação aos gregos, de maneira geral. Para o autor,

os gregos dominaram seu instinto de conhecimento em si mesmo insaciável, graças ao respeito que possuíam pela vida, graças a exemplar necessidade de vida... de fato, o que aprendiam, logo queriam igualmente vive-lo... Com efeito, inventaram aos maiores tipos do espírito filosófico, e a posteridade inteira nada mais inventou de essencial que possa a eles ter acrescentado. (NIETZSCHE, 2008, p.21).

A razão e o conhecimento, para os gregos daquela época, segundo ele, eram utilizados a favor da vida e não para julgá-la, como fazia a cultura moderna herdeira tanto do socratismo quanto do cristianismo e mergulhada nos ideias iluministas que colocavam o pensar antes do viver, afirmando que, para ser verdadeiro e bom, tudo deveria passar pelo crivo da razão. Aos primeiros filósofos da Grécia, Nietzsche atribuía o verdadeiro filosofar, pois filosofavam a partir da natureza, buscando viver o que dela aprendiam, justificando assim a existência dos filósofos.

Nietzsche sentia que a cultura de seu tempo era decadente, cientificista e desvalorizadora da vida, por isso propunha um retorno a uma forma de conhecimento afirmador da existência em todos os seus aspectos, mesmo nas situações mais intensas e dolorosas. Essa forma de conhecimento afirmativo da vida era a arte trágica, presente entre os gregos da época pré-filosófica e esquecida pela modernidade, que, mergulhada

no excesso de produção artística e intelectual, perdeu a sensibilidade para, por meio dela, justificar e afirmar a existência. A tragédia grega proporcionava a união de todas as artes isoladas em um todo inseparável, representando a dor produtiva, o sofrimento transfigurado, enfim, a vida gerando mais vida.

Na tragédia grega, a finitude e os infortúnios da vida eram afirmados por inteiro, e como já asseverava Schopenhauer, no § 51 de *O Mundo como vontade e representação*, “O sentido verdadeiro da tragédia reside na profunda intelecção de que os heróis não expiam os seus pecados individuais, mas o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 334).

Corroborando com seu mestre pessimista no que tange à negação da vida e à culpa da existência, que seriam as principais características da tragédia grega, Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, usa uma passagem da mitologia grega para exemplificar a visão trágica de mundo ostentada pelos gregos antigos. Trata-se de uma lenda relativa ao rei Midas e ao sábio Sileno. Segundo a narrativa,

... O rei Midas perseguiu por muito tempo o sábio Sileno, companheiro de Dioniso, sem o apanhar. Quando por fim ele caiu no seu poder, o rei perguntou o que haveria de melhor e mais excelso para o ser humano. Inflexível e imóvel, o demônio silenciou; até que, coagido pelo rei, soltou com um riso estridente estas palavras: “Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e da fadiga, por que me obrigas a dizer-te o que pra ti é mais proveitoso não ouvir? O melhor é para ti totalmente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Mas a segunda coisa melhor para ti é morrer em breve. (NIETZSCHE, 2005, p. 34-35).

Para Nietzsche, os gregos sentiam os horrores e as coisas tremendas da existência; por esse motivo tiveram a necessidade de criar seus deuses. Os deuses olímpicos legitimavam a existência dos homens, pois eles próprios a viviam. A existência deles era sentida como algo digno de ser desejado, e a verdadeira dor dos gregos passou a ser separar-se dessa existência, sobretudo se ela fosse breve.

Assim, pode-se afirmar que a sabedoria do sábio Sileno foi invertida, sendo a pior coisa dentre todas para eles morrer logo; a segunda, simplesmente morrer algum dia. Para o jovem filósofo alemão a tragédia era entendida como a afirmação da existência humana e, embora esta seja interpretada com certo pessimismo, é, ao contrário do que defendia Schopenhauer, um pessimismo afirmativo e não negativo com relação à existência, pois a despeito de tudo, a vida é digna de ser vivida em plenitude.

A vida ganha um significado muito forte no pensamento nietzschiano, sua filosofia trágica gira em torno de sua afirmação para aquilo que mais tarde chamaria de

*Amor Fati*⁸. Mas, que vida seria essa digna de ser afirmada e redimida por meio da arte no pensamento do jovem Nietzsche?

Certamente não a vida moderna - prenúncio de uma decadência desenfreada na lapidez da vida urbana que se insinuava -, mas a vida tal como vivida em sua plenitude, num período anterior ao estatuto sócio-político da Grécia Clássica. Nietzsche era deslumbrado pela cena homérica. Foi desse encantamento, e de uma guinada hermenêutica, que Nietzsche extraiu os subsídios para seu elogio das vivências. Para ele, o mito era a melhor representação da vida... (BURNETT, 2012, p. 11).

Assim, com sua abordagem da tragédia grega, Nietzsche faz uma contundente crítica e denúncia da cultura moderna, pois, para esse autor, ela seria nada mais do que uma continuidade “iluminista” da Filosofia do século V a. C, ou seja, pós-trágica, iniciada com Sócrates e em plena vigência no século XIX nas filosofias da história, presentes fortemente na Alemanha recém-unificada. A arte e o conhecimento já produzidos em larga escala nesse período, segundo ele, pouco contribuíam para uma vivência em plenitude, por isso sua proposta de retorno à cultura trágica da Grécia Antiga. Dessa forma,

Torna-se evidente, comprovando uma tendência da época romântica, a desaprovação com a cultura e o estado de barbárie cultural com que se lhes apresentavam os alemães. Esperavam uma renovação da cultura, e esta só poderia assemelhar-se à da Grécia. A Alemanha deveria transformar-se na Nova Grécia em termos culturais: na poesia, na música e nas artes plásticas em geral. (SOCHODOLAK, 2009, p. 127).

Para Sochodolak, apenas o advento de uma cultura autêntica seria capaz de elevar a nação alemã ante toda a Europa; essa cultura era a grega da época trágica, e Nietzsche tinha a esperança de que ela pudesse renascer nos palcos da Alemanha recém-unificada com a ópera de Richard Wagner.

Na verdade, com um olhar renovado pela metafísica da Vontade de Schopenhauer, Nietzsche vê a obra wagneriana como elemento fundamental para o retorno da ideia de tragicidade helena na arte moderna, como essencial para o rejuvenescimento da arte na contemporaneidade, esta arte tão envelhecida pela concepção negadora da vida conforme a via cristã. (ANTUNES, 2010, p. 100).

Unificada oficialmente em 18 de janeiro de 1871, a Alemanha buscava criar uma identidade nacional e sofria de todos os males modernos, que a impediam de se tornar

⁸ A expressão *Amor Fati*, traduzida como amor à vida, amor ao destino, não é encontrada nos escritos juvenis de Nietzsche, encontra-se primeiro no livro *A Gaia Ciência*, publicado em 1882, e será melhor esclarecida em *Ecce Homo*, datada de dezembro de 1888. Pode-se afirmar que o *Amor Fati* a que Nietzsche irá se referir na maturidade seria uma espécie de aceitação trágica da existência.

uma nação forte e com cultura autêntica. (SOCHODOLAK, 2009). Como saída para essa decadência cultural, nesse período de entusiasmo juvenil, Nietzsche depositava no compositor alemão Richard Wagner a esperança de fazer renascer por meio de sua música a arte trágica, considerada pelo filósofo, nesse período, como a verdadeira arte.

O entusiasmo do jovem Nietzsche por Wagner era tamanho que o prefácio de *O nascimento da tragédia*, sua obra inaugural, é a ele dedicado. Nele pode-se perceber tanto a exaltação do compositor alemão, quanto o papel que a arte desempenharia em sua proposta de renascimento do trágico na modernidade.

Que sirva de ensinamento a essas sérias criaturas o fato de eu estar convicto da arte como sendo a missão superior a atividade propriamente metafísica desta vida, no sentido do homem ao qual, eu aqui, enquanto meu sublime predecessor nesta via, pretendo haver aqui haver dedicado esta obra. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 21)

Pode-se afirmar que, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche tem duas convicções. A primeira, que a arte seria a atividade metafísica da vida; e a outra, a de que Wagner poderia fazê-la voltar a ter o papel que possuía entre os gregos do período pré-filosófico. Para o jovem Nietzsche, o compositor alemão seria capaz de realizar uma reforma na arte moderna, e, assim como faziam os gregos da época trágica, promover a unidade das artes isoladas, no que veio a chamar de arte do futuro, arte total. Assim,

Quem à sua vista lembrar do ideal do atual reformador da arte terá de dizer ao mesmo tempo que aquela obra de arte do futuro não é absolutamente uma miragem brilhante mas enganadora: o que esperamos do futuro já foi uma vez realidade - em um passado de mais de dois mil anos. (NIETZSCHE, 2005 b, p. 70).

A crítica empreendida por Nietzsche à cultura de seu tempo pode também ser fruto de sua intensa relação e da recíproca colaboração artístico/filosófica com Wagner. No verão de 1870, quando ocorreu a guerra franco-prussiana, Wagner escreveu um ensaio intitulado *Beethoven*, em que, além de exaltar a figura do gênio musical alemão, apontava para a necessidade de a Alemanha criar uma cultura autêntica, em oposição à cultura francesa que se fazia influente não somente entre os germanos, mas também em toda a Europa, criando padrões e “dizendo” como as pessoas deveriam se vestir, por exemplo. Nas palavras de Wagner:

Enquanto as tropas alemãs avançam vitoriosas em direção ao centro da civilização francesa, somos tomados, de súbito, pelo sentimento de vergonha

diante da nossa dependência em relação àquela civilização, e tal sentimento se manifesta, publicamente, como um apelo para abandonar o uso de roupas feitas à moda parisiense. (2010, p. 84).

Embora a Alemanha tenha se saído vitoriosa da guerra franco-prussiana do ponto de vista militar, e tenha, a partir dela, se unificado, culturalmente ela passou a se tornar cada vez mais dependente da cultura francesa, o que levou Nietzsche, que também participou dessa guerra⁹, a buscar uma saída contra a influência desmedida das ideias iluministas e da arte italiana, fruto do Renascimento, que se faziam cada vez mais presentes e impediam o surgimento de uma cultura autêntica. Para ele, “só deixando de imitar a imitação latina dos gregos, a do renascimento italiano ou a do classicismo francês, que sempre os teria desfigurado, a arte poderia contribuir para o nascimento da nação alemã, para a constituição da identidade alemã”. (MACHADO, 2005, p.175).

Na obra *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, redigida entre os anos de 1870 a 1872, ao comentar acerca da relação de Schopenhauer com a cultura da Alemanha, na época, Nietzsche cita que:

Na querida e infame Alemanha, a formação encontra-se agora em tal decadência nas ruas, uma inveja cega com relação a tudo o que é grande reina com tal desdém, e o tumulto geral dos que correm para a “felicidade” ressoa nos ouvidos de modo tão atordoante que é preciso ter uma fé vigorosa, quase no sentido do *credo quia absurdum, est*, para manter as esperanças em uma cultura por vir, e, sobretudo, para poder trabalhar com esse fim - ensinando publicamente contra a imprensa de “opinião pública” - . Aqueles que possuem, em seu coração, o cuidado imortal com o povo precisam livrar-se da torrente de impressões do que está agora e do que tem valor imediato, e produzir a aparência de quem considera tais impressões como coisas a que são indiferentes. (NIETZSCHE, 2007, p. 57-58).

Há em Nietzsche, nesse período, um misto de entusiasmo e descrença com relação à cultura e à educação alemã. O excesso de história produzida e publicada, somado à aproximação dos intelectuais com o estado, fazem com que ele critique o que chamava de cultura jornalística, da qual falará com propriedade na segunda de suas considerações intempestivas, *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*.

⁹ Nietzsche foi impedido de combater na guerra franco-prussiana devido a sua recente naturalização suíça; no entanto, serviu como enfermeiro. Após contrair difteria, recupera-se lentamente e retorna a Basileia, sentindo profunda desconfiança em relação à hegemonia prussiana, confirmada pela vitória alemã. A esse respeito, conferir: GRANIER, Jean. *Nietzsche*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: RS: L&PM, 2011. HALEVY, Daniel. *Nietzsche: uma biografia*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda e Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1989. (de modo especial o capítulo 2, em que o autor analisa correspondências de Nietzsche a Rhode e a Gersdorff acerca do entusiasmo e das inquietações nietzschianas com relação à vitória alemã, bem como as contribuições desse breve período vivido por ele, em sua concepção de homem trágico).

Segundo Nietzsche, o exagero no apego ao passado seria prejudicial à vida, uma vez que negaria o presente. No que diz respeito à História e na relação dos historiadores com o Estado e com a imprensa, na Alemanha, “só para se ter uma ideia do destaque dos historiadores nesta esfera pública em formação, basta lembrar que muitos deles foram conselheiros políticos, editores de jornais, deputados gerais ou ministros”. (BENTIVOGLIO, 2010, p. 28).

Na tentativa de superar essa cultura jornalística, o filósofo alemão faz vários elogios a Wagner, pois teria ele percebido em sua obra a possibilidade de a música exercer novamente todo o seu poder de “justificativa estética da existência”, assim como proporcionava a antiga tragédia grega, e, por isso, poderia anunciar o renascimento de uma cultura trágica na modernidade (DIAS, 2005, p. 104).

O ressurgimento da cultura trágica na Alemanha deveria substituir o que a imprensa de opinião pública repassava, e isso para o jovem Nietzsche só seria possível a partir da música, já que a tragédia grega também teria nascido por meio dela, daí a importância dada a Wagner nesse período de entusiasmo juvenil.

Em *O nascimento da tragédia*, escrito em 1871 e publicado em janeiro de 1872, Nietzsche analisa o surgimento e o suicídio da tragédia grega, e propõe seu renascimento na modernidade por meio da música wagneriana, tecendo também uma severa crítica e denúncia da racionalidade moderna, que, segundo ele, havia subordinado a arte trágica à compreensão teórica. Para Roberto Machado,

O objetivo final de *O nascimento da tragédia* é denunciar a modernidade como civilização racional, por seu espírito científico ilimitado, por sua vontade absoluta de verdade, e saudar o renascimento de uma experiência trágica do mundo em algumas realizações filosóficas e artísticas da própria modernidade. O importante nessas criações filosóficas e artísticas, identificadas pelo Nietzsche da época em Schopenhauer e Wagner, é que elas remontam a experiência trágica existente na tragédia grega, que possibilitou pela arte, a experiência do lado terrível, tenebroso, cruel da vida como forma de intensificar a própria alegria de viver do povo grego, mas foi reprimida, sufocada, invalidada pelo “socratismo estético”, que subordinara a criação artística à compreensão teórica. (2007, p. 84).

Para Nietzsche, somente com o retorno à cultura trágica, pré-socrática é que seria possível superar a decadência vivida pela modernidade, invertendo a ordem das coisas, ou seja, dando à arte o papel afirmador da vida em toda a sua complexidade e contingência, bem como subordinando a compreensão teórica inaugurada com o socratismo e com seu apogeu na concepção de ciência moderna à criação artística.

Assim, somente com a experiência trágica seria possível ao mesmo tempo viver o tenebroso e cruel da vida, intensificando a alegria de viver.

1.3 OPOSIÇÃO E INTERAÇÃO ENTRE DIONISO E APOLO: A TRAGÉDIA PARA NIETZSCHE

Era grande o fascínio que o jovem Nietzsche sentia em relação à Grécia Antiga, e é na mitologia que busca os elementos para a sua interpretação da tragédia. Se as interpretações anteriores da cultura grega estavam pautadas pela serenidade e beleza apolíneas, “criticando os pensadores que permaneceram com essa visão do problema, Nietzsche relacionará a serenidade com um aspecto mais profundo da Grécia: o dionisíaco”. (MACHADO, 2006, p. 177).

Para o jovem pensador alemão, a tragédia grega proporcionava ao mesmo tempo uma experiência de dor e de alegria. A fim de elucidar essa experiência, Nietzsche recorre a duas figuras mitológicas do panteão grego, Dioniso e Apolo. Segundo o autor:

Muito teremos ganho para a ciência estética se houvermos chegado, não apenas à perspicácia lógica, mas à certeza imediata da intuição segundo a qual a evolução da arte se encontra ligada à duplicidade do elemento apolíneo e do elemento dionisíaco: de modo semelhante àquele como a geração depende da dualidade dos sexos, em luta permanente e reconciliação apenas periódica. Fomos buscar estes nomes aos gregos, que tornam inteligíveis as doutrinas misteriosas e profundas da sua visão artística, fazendo-o não apenas por conceitos, mas através das figuras penetrantemente claras de seu mundo de deuses. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 22).

Nietzsche coloca a origem da tragédia grega como o resultado da fusão, ou melhor, da reconciliação dessas duas tendências artísticas antagônicas: o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco. Para ele, a oposição e interação desses deuses gregos, que são também impulsos artísticos da natureza, geram a tragédia e revelam a forte relação dos gregos com a dor e sua forma trágica de ver o mundo, por intermédio da essência dionisíaca e da forma apolínea.

Ainda segundo o autor, contrariamente ao Cristianismo, que possui um Deus metafísico, perfeito, ao mesmo tempo onipotente, onipresente e onisciente, os deuses gregos legitimavam e tornavam a vida desejável, visto que também a viviam e tinham sentimentos, qualidades e defeitos, assim como os humanos, além de sua aparência física.

Em *A visão dionisiaca de mundo*, escrita entre os meses de junho e agosto de 1870, ao discorrer acerca dos impulsos artístico/filosóficos de apolíneo e dionisiaco, Nietzsche já mostrava o encantamento pelo mundo homérico, e frisava a importância dos deuses olímpicos para os gregos. Para Nietzsche,

Os deuses gregos, na perfeição com que os encontramos já em Homero, não devem ser concebidos como rebentos da penúria (*not*) e da necessidade: tais entidades não foram inventadas certamente pelo ânimo (*Gemüt*) abalado pela angústia: não foi para voltar as costas à vida que uma genial fantasia projetou suas imagens no azul. A partir delas fala uma religião da vida, não do dever, da ascese ou da espiritualidade. Todas essas figuras respiram o triunfo da existência, um sentimento exuberante de vida acompanha o seu culto. Elas não apresentam exigências: nelas o existente é divinizado, seja ele bom ou mau. (2005 b, p. 15).

Diferentemente do Cristianismo, que defende que a vida em plenitude não pertence a este mundo, mas sim ao além-túmulo, a mitologia grega era uma religião de afirmação da vida, em que a exigência seria apenas que essa fosse vivida. A arte e a tragédia grega teriam surgido como uma transfiguração diante do horror e do pessimismo provocado pela percepção da finitude do homem ante a grandeza, aos infortúnios e à complexidade da vida, que, apesar de todo o sofrimento, era digna de ser desejável e vivida em plenitude.

Para o pensador alemão, a tragédia nasceu na Grécia Antiga por meio da música, do canto entoado em louvor a Dioniso por um grupo de pessoas que, em cortejo, percorria a floresta habitada por seu deus. (DIAS, p. 51). Dioniso é o nome grego para a palavra êxtase, ele é o deus da essência, da embriaguez, da fertilidade do solo e também da natureza.

De todos os deuses do panteão grego, Dioniso é o mais estranho. É filho da princesa Sêmele, de Tebas, e de Zeus; teria sido gerado na coxa do pai, pois sua mãe imprudentemente pediu ao rei dos deuses para que se mostrasse tal como era, com sua aparência divina, sem nenhum disfarce. A imprudência e a pretensão de Sêmele foram as causas de seus aniquilamento.

Segundo Junito de Souza Brandão, foi Hera, esposa de Zeus, que, tomada pelo ciúme, levou a princesa tebana a pedir tal coisa ao rei dos deuses. Segundo o autor,

Ao ter conhecimento das relações amorosas de Sêmele com o esposo, resolveu eliminá-la. Transformando-se na ama da princesa tebana, aconselhou-a a pedir ao amante que se lhe apresentasse em todo o seu esplendor. O deus advertiu a Sêmele que semelhante pedido lhe seria funesto, uma vez que um mortal, revestido da matéria, não tem estrutura para suportar

a *epifania* de um deus imortal. Mas, como havia jurado pelas águas do rio Estige jamais contrariar-lhe os desejos, Zeus apresentou-se-lhe com seus raios e trovões. O palácio de Sêmele se incendiou e esta morreu carbonizada. O feto, o futuro Dioniso, foi salvo por gesto dramático do pai dos deuses e dos homens: Zeus recolheu apressadamente do ventre da amante o fruto inacabado de seus amores e colocou-o em sua coxa, até que se completasse a gestação normal. (BRANDÃO, 1987, p. 120).

Com muita pena da criança, Zeus arrancou o feto do ventre da mãe, salvando-o por um triz antes que fosse morto, e o costurou dentro de sua coxa, até que chegasse o dia de seu nascimento. Assim, Dioniso representa uma exceção, um caso à parte na mitologia grega, pois

No mito grego é de regra que a união de deuses e de mulheres mortais gere normalmente um varão, dotado de qualidades extraordinárias, de *areté* e *timé*, mas participe da natureza humana, donde um mero ser mortal. Salvo por Zeus e completada a gestação na *coxa divina*, Dioniso será uma emanção direta do pai, donde um *imortal*, figurando a *coxa* do deus como o segundo ventre de Dioniso, tal qual o foi a cabeça do mesmo Zeus em relação a Atená. (BRANDÃO, p. 122).

Desde sua concepção, Dioniso era diferente em relação aos outros deuses gregos. É possível asseverar que no Olimpo ele é um meteco, um bárbaro, pois não comunga das mesmas qualidades dos outros deuses olímpicos. Para Hera, representa a infidelidade de seu esposo Zeus, por isso a deusa, em várias passagens da mitologia, tudo fará para que ele se perca e pague pela traição de seus pais, visto que ela, na mitologia grega, é a protetora dos lares e da família.

Dioniso teria nascido da fome e da dor, fora perseguido e dilacerado pelos deuses hostis, mas a cada primavera renascia criando e espalhando a alegria, trazendo a fertilidade para a natureza. Após ter sido dilacerado pelos deuses, seus pedaços tornaram-se água, terra e ar e, assim, ele é também o deus da essência de todas as coisas da natureza. (DIAS, 1994, p. 51).

De acordo com a mitologia grega, Dioniso era o deus do vinho e também da vinha que produzia a uva. Ao contrário das outras plantas que produzem frutos, a vinha precisa ser impiedosamente podada, todos os seus ramos são cortados, restando apenas o seu tronco sem folhas. No inverno, a visão era de algo morto que, aparentemente, jamais iria florescer. Assim, Dioniso sempre morria quando chegava o frio. Segundo a mitologia, sua morte era terrível; de acordo com alguns relatos, era feito em pedaços pelos titãs, em outros, por Hera. Mas, apesar disso tudo, sempre renascia, erguendo-se de novo depois de morto. (DIAS, 1994, p. 52).

Para Luc Ferry, os mitos gregos trazem em seu bojo grande sabedoria, auxiliando as pessoas no grande aprendizado, que é a vida. Segundo esse autor, além dos vários atributos que lhe são dados, na mitologia grega Dioniso tinha a função de ensinar às pessoas aspectos do que chamou de espiritualidade laica, articulando o saber mítico com a filosofia. Para Ferry,

Pelo simples fato de existir, Dioniso nos lembra permanentemente as origens do mundo, a abissal escuridão de onde ele vem. Sempre que necessário, ele nos faz sentir o quanto o cosmo se construiu sobre o caos e quanto esta construção vinda da vitória de Zeus sobre os Titãs, é frágil. Tão frágil que justamente se esquecem a origem e a precariedade - razão pela qual a festa assusta e a loucura inquieta, pois sentimos que nos são muito próximas, que, na verdade, estão em nós. É este, no fundo o ensinamento de Dioniso, ou melhor, de sua integração no universo dos olímpicos. Trata-se, como na tragédia de compreender que toda esta construção, no final, é pura e simplesmente feita pelos e para os humanos, para aqueles que não são apenas membros do cosmos eterno, mas também estão mergulhados no mundo da finitude, nesta mesma dimensão de dilaceramento e de desordem de que, em toda circunstância, fala Dioniso. (2012, p. 414- 415).

Dioniso traz em si o cosmos e o caos, o esplendor e a precariedade, a imortalidade e a finitude, e a fragilidade da vida. Assim sendo, “o impulso dionisíaco é, pois, essa revelação do caráter inexorável do vir a ser, em que tudo o que vem a lume perece. E o sofrimento do deus que emana do perigo de sua existência é também o escolha da vida humana”. (LIMA, 2006, p. 49).

Por renascer a cada primavera, depois de ter sido podado impiedosamente, Dioniso seria responsável pela fertilidade da natureza. Ao aproximar-se a primavera, os gregos faziam festas em seu louvor, pedindo fertilidade para o solo. Tais festas eram chamadas Grandes Dionisíacas, e com muito canto e dança o povo grego louvava seu estranho deus. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 55).

Apolo é o oposto de Dioniso, além de ser o mais belo dos deuses gregos e um dos mais inteligentes; também era o nome que os gregos davam para a faculdade de sonhar, símbolo de tudo o que é visível, manifesto. Filho de Zeus e Leto, irmão gêmeo de Ártemis, a deusa da caça, era conhecido como o deus da beleza, da forma, da aparência, enfim, de tudo o que há de mais belo.

Apolo também possuía faculdades divinatórias, pois o Oráculo de Delfos, para onde os gregos iam para colocar questões aos deuses, era a ele dedicado; seus principais adágios eram: “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”. Vários eram os seus atributos, dentre os quais se afirma que

Apolo revela aos seres humanos a trilha que conduz da 'visão' divinatória ao pensamento. O elemento demoníaco, implicado em todo conhecimento do oculto, é exorcizado. A lição apolínea por excelência é expressa na famosa fórmula de Delfos: 'Conhece-te a ti mesmo'. A inteligência, a ciência, a sabedoria são consideradas modelos divinos, concedidos pelos deuses, em primeiro lugar por Apolo. A serenidade apolínea torna-se, para o homem grego, o emblema da perfeição espiritual e, portanto, do espírito. Mas é significativo que a descoberta do espírito conclua uma longa série de conflitos seguidos de reconciliação e o domínio das técnicas extáticas e oraculares. (ELIADE, 1975, p. 107, *apud* BRANDÃO, 1997, p. 96).

Apolo era o nome que os gregos davam para as faculdades oníricas. Símbolo de tudo o que era aparente, e, ao contrário do deus Dioniso, que se manifesta em toda a natureza, se expressava em formas individuais. Segundo Nietzsche, a tragédia grega tornou-se dramática quando o elemento apolíneo veio à cena trazendo o diálogo, para que o trágico se tornasse inteligível, mais compreensível pelos humanos, pois, com Apolo, ela ganha forma aparente. (NIETZSCHE, 2005 a).

Nietzsche buscou compreender o papel das pulsões artísticas relativas, por um lado, a beleza e a justa medida, representadas pela figura do deus Apolo, e, por outro lado, do inaudito e desmesurado da natureza, da qual Dioniso é o deus. Dessa forma, pelo viés da individuação apolínea, fazia-se imprescindível ultrapassar os horrores da visão dionisíaca, ao passo que, na perspectiva do deus Dioniso, era preciso romper com o balizamento da individuação. (LIMA, 2006, p. 56).

Enquanto o deus Apolo se expressa em formas individuais, *principium individuationes*, Dioniso, seu oposto e também complemento, se manifesta em toda a natureza, *Uno Primordial*. “O apolíneo é para Nietzsche o conceito de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si”. (LEÃO, 1991, p. 3).

Assim sendo, “A serenidade apolínea é o emblema da perfeição individual. E para que os limites apolíneos sejam mantidos, Apolo exige o conhecimento de si...” (MACHADO, 2006, p. 209). O *Uno Primordial* representado por Dioniso diz respeito à natureza obscura, irracional e selvagem, negada pelo racionalismo socrático e coagida pelo Cristianismo e também pelo discurso científico em voga na modernidade.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche trata de maneira articulada arte, ciência e Filosofia, tendo como base os conceitos de apolíneo e dionisíaco, elaborados a partir das categorias metafísicas de aparência e essência. Para ele, o apolíneo é princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, processo que se realiza como experiência da medida e também da consciência de si. A experiência dionisíaca, por sua

vez, é a possibilidade de escapar da individualidade, da divisão e se fundir ao uno, ao ser, possibilitando a integração da parte na totalidade. É uma experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e também com a natureza, em uma harmonia universal, um sentimento de unidade mística. (MACHADO, 2005, p. 7-8).

Para o jovem Nietzsche, o culto a Dioniso teria seu precedente histórico na Ásia Menor e na Babilônia, fazendo-se presente em quase todos os confins do mundo antigo. As festas dionisíacas que ocorriam antes de sua chegada à Grécia eram constituídas de um grande deboche sexual, explicitando as instâncias mais bestiais e selvagens da natureza, numa repugnante mistura de crueldade e volúpia. A arte grega anterior à chegada do culto a Dioniso, na qual se eternizou a figura do deus Apolo, era uma arte dórica com suas belas formas arquitetônicas. Tal arte apolínea era amparada em uma postura de recusa dos impulsos vindos do Oriente. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 30 -31).

Vindas para a Grécia por vias marítimas e terrestres, as festas dionisíacas, que no Oriente eram a expressão de um extremo barbarismo e da face mais repugnante do ser humano, sofrem algumas mudanças e transformações, adequando-se à cultura e à religiosidade helena. Por meio da arte apolínea, por tempos os gregos resistiram àquele elemento externo, todavia,

Tal resistência foi tornando-se problemática e mesmo impossível, quando impulsos semelhantes abriram por fim caminho, como rebentos nascidos da mais profunda raiz do mundo helênico: então a ação do deus délfico limitou-se a subtrair as armas destruidoras das mãos do poderoso adversário, através de uma reconciliação concluída a tempo. Esta reconciliação é o momento mais importante da história do culto grego: para onde quer que olhemos, são visíveis as transformações provocadas por tal acontecimento. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 31).

Para Nietzsche, a reconciliação entre Dioniso, o deus estrangeiro, com o deus grego Apolo se dá por meio da arte trágica. A partir desse tratado de paz, traduzido na tragédia helena, foram reinventadas as festas dionisíacas de modo a determinar os limites de cada um dos deuses, para que se possa mostrar o lado terrível e abissal da existência de maneira inteligível, afirmando e tornando a vida desejável.

Acerca da diferença do Dioniso selvagem, vindo do Oriente, com o Dioniso festejado na Grécia, em seu livro *Nietzsche e a música*, Rosa Maria Dias afirma que

Há nos festivais grego-orgiásticos uma ética diferente da dos bárbaros orgiásticos. A diferença está na introdução do caráter apolíneo, ou seja, na “idealização” da orgia. Enquanto nos bárbaros, o dionisíaco tomava o aspecto de uma sensualidade desenfreada e de uma crueldade ritual exagerada, nos

gregos, esse Dioniso selvagem, que nos poemas de Homero não tinha direito de sentar-se à mesa com os deuses do Olimpo, espiritualizava-se e tornava-se o gênio da arte. Apolo impôs os laços de beleza ao deus poderoso, refreou o que havia de irracionalmente natural em Dioniso - a mistura da volúpia e da crueldade -, retirou-lhe das mãos as armas mortíferas, ao ensinar-lhe a medida. (1994, p. 30).

Mais do que impulsos antagônicos e adversários, Apolo e Dioniso também são complementares um do outro. Assim como o apolíneo precisa do dionisíaco, este também dele necessita para manifestar-se. A este respeito, assim falou Nietzsche:

Quanto mais me dou conta, nomeadamente na natureza, daqueles impulsos todo-poderosos e neles de um ardente desejo de aparência, de serem redimidos por meio da aparência, tanto mais me sinto convulsionado a adotar a hipótese metafísica de que o Ser verdadeiro e Uno primordial, enquanto entidade eternamente sofredora e contraditória, necessita simultaneamente, para a sua permanente redenção, da sedutora visão, da deleitosa aparência que nós, completamente presos nela e por ela constituídos, nos vemos obrigados a sentir como sendo o verdadeiro não-ser, isto é, um constante devir em tempo, espaço e causalidade, por outras palavras, realidade empírica. (2005 a, p. 39).

Com sua leitura da tragédia grega, Nietzsche também aborda o ser, e, neste sentido, o par de contrários expresso pelo apolíneo e o dionisíaco é a metáfora nietzschiana para explicitar essa experiência. O trágico é a primeira experiência nietzschiana para expressar o ser. Na experiência trágica, nascimento e decadência, vida e morte se encontram e estão entrelaçadas inseparavelmente. Na tragédia grega, Nietzsche encontra a antítese entre o ser múltiplo que se entrelaça e se dissolve na infinita aniquilação, para que se funda de novo na multiplicidade que havia se tornado em particularidades. É por esta razão que o dionisíaco e o apolíneo, que num primeiro momento pareciam somente ser um par de opostos, moldam na realidade o real em uma indissolúvel unidade. (ESPÉRON, 2010, p. 88).

Na cultura helênica, o aspecto tenebroso do fundo dionisíaco da natureza aparece, para Nietzsche, encoberto e envolto em um véu de beleza e luz apolíneas e ambas mostram sua eterna oposição, ao mesmo tempo abismal e de necessária complementaridade, formando assim a grande arte da tragédia helena. “Apolíneo e dionisíaco, são inseparáveis um do outro, ambos necessários a vida. Assim como não há cosmos sem caos, também não há eternidade sem tempo, identidade sem diferença”. (FERRY, 2012, p. 414).

Nietzsche procurava entender esses dois impulsos artísticos da natureza como mundos estéticos distintos, do sonho e da embriaguez, fenômenos fisiológicos entre os

quais é possível notar um contraste análogo àquele que distingue um do outro: o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 29).

O êxtase de Dioniso e a harmonia de Apolo, o mundo do sonho e da embriaguez são dois instintos que emergem da natureza; assim, na embriaguez dionisíaca conformam-se homens e animais, uns com os outros e com a natureza, ao passo que com a individuação e a bela aparência apolínea o trágico torna-se inteligível.

Pode-se afirmar que essas categorias utilizadas pelo jovem Nietzsche são frutos tanto de sua paixão juvenil pelo mundo homérico, quanto pela influência de sua leitura de *O mundo como vontade e representação* de Schopenhauer. Desta forma,

... a convicção de Schopenhauer, e que Nietzsche segue em sua leitura dos gregos, é a de que o universo se encontra dividido em duas metades. De um lado, há um imenso fluxo caótico, desordenado, dilacerado, absurdo e sem sentido, na maior parte inconsciente, que ele denomina “vontade”; do outro lado, há, pelo contrário, uma desesperada tentativa de esclarecimento das coisas, tentando pô-las em ordem, voltar à calma, à consciência, dando sentido e, justamente, harmonia: é o que se chama de “representação”. Nietzsche aplica essa distinção ao mundo grego: ao universo da vontade, absurda e dilacerada, corresponde ao caos inicial das forças titânicas, e a divindade que, pelo menos dentro do Olimpo, encarna isso é Dioniso. (FERRY, 2012, p. 150).

Se Dioniso representa a vontade desmedida, o absurdo da existência, Apolo obviamente corresponde à calma, à beleza, à harmonia e à ordem cósmica. Essa oposição entre caos e desordem, entre vontade e representação, entre *hybris* e *diké*¹⁰, é um dos traços marcantes da mitologia grega, oposições das quais Nietzsche se apropria para tecer sua interpretação da tragédia helênica.

Para esse autor, os gregos justificavam a existência unindo vida e arte por meio desses impulsos artísticos da natureza, representados pelas figuras de Apolo e Dioniso. A tragédia grega é a suprema arte porque nela há a reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco, momento em que a individualidade apolínea se funde ao uno dionisíaco, numa possibilidade de se integrar a parte ao todo, ou seja, a natureza com seu filho perdido.

Ainda segundo o autor, a tragédia enquanto reconciliação entre Apolo e Dioniso teria a função de

¹⁰ Em grego, *Diké* representa a justiça, ou seja, o fato de se estar de acordo com o mundo organizado é uma lei universal e fundamental, da qual os próprios deuses são partícipes. *Hybris* por sua vez é o orgulhoso descomedimento que leva os seres, tanto mortais quanto imortais, a não saberem guardar o seu lugar no universo. (FERRY, 2012). A (re) conciliação e a luta entre *Hybris* e *Diké* pode bem expressar a visão trágica ostentada pelos gregos anteriores à época clássica, visão de mundo entendida como artística pelo jovem Nietzsche.

... fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo. Assim, fundada na música, a tragédia, expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, união da aparência e da essência, da representação e da vontade, da ilusão e da verdade, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência. (MACHADO, 2005, p. 9)

A oposição complementar entre o apolíneo e o dionisíaco, ao formarem a tragédia ática, justificavam e tornavam a existência dos gregos desejável, apesar de toda dor que lhes era inerente. Essa forma de conceber o mundo, peculiar aos gregos antigos, porém, teria perdido seu sentido genuíno, segundo Nietzsche, com o advento do socratismo que, por meio do adágio “conhece-te a ti mesmo”, põe em questão o saber dionisíaco, ao afirmar que os poetas trágicos não sabiam o que estavam fazendo por não provarem tal conhecimento conceitualmente. Para ele, com essa concepção socrática iniciava-se a decadência da cultura ocidental, pois o conhecimento das formas puras da filosofia socrática, ao invés de ser útil à vida, por Sócrates é utilizado para julgá-la, uma vez que para ele o saber instintivo dos poetas trágicos deveria ser negado em prol do saber conceitual. Nas palavras do autor:

A sabedoria instintiva mostra-se nesta natureza inteiramente anormal, apenas para fazer face aqui e além ao conhecimento consciente impedindo-o. Enquanto que, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força criadora e afirmativa e a consciência se revela como a instância crítica e dissuasiva, em Sócrates é o instinto que se torna crítico a consciência o elemento criador - verdadeira monstruosidade *per defectum*! (NIETZSCHE, 2005, p. 101).

O que era tido como positivo, por representar a força criadora da vida é refutado por Sócrates em prol do conhecimento conceitual, que vence a arte e a ela concede um papel secundário. A vida que era digna de ser afirmada em toda sua grandeza passa a ser julgada. Com Sócrates, o conhecimento filosófico invade a arte, a essência trágica é destruída pelo otimismo racional que penetra na tragédia e expulsa o elemento dionisíaco, fazendo com que aos poucos a tragédia vire um teatro burguês. A esse respeito Nietzsche afirmou:

Recordemos apenas as consequências das proposições socráticas “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o ser virtuoso é feliz”: nestas três formas básicas do otimismo reside a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser um dialético, agora tem de existir uma ligação necessária e visível entre virtude e saber, fé e moral, agora a solução transcendental de justiça de

Ésquilo foi reduzida ao nível chão e insolente da “justiça poética”, com seu habitual *deus ex machina*.¹¹ (NIETZSCHE, 2005 a, p. 106) .

Com Sócrates, inicia-se a busca pela verdade, e o homem intuitivo, que vivia de maneira artística, cede lugar para o seu oposto, o homem teórico em busca de sobrevivência, apoiando-se em metáforas gastas que se tornam verdades com o passar do tempo. No texto *Sobre a verdade e mentira no sentido extramoral*, escrito em 1873, Nietzsche distingue um do outro: o homem teórico do homem intuitivo. Nas palavras desse autor:

Enquanto o homem guiado por conceitos e abstrações, através destes, apenas se defende da infelicidade, sem conquistar das abstrações a felicidade para si mesmo, enquanto ele luta por libertar-se o mais possível da dor, o homem intuitivo, em meio a uma civilização, colhe desde logo, já suas intuições, fora a defesa contra o mal, um constante e torrencial contentamento, entusiasmo e redenção. (1983, p. 52).

O homem conceitual e abstrato “vence” o homem intuitivo, o que faz com que a cultura ocidental entre em decadência, uma vez que há uma tentativa de fuga da dor e dos infortúnios da vida, sempre depositando a esperança em um depois, negando com isso o presente. Essa forma de conhecimento se fazia fortemente presente na Alemanha do século XIX, mas a esperança nietzschiana de um renascimento da arte trágica e da volta desse homem intuitivo, que andara adormecido e imerso em um excesso de ciência, não se efetiva.

A relação de Nietzsche com Wagner, iniciada em 1869, no entanto, segue por entre “caminhos e descaminhos”, findando no ano de 1886, quando o compositor alemão inaugura o teatro de Bayreuth, criado para a encenação de suas próprias peças, e que teria gerado em Nietzsche grande expectativa quanto à possibilidade de um renascimento de uma cultura trágica na modernidade. Nietzsche sentia o caráter redentor da obra wagneriana, bem como sua aproximação com os valores cristãos. (ANTUNES, 2010, p. 54).

¹¹ Seu significado literal é “Deus surgido da máquina” ou “Deus da máquina”. Expressão latina vinda do grego *apò mechanēs Theós*. Era um recurso utilizado para indicar uma solução inesperada e improvável para o término de uma obra de ficção ou drama. De acordo com KRAUSE (2002, p. 82), “no teatro grego algumas peças, em especial as de Eurípides, terminavam com um deus que surgia do nada com a incumbência de amarrar todas as pontas soltas da história. Normalmente, um guindaste o baixava até o local da encenação. Já Aristóteles criticava o recurso como forçado e inverossímil, considerando-o uma espécie de apelação. Desde então a expressão é usada para indicar qualquer solução inesperada improvável ou para terminar uma obra de ficção ou para resolver uma situação problemática na chamada vida real”.

Wagner talvez tenha se desviado daquilo que para ele era muito caro; sua arte não mais era afirmadora da vida, trágica, mas sua antípoda. Se o prefácio da primeira edição de *O nascimento da tragédia* era dedicado ao músico alemão, em 1886, Nietzsche escreverá novo prefácio para sua obra inaugural, numa tentativa de autocrítica. A maturidade o fez repensar acerca da confiança depositada em Wagner e a esperança de um renascimento da arte trágica por meio da música alemã (wagneriana)

De fato, aprendi, entretanto, a pensar de modo suficientemente desanimado e impiedoso acerca dessa “essência alemã”, e a mesma coisa acerca da atual música alemã, que é romantismo do princípio ao fim e a menos grega de todas as possíveis formas artísticas: além disso, uma depravadora de nervos de primeira ordem, duplamente perigosa num povo que ama a bebida e honra como virtude a falta de clareza, nomeadamente na sua dupla qualidade de narcótico inebriante e nebuloso em simultâneo. (NIETZSCHE, 2005 a, p.17).

Embora seja de suma importância ressaltar esse rompimento do Nietzsche maduro, tanto com Wagner quanto com Schopenhauer, esta análise se dará apenas a partir dos textos do primeiro Nietzsche. Mas é importante salientar que a tentativa de junção entre concepção estética da arte grega defendida por Wagner, junto com a concepção idealista da arte de Schopenhauer, sobretudo, permitiram a Nietzsche propor nos seus escritos de juventude a possibilidade de se pensar a arte trágica como uma metafísica de artista. (ANTUNES, 2010, p.108).

Entende-se que a proposta de justificação estética da existência defendida de maneira entusiasmada pelo jovem Nietzsche, apesar de não ter sido concretizada, pode oferecer muitos contributos no pensar histórico e filosófico. Por esta perspectiva, buscase, neste trabalho, entender aspectos da dança em honra a São Gonçalo do Amarante, como sendo passíveis de serem concebidos como trágicos. Essa dança, de origem portuguesa, é encontrada ainda em algumas cidades interioranas do Brasil, dentre elas o município de Rio Azul-PR.

Compreende-se que essa dança apresenta características que podem ser entendidas como expressão de uma visão trágica de mundo, tais como a reconciliação entre vida e morte, que ocorre quando se dança para o pagamento de uma promessa feita por uma pessoa já falecida. Outra característica dessa dança é a presença de elementos sagrados e profanos, dentre eles a dança, com seu apelo ao corpo e à novena, pois essa dança somente acontece após um ato religioso.

1.4 POR UMA INTERPRETAÇÃO TRÁGICA DA HISTÓRIA

A proposta nietzschiana de um renascimento da arte trágica na modernidade não pode ser entendida separadamente de uma profunda reflexão e crítica à história empreendida pelo filósofo nesse período de entusiasmo juvenil. Para Nietzsche, a História possui muitas utilidades, mas também muitos inconvenientes no que tange ao seu uso para a vida.

A crítica nietzschiana à História como ciência assenta-se no princípio de que o conhecimento científico, em certa medida, é inútil para a vida, pois a vida deve prevalecer sobre o conhecimento e não o contrário. Nessa perspectiva histórica, entendida aqui como trágica, povos outrora excluídos da historiografia podem ganhar vez e voz e em muito contribuir para uma reflexão e uma tentativa de superação da dicotomia entre saber científico e sabedoria popular. O ponto de partida seria a reflexão feita por Nietzsche acerca dos gregos que viviam no período anterior à época clássica da Grécia antiga. Tal reflexão fornece muitos contributos para que se possa pensar o trágico na contemporaneidade, promovendo, assim, em certa medida, a aproximação e o encontro entre a academia e esses sujeitos outrora marginalizados pela ciência histórica.

Assim, a dança de São Gonçalo, presente em algumas comunidades do município de Rio Azul, comunidades que ainda são ou que outrora foram organizadas no sistema de faxinal, fornece subsídios para essa empreitada, pois se entende que essa dança pode também ser concebida como um ritual trágico, ou seja, um ritual reconciliatório entre elementos que numa primeira mirada parecem ser antagônicos, como a vida e a morte, o apolíneo e o dionisíaco, o sagrado e o profano, por exemplo, mas que são complementares e tributários uns dos outros.

Segundo Hélio Sochodolak, Nietzsche compreende a História de três maneiras distintas, de acordo com os três períodos de sua produção: o primeiro período vai de 1870 a 1876, quando Nietzsche escreve a *Segunda consideração intempestiva*, em que, para o autor, é preciso cultivar a História em função dos fins da vida. O segundo período compreende os anos de 1876 a 1882, quando Nietzsche atribui à História um duplo uso, mostrar os problemas da conduta humana e fornecer armas no combate à metafísica. O terceiro e último momento da produção nietzschiana vai de 1882 a 1888. Nietzsche, nessa fase, associa a História ao método genealógico, com o objetivo de tentar

compreender como e onde se originam os conceitos de bem e mal, ou seja, sua reflexão concentra-se em questões éticas e morais. (SOCHODOLAK, 2009).

Nesta dissertação, a reflexão e análise se concentram no primeiro momento da produção nietzschiana, com grande enfoque na obra *O nascimento da tragédia*, em que o filósofo alemão almeja um renascimento da arte trágica existente na Grécia antiga nos palcos da Alemanha, e entende que o estudo da História somente é importante quando é útil à vida, quando não “castra” a vitalidade e nem impede o homem de superar o passado e viver o presente tal como ele se apresenta.

A preocupação do jovem Nietzsche com a História é tamanha que a segunda de suas quatro considerações intempestivas a ela é dedicada. Já no início desse escrito de 1874, percebe-se qual é o papel reservado à História em sua reflexão juvenil. Para Nietzsche,

Certamente precisamos da história, mas não como o passeante mimado no jardim do saber, por mais que este olhe certamente com desprezo para as nossas carências e penúrias rudes e sem graça. Isto significa: precisamos dela para a vida e para a ação ou mesmo para o embelezamento da vida egoísta e da ação covarde e ruim. Somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la. Mas há um grau que impulsiona a história e a avalia, onde a vida definha e se degrada: um fenômeno que, por mais doloroso que seja, se descobre justamente agora, em meio aos sintomas mais peculiares de nosso tempo. (2003, p.5).

Para o autor, o conhecimento histórico deve contribuir para fortalecer a ação criadora do homem e não ser utilizada como mera contemplação do passado. Nietzsche escreve em um período em que a Alemanha, por precisar de uma identidade nacional e de se diferenciar de seus vizinhos franceses e italianos, sofria de um excesso de produção histórica, que Wagner chamou em seu *Beethoven* de doença das letras¹², ao referir-se ao excesso de informação produzida por uma cultura jornalística que havia se formada na Alemanha oitocentista. Para Wagner,

Se o gênio de um povo ainda foi capaz de se entender com o impressor, ainda que esta relação tenha sido difícil, com a invenção do jornal, com todo o desenvolvimento das revistas, esse bom espírito do povo foi obrigado a se afastar por completo da vida. Pois, agora, reinam somente opiniões, e precisamente as “públicas”, as que podem ser adquiridas com dinheiro, como

¹² Se a Alemanha recém-unificada sofria da chamada “doença das letras”, a “cura” para tal enfermidade estaria no conciliar filosofia, arte e ciência, objetivo principal de sua obra inaugural. Nessa empreitada e contra esse “mal alemão” a História deveria ser utilizada apenas como *pharmakon* e o filósofo deveria assumir o papel de médico da civilização, conforme escrito datado da primavera de 1873. Cf. NIETZSCHE. *O Livro do Filósofo*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. 6. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

a prostituta, além da maculatura, sua opinião; não precisa não precisa mais pensar ou refletir, porque ali está, preto no branco, o que os outros pensaram por ele sobre Deus, sobre o mundo. Assim, o jornal parisiense de moda diz à “mulher alemã” como ela deve se vestir, pois em tais assuntos, os franceses, os franceses adquiriram pleno direito de nos dizer o que é certo, elevando-se a autênticos ilustradores a cor de nosso mundo papel e jornal. (WAGNER, 2010, p. 87).

Há, na Alemanha recém-unificada, uma profunda ligação entre os intelectuais, o Estado e a Imprensa, fazendo com que Nietzsche denomine aquela cultura de jornalística, questionando a sua utilidade para a vida. O excesso de informação e conhecimento produzidos e divulgados pelos especialistas na Alemanha, nesse período, fazia com que as pessoas não criassem novas maneiras de viver, pensar e enfrentar a vida, uma vez que a imprensa havia se incumbido dessa função.

O que Nietzsche denunciava, em sua Alemanha, era o reflexo do que vinha ocorrendo em toda a Europa nesse período. O conhecimento, ao invés de aperfeiçoar a natureza humana, apenas a modificava. Por isso, assim Nietzsche se dirigia a seus contemporâneos:

Europeu superorgulhoso do século dezenove, tu estás fora de ti! O teu saber não aperfeiçoa a natureza, ele apenas modifica a tua própria natureza. Compara, pelo menos, uma vez a tua altura, como homem de conhecimento, com a tua baixeza, como homem de ação. Tu escalas em direção ao céu pelos raios do sol do saber, mas também desces rumo ao caos. Teu modo de andar, mais exatamente como andas enquanto homem de conhecimento, é a tua fatalidade; fundamento e solo, segundo pensas, recuas para o interior da incerteza; para a tua vida, não há mais nenhum suporte, só teias de aranha rompidas a cada nova intervenção de teu conhecimento. (NIETZSCHE, 2003, p. 77).

Para Nietzsche, a cultura europeia vivia um descompasso entre a grande produção de conhecimento científico e a sua aplicação para os fins da vida. O excesso de conhecimento era prejudicial a ela, pois tal eruditismo era sinal de decadência, visto que valorizava apenas o conhecimento racional, visando subjugar e domesticar os instintos e as paixões do homem.

O século XIX foi marcado, dentre outras coisas, pelo advento das chamadas ciências humanas, que em certa medida se desvinculavam da Filosofia, que até então estudava tudo o que dizia respeito ao homem. Ocorreu a chamada “duplicação do homem”, que além de sujeito do conhecimento passou ser compreendido também como objeto de estudo. Surgem e ganham autonomia e independência nesse período ciências como a Antropologia, Sociologia, Economia, Psicologia, Linguística e História.

De acordo com Michel Foucault, em seu livro *As Palavras e as Coisas* (1999), o surgimento das Ciências Humanas, no início do século XIX, provoca uma grande reviravolta na *episteme* ocidental. Para o pensador francês, a emergência do homem enquanto objeto de estudo se dá a partir de algumas exigências da sociedade industrial, sendo um acontecimento na ordem do saber, visando compreender as várias facetas da existência do homem. Para ele, diferentemente das chamadas Ciências Exatas,

As ciências humanas, com efeito, endereçam-se ao homem, na medida em que ele vive, em que fala, em que produz. É como ser vivo que ele cresce, que tem funções e necessidades, que vê abrir-se um espaço cujas coordenadas móveis ele articula em si mesmo; de um modo geral, sua existência corporal fá-lo entrecruzar-se, de parte a parte, com o ser vivo; produzindo objetos e utensílios, trocando aquilo de que tem necessidade, organizando toda uma rede de circulação ao longo da qual perpassa o que ele pode consumir e em que ele próprio se acha definido como elemento de troca, aparece ele em sua existência imediatamente imbricado com os outros; enfim, porque tem uma linguagem, pode constituir para si todo um universo simbólico, em cujo interior se relaciona com seu passado, com coisas, com outrem, a partir do qual pode imediatamente construir alguma coisa com um saber (particularmente esse saber que tem de si mesmo e do qual as ciências humanas desenham uma das formas possíveis). (FOUCAULT, 1999, p. 484-485).

Nesse contexto de mudança de paradigma e de virada epistemológica, a História, com a pretensão de se tornar uma ciência seguindo os moldes das ciências da natureza, esquecia-se de seu papel de serva da vida. Para Nietzsche, seria melhor que ela não tivesse esse *status* para que fornecesse seus serviços à vida e à saúde da humanidade. A partir de sua investida contra a História, Nietzsche questiona também a validade da ciência como um todo, pois, para ele, seria preciso saber a medida exata em que o conhecimento científico é necessário e útil à vida, mas seu excesso, tal como ele concebia, certamente provoca a doença, tanto no indivíduo, quanto na nação ou na própria civilização. (SOCHODOLAK, 2009, p. 192).

Em texto intitulado *Histoire et Mimèsis*, Philippe Lacoue Labarthe defende que a segunda consideração intempestiva de Nietzsche é um dos documentos mais importantes do pensamento alemão. Referindo-se à doença histórica, vivida pela Alemanha oitocentista, defende que

Um homem, um povo, uma nação, são de maneira idêntica, viventes. A vida é tão obviamente ao menos que se morra, ou esteja ameaçado de morte. O critério para julgar a vida de um vivente é essencialmente a saúde. Se o ser significa viver, pensar no que, é filosofar, significa estimar ou medir o grau de vitalidade e as oportunidades da vida para fazê-la. (LACOUÉ-LABARTHE, 1986, p. 89-90).

Na dosagem certa, a História pode despertar no indivíduo, na nação e na civilização a ação criadora e transformadora. Para isso, é de suma importância saber também esquecer, pois o peso do passado imobiliza o homem e o impede de viver e desfrutar do presente.

A “cura” para essa enfermidade moderna estaria no saber dosar. Assim, a História é pensada como uma droga, um *pharmakon*: absorvida em doses pequenas não representa prejuízo algum, pelo contrário, é necessária para a sobrevivência, pode curar certos males; mas se há um excesso em seu uso, porém, pode destruir e matar, tal qual um veneno. Assim, há que se fazer um uso moderado da História. Se seu uso se torna abusivo, faz-se necessário o uso de antídotos. (LACOUÉ LABARTHE, 1983, p. 93).

Por essas razões, para o jovem Nietzsche “a arte é mais poderosa do que o conhecimento, pois é ela que quer a vida, e ele alcança apenas como última meta - o aniquilamento -” .(NIETZSCHE, 1983, p. 30). Por isso, propõe um retorno à cultura trágica, a fim de que esta pudesse servir de paradigma para que a modernidade reestabeleça o vitalismo perdido e esquecido em meio ao excesso de informação e de ciência pelo qual vinha (vem) passando.

A História incumbida de servir à vida deveria estar a serviço de um poder a-histórico, por isso não poderia e nem deveria se tornar uma ciência dita pura, como a Matemática, por exemplo. Pelo contrário, deveria estar mais próxima da arte, contribuindo para o aguçamento da criatividade do homem, por meio de um profundo respeito, mas também de um desejo ainda maior de superação da herança do passado.

No que tange à pertinência da História para a vida e para o vivente, na interpretação nietzschiana, é possível destacar três importantes aspectos:

... ela lhe é pertinente conforme age e aspira, preserva e venera, sofre e carece de libertação. A esta tripla ligação correspondem três espécies de história, uma vez que é permitido diferenciar entre uma espécie *monumental*, uma espécie *antiquária* e uma espécie *crítica* de história. (NIETZSCHE, 2003, p. 17-18).

Tanto a espécie monumental, quanto a antiquária e a espécie crítica de História possuem muitas utilidades e inconvenientes para a vida, e de acordo com o modo com que são empregadas. Podem ser tanto um *pharmakon* quanto uma doença, conforme sua dosagem e a aplicação, bem como pela utilidade de cada uma no processo vital e criativo tanto de um homem, quanto de uma nação, como de uma civilização. Nietzsche

defendia que o homem deveria se utilizar do passado, para transformar plasticamente o presente.

Para ele, a História útil à vida deveria ser utilizada como um *pharmakon*, dependendo da situação deveria ser empregada como um antídoto, uma poção mágica e até como um veneno, ou seja, deveria ter a dosagem correta a cada momento específico, fazendo com que o conhecimento do passado acontecesse dentro da capacidade vital e fosse útil à vida, transformando o passado em arte e com ele afirmando o presente em toda sua plenitude e contingência. Dessa maneira,

Acima de tudo, a História deve “tonificar” a vida e para tanto, estar aberta para a atribuição de múltiplos significados. ... A história como *pharmakon* é trágica, fundamentada na reconciliação entre os pares de opostos, entre os princípios apolíneo e dionisiaco. A História numa perspectiva trágica pode contribuir para a compreensão de visões de mundo que estão distantes do universo da ciência e que jamais poderiam ser compreendidas por categorias acadêmicas. (SOCHODOLAK, 2011, p. 17).

A presente reflexão e análise parte de *O nascimento da tragédia*, obra inaugural do filósofo alemão. Nela, Nietzsche trata do nascimento, da morte por suicídio e do possível renascimento da arte trágica na Alemanha oitocentista. Dessa forma, a obra pode em muito contribuir para uma reflexão acerca do fazer historiográfico. A oposição e interação entre Apolo e Dioniso pode fornecer muitos contributos, não apenas para entender a tragédia grega e seus desdobramentos, mas também a História, e com ela a vida.

Com esse ponto de vista, povos, sujeitos e acontecimentos que, em outras épocas e com outros vieses interpretativos, eram considerados como meros objetos ganham importância histórica, e o trágico configura-se como uma alternativa teórica diversa das visões dialéticas e dominantes como o Marxismo e o Positivismo, por exemplo.

Numa perspectiva de valorização da diferença e tentativa de superação da interpretação e do pensamento dual inaugurados com o socratismo metafísico, entende-se que os impulsos artístico/filosóficos empregados pelo jovem Nietzsche podem se configurar como vereda para o que aqui se pretende, visto que ambos entrelaçam-se, pois “*Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo, porém, fala a linguagem de Dioniso*”. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 156).

Em um texto que discute a diferença como superação do pensamento metafísico em Nietzsche e Heidegger, Juan Pablo E. Esperón, ao discorrer acerca da experiência trágica na primeira publicação do jovem filósofo alemão, afirma que:

Nietzsche reconhece aqui o limite de nossa linguagem ocidental, que tende a conceitualizar, objetivar a realidade, isto é, limitá-la e dominá-la. ... O eixo central que se apresenta como fio condutor, neste sentido, é o par apolíneo-dionisíaco. Esse é ao mesmo tempo, uma interpretação da cultura grega que provoca uma revolução filosófica e estética, mas também uma crítica da cultura contemporânea com perspectiva de superação. (ESPERÓN, 2010, p. 87).

Com o socratismo metafísico há um abafamento dos instintos humanos em prol da busca incessante e insaciável do conhecimento, da qual a cultura ocidental é herdeira. Com isso, finda-se o entrelaçamento entre Apolo e Dioniso, característica principal da arte e da visão trágica de mundo que era cara aos gregos antigos e que expressava a multiplicidade. Tal concepção de mundo e arte foi substituída pelo saber conceitual, a partir do advento da metafísica platônico/socrática, inaugurando assim o discurso dual, importante a várias vertentes historiográficas, a partir dos binômios: conhecimento sensível/conhecimento suprassensível, real/ideal, etc.

A experiência trágica em que vida e morte, nascimento e decadência se encontravam entrelaçados inseparavelmente e os princípios apolíneo e dionisíaco, que num primeiro momento pareciam apenas um par de opostos, mas que moldavam uma indissolúvel unidade, foram vencidos pelo saber conceitual, pautado na dualidade e na negação da diferença.

... a principal característica da tragicidade é a de ser uma forma de compreender o mundo em sua multiplicidade e complexidade. Nosso olhar foi historicamente treinado, pelo cristianismo e pelo materialismo histórico, a enxergarmos a vida em opostos que estão permanentemente em guerra, em contradição e não se combinam. Deus e o Diabo, o bem e o mal, proletários e capitalistas, luz e sombra, guerra e paz, são múltiplos os exemplos que nos dão a entender que, se um existe, o outro não pode sê-lo, sem negá-lo. Quando um está, o outro necessariamente deve sucumbir, ser negado, expiar a culpa, etc. (SOCHODOLAK, 2013, p. 13).

Junto à sua interpretação da tragédia grega, a reflexão e crítica nietzschiana à cultura histórica da Alemanha do século XIX, presentes em suas considerações fora do tempo, podem em muito contribuir não apenas para criticar, mas também para tentar transcender o dualismo que caracteriza a ciência contemporânea e repensar a produção do saber científico.

Vive-se um momento em que muito se tem falado sobre inter e transdisciplinaridade, tanto no ensino quanto na produção do conhecimento. As fronteiras disciplinares tendem a estar cada vez mais móveis, o que pode caracterizar

aquilo que o filósofo francês Jean-François Lyotard denominou de “Condição Pós-Moderna”, em que há, em certa medida, grande incredulidade com relação às visões totalizantes da História. A modernidade foi superada e a produção do conhecimento deve estar pautada em projetos de caráter local e não mais totalizantes, como era a pretensão das chamadas teorias metanarrativas¹³ da História, por exemplo. (LYOTARD, 2011).

Nessa perspectiva, entende-se que conceitos tomados de empréstimo de outras áreas do saber, como a Filosofia, por exemplo, podem se configurar como uma importante possibilidade teórica para a historiografia.

Em *A mobilidade das fronteiras: a inserção da Geografia na crise da modernidade*, Hissa defende que o projeto interdisciplinar é um desejo de transformação e afirma que

a reflexão interdisciplinar, embrião que se desenvolve na ordem da ciência moderna, emerge como um expressivo sinal de ansiedade e amargura, diante da impossibilidade do projeto desenhado pelo iluminismo até a contemporaneidade. (HISSA, 2002, p. 263).

O “fracasso” do projeto iluminista que defendia, dentre outras coisas, que as chamadas luzes da razão iluminariam as trevas da ignorância e que a ciência resolveria todas as mazelas da humanidade, denuncia também a crise das chamadas metanarrativas da história, incontestes até bem pouco tempo no meio acadêmico, trazendo à baila, no campo das humanidades, a necessidade de superação do chamado discurso dual, caro a várias correntes historiográficas e filosóficas e que imperava até então.

Nesse contexto de mudança de paradigma, as barreiras entre as disciplinas tendem a ser transpostas em nome de um saber que dê conta não mais de entender a totalidade dos fenômenos, mas de compreender certos aspectos em uma escala menor, um saber que vise à superação do dualismo e não mais negligencie a diferença e a diversidade. Corroborando com essa perspectiva, Michel Maffesoli afirma que

... então, não é mais o universal o que importa, mas o particular, pelo que tem de carnal, afetual, de essencialmente simbólico. Com efeito, é esse mesmo ambiente presentista, assim compreendido, que permite o esclarecimento de si e o reconhecimento do outro... é isso mesmo que dá ao presente sua intensidade trágica. Mas também tão estranho aos nossos modos de análise, constituídos justamente sobre e a partir do universal. Dessa forma, para as

¹³ Entende-se por metanarrativa uma narrativa pretensa de ser capaz de explicar todo o conhecimento existente, ou então, capaz de apresentar uma verdade absoluta sobre o universo. No campo da História, Marxismo, Positivismo e Idealismo são exemplos de metanarrativas.

teorias modernas, a vida cotidiana, no que tem de concreta, de arraigada, é essencialmente alienada. (MAFFESOLI, 2003, p. 55).

A vida cotidiana, negligenciada por interpretações totalizantes, volta a ser valorizada e, entre a nostalgia do passado e a crença nos progressos vindouros, o presente é valorizado como momento de intensidade trágica. Entendido como “*o avesso da modernidade*”, o trágico enquanto categoria filosófica pode se configurar também como uma alternativa para a escrita e interpretação da História, e como afirmam Bona e Sochodolak,

... para além da noção estilhaçada de homem, de mundo e da vida, levantemos a hipótese de que a visão, ou concepção ontológica, trágica, pode oferecer aos historiadores e seus leitores uma alternativa para pensarmos a condição humana. Necessita-se socialmente e epistemologicamente de sentido, não religioso, mas analítico, para não dizer simbólico ou artístico, para a existência no tempo. (BONA e SOCHODOLAK, 2010, p.13-14).

A par dessas inquietações, entende-se que o trágico pode oferecer muitos contributos para o estudo histórico, em um sentido mais artístico do que propriamente científico, colaborando não apenas no repensar a História, mas também a condição humana.

Por acontecer à margem dos cultos oficiais da Igreja Católica, trazendo em seu bojo elementos de um Cristianismo “não autorizado” e também por não necessitar de nenhuma explicação científica, sendo transmitida de geração em geração por meio da oralidade, a Dança de São Gonçalo pode oferecer contributos para que, mesmo que de maneira sumária, possa-se pensar a presença do trágico na modernidade, tendo como ponto de partida *O nascimento da tragédia*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

A fim de compreender a Dança de São Gonçalo em Rio Azul-PR pelo viés da tragicidade, serão levados em conta os escritos do jovem Nietzsche, a bibliografia acerca da dança em algumas regiões do Brasil e depoimentos colhidos junto aos moradores de algumas comunidades desse município e de municípios adjacentes.

2 SÃO GONÇALO DO AMARANTE E SUA DANÇA SAGRADA: O SAGRADO E O PROFANO EM PROVISÓRIA CONFORMIDADE

2.1 BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DA FESTA E DA DANÇA: DA SACRALIDADE ORIGINÁRIA AO OSTRACISMO MEDIEVAL

Há algum tempo os historiadores vêm redescobrimo a importância da festa e das manifestações populares como objeto de estudo. A cada dia, cresce a reflexão historiográfica a respeito das relações entre festa, memória e História. No entanto, para que finalmente a historiografia reconhecesse a importância dessa relação, foi necessário que, por uma inversão na ordem das coisas, a dança, a música, a festa, o corpo, as religiosidades deixassem de ser uma zona desconhecida, proibida ou obscura pelos historiadores.

Todas essas questões demonstram que a festa constitui-se em local de delícias e de sonhos, o centro, talvez provisório, da vida individual, enfim reconhecida, legitimada, (re)visitada. As preferências e as manifestações festivas e religiosas são, portanto, um dos mais importantes suportes da identidade cultural de um determinado grupo e podem oferecer muitos contributos para o fazer historiográfico e para o que este trabalho se propõe a analisar.

Segundo Carlos Rodrigues Brandão, em um texto acerca da *Cultura na Rua*, sempre há momentos para festejar, pois

Aqui e ali, por causa dos mais diversos motivos, eis que a cultura de que somos ator-parte interrompe a sequencia do correr dos dias da vida cotidiana e demarca os momentos de festejar. Instantes dados à casa ou ao quintal, igreja, à praça ou à rua em que cada um, alguns ou vários de nós somos, singular ou coletivamente, chamados à cena, postos à cabeceira da mesa e diante de um bolo com velas, presenteados, honrados com falas ou lágrimas. Eis-nos por um instante convocados à evidência, para sermos lembrados ou para que algo ou alguém – uma outra pessoa, um bicho, um deus – seja lembrado através de nós, para que então alguma coisa constituída como sentido de vida e ordem do mundo, seja dita ritualmente *através* de nós, que, *festejados*, somos durante a brevidade de um momento especial enunciados com mais ênfase: somos símbolo. (BRANDÃO, 1989, p. 2).

Momentos festivos em que os espaços são transformados para receber as pessoas em instantes alegres e tristes e celebrar, acima de tudo, a vida podem dar indícios de um viver trágico que, embora na maioria das vezes esteja vinculado a questões religiosas, trazem em seu bojo a alegria demoníaca de viver, alegria que renova a solidez dos laços

sociais e comunitários, celebra a vida “e que confirma uma socialidade que não se esgota no razoável e no útil, mas que necessita sempre do elemento excessivo para sobreviver: viver demais, viver em excesso”. (MAFFESOLI, 2003, p. 88).

As estudar as festas e utopias no Brasil colonial, Mary Del Priore afirmou que estas fazem parte da história dos homens, visto que a História cria muitas utopias e elas, em contrapartida, ajudam a construir a história dos povos. Para a autora,

O tempo da festa tem sido celebrado ao longo da história dos homens como um tempo de utopias. Tempo de fantasias e liberdades, de ações burlescas e vivazes, a festa se faz no interior de um espaço lúdico onde se exprimem igualmente as frustrações, revanches e reivindicações dos vários grupos que compõem uma sociedade ... (DEL PRIORE, 1994, p. 9).

A partir desse pressuposto, pode-se perceber que o tempo da festa é oportuno para também reconciliar as alegrias e as frustrações dos vários grupos que compõem determinada sociedade, configurando-se como momento de afirmação da existência. A alegria demoníaca de viver, bem como a reconciliação dos opostos são algumas das características da visão trágica de mundo, tal como defendia Nietzsche em seus textos de juventude, e assim como afirmou Hélio Sochodolak, em texto intitulado *História, regiões e narrativa trágica*, ao discorrer acerca dos rituais festivos nos faxinais:

Também os rituais festivos podem ser compreendidos na perspectiva trágica. Nesses rituais ocorre uma organização do tempo. ... o tempo da festa é organizado de forma a dispor e reconciliar elementos do sagrado e do profano, a oração e a bebedeira, o indivíduo e o coletivo, a vida e a morte, o apolíneo e o dionisíaco. Sem necessariamente priorizar a um ou a outro elemento, ambos coexistem no espaço numa celebração da fecundidade da vida que tem a morte como cenário. ... (2011, p. 19).

Assim sendo, entende-se que há na atualidade grande interesse em se estudar a festa e seus desdobramentos enquanto elemento importante da cultura, de modo especial da chamada cultura popular. Tal interesse pode ser fruto daquilo que Michel Maffesoli (2003) chama de retorno do trágico nas sociedades chamadas pós-modernas, momento em que há uma passagem de um tempo linear, seguro, da projeção para um tempo de essência trágica. Tal tempo não é mais monocromático, mas policromático e alegre por excelência, em que o cotidiano e suas práticas não mais são negligenciados, mas emergem como o húmus de um saber afirmador da vida em toda a sua plenitude e contingência.

Segundo Maffesoli, esse tempo policromático valoriza pequenas histórias vividas no dia a dia e, embora seja afirmador por excelência, não nega a morte, uma vez que, tal como a vida, ela deve ser também afirmada. Para o autor,

De fato, é preciso insistir nisto, há momentos em que a grande História dá lugar às pequenas histórias vividas do dia a dia. Nesses momentos, a História se esgota nos mitos. É nesses momentos que o trágico ressurgue. Momento em que a morte já não é negada, mas deliberadamente afrontada, publicamente assumida. (MAFFESOLI, 2003, p. 43).

Há, nesse sentido, um novo (re) encantamento com o mundo, no sentido nietzschiano, um *amor fati*, que se manifesta nas práticas cotidianas e faz com que as pessoas afirmem sua existência ante os vários infortúnios da vida. Vida e morte, embora pareçam distintos e opostos, possuem certo entrelaçamento e, em alguns momentos, tanto no cotidiano, quanto em datas em que se celebram festas, podem se reconciliar.

As festas seriam momentos propícios para a reconciliação trágica entre Apolo e Dioniso e, conforme afirmou Campigoto, em texto intitulado *A tragédia e a festa: São João do faxinal da Palmeirinha, Rio Azul-PR*,

Apolo e Dionísio não se separam completamente como duas fatias apartadas por um corte; nem se confrontam a tal ponto que um morra para que o outro sobreviva. Cada princípio contém, fatalmente, o outro, de maneira que, não se poderia isolar, coerentemente, um fenômeno qualquer como exclusivo de um impulso apenas. Assim, nenhuma festa será excepcionalmente dionisíaca ou exclusivamente apolínea, porque se adota o princípio de reconciliação. (CAMPIGOTO, 2010, p. 120).

Expressar a fé a um santo dançando e cantando pode se configurar como uma forma de reconciliar elementos teoricamente opostos como o sagrado e o profano, por exemplo, em que a violência dionisíaca é descarregada por meio da música e da dança, numa catarse de reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco, configurando-se em um ritual trágico.

A par dessas questões, o presente trabalho tem como objetivo realizar um estudo da dança de São Gonçalo no município de Rio Azul¹⁴, pelo viés da tragicidade, ou seja,

¹⁴ Este estudo acerca da Dança de São Gonçalo pelo viés da tragicidade parte de dois estudos realizados anteriormente. Na graduação, no ano de 2006, como trabalho de conclusão de curso, elaborou-se um trabalho intitulado *A Tragédia na Música de Raiz*, sob a orientação do Professor Doutor Hélio Sochodolak, em que foram analisadas letras de algumas músicas de raiz sertanejas à luz da interpretação nietzschiana sobre Tragédia Grega. No ano de 2009, houve também na UNICENTRO, *campus* Irati, o curso de Especialização em História Cultural. Fruto desse curso foi a publicação do trabalho que traz por título: *A dança de São Gonçalo nos faxinais do município de Rio Azul-PR*, desta vez sob a orientação do Professor Doutor José Adilçom Campigoto. O texto foi publicado na Revista *Tempo, Espaço e*

essa dança que é de origem portuguesa e que também está presente em várias regiões do Brasil será entendida a partir dos textos do jovem Nietzsche como um ritual trágico, (re) conciliatório entre princípios aparentemente antagônicos, mas que são complementares, assim como o apolíneo e o dionisíaco, o sagrado e o profano, vida e morte, dentre outros.

Nessa perspectiva trágica, que parte da reconciliação entre Dioniso e Apolo, por meio da arte trágica, entende-se que

... um garante a existência do outro, e sua relação é uma relação de (re) conciliação onde não existe a necessidade de um destruir o outro porque isso significaria sua própria destruição. Trata-se de uma relação não dialética, como podemos notar, uma relação de interdependência e complementaridade de princípios ou conceitos. O que não quer dizer que se assemelhem ou deixem de ser totalmente diferentes. (SOCHODOLAK, 2013, p. 18).

É sabido que juntamente com a música, a dança é uma das mais antigas manifestações populares, estando presente em todos os povos e culturas, e que desde os primórdios aparece no contexto sagrado, pois “o êxtase dançante acompanha as próprias religiões através dos milênios”. (CALDEIRA, 2008, p. 2).

Segundo Alceu Maynard Araújo, estudioso do folclore brasileiro,

Desde as priscas eras da humanidade a dança esteve presente. Há entre os povos pré-letrados uma série de danças como as da caça, das máscaras, guerreiras e secretas, as núpcias, as de fecundidade ou eróticas ou genéricas, as de nascimento, de iniciação ou circuncisionais, as fúnebres, as medicinais, as de colheita, as lunares, as pleiadares, as festivas ou puramente recreativas, as mágicas, religiosas ou sagradas ou propiciatórias, as imitatórias, as lúdicas etc. (ARAÚJO, 2004, p. 5).

Pode-se constatar a partir do que afirmou Araújo, que além de estar presente desde a aurora da humanidade, há, entre os povos de cultura não letrada, danças para celebrar os mais diversos momentos da vida. Danças para o nascimento, para a morte, danças sagradas e danças profanas, enfim, existiam, nos primórdios da humanidade, danças para todos os momentos da vida, tanto os bons quanto os ruins, o que pode ser entendido como uma maneira alegre de viver e encarar a vida, em que a dança e

Linguagem. Ver: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/view/2637>, acesso em: 3 maio 2014. Esta dissertação então parte desses dois temas, no que diz respeito à Dança de São Gonçalo no município de Rio Azul, e serão utilizados alguns depoimentos colhidos e já utilizados na especialização. Tais depoimentos somados a depoimentos colhidos recentemente, confrontados com o estudo teórico acerca da tragédia e com estudo histórico, ajudarão a melhor entender a Dança de São Gonçalo em Rio Azul, bem como se é possível ou não concebê-la como um ritual trágico, hipótese que aqui será defendida.

consequentemente a música se faziam presentes nos momentos mais importantes, mesmo que estes não fossem alegres.

Corroborando com Araújo, em *Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança*, Luis Henrique Santiago de Guervós afirmou que:

É um fato que o homem, ao longo de sua história, sempre dançou para celebrar suas mudanças e transformações. A dança esteve associada primeiro a ritos sagrados; era um meio de comunicação entre o homem e seus deuses, uma forma de veneração destinada a invocar a manifestação de poderes sobrenaturais, mas também esteve vinculada aos ritos de fertilidade, nos quais se exaltava a exuberância da vida. Uma vez dessacralizada, se converteu em meio de expressão do espírito do povo. Os grandes acontecimentos da vida cotidiana ainda se celebram com a dança, como manifestação da alegria e da vida. (GUERVÓS, 2003, p. 88).

Em *História da dança no Ocidente*, em que realiza estudo acerca da evolução da dança desde as primeiras manifestações registradas até a contemporaneidade, Paul Boucier assevera que a primeira dança foi um ritual sagrado. Para este autor, as fontes remontam ao período neolítico, datando de dezenas de milhares de anos. Tais danças eram realizadas por mulheres que, por meio delas, buscavam obter fecundidade, tanto para si quanto para a natureza, da qual dependia sua existência. (BOUCIER, 2001).

Em estudo relativo ao caráter sagrado e profano da dança e corroborando com a afirmação de Boucier, Solange Pimentel Caldeira defende que a dança sempre esteve presente nas antigas civilizações em rituais religiosos. Na Grécia antiga, por exemplo, as danças rituais aconteciam em homenagem ao deus Dioniso. Nas palavras da autora,

Essas práticas de cultos, como o cortejo dionisiaco, foram representadas em vasos (fonte principal de documentação). As imagens são ricas de expressividade e nos permitem deduzir uma dança formada por movimentos vivos: passos corridos ou escorregados, braços estendidos, com frequência em oposição, saltos com as pernas esticadas ou não, torso, pescoço e cabeça jogados para trás. Do ritual religioso a dança passou para o teatro. (CALDEIRA, 2008, p. 03).

Do canto e da dança em louvor ao deus Dioniso é que surge a tragédia grega. Nas florestas da Ásia Menor aconteciam as chamadas grandes dionisiacas, nas quais havia a participação de mulheres que, em cortejos, cantando e dançando, embriagadas no sentido narcótico e também artístico, adentravam as florestas da Grécia, louvando seu estranho deus. (NIETZSCHE, 2005 a). Das florestas anatólias, as festas dionisiacas ganham os palcos do teatro grego, sendo o germe da antiga tragédia ática, da qual parte

a presente reflexão e também serve de norte a este estudo acerca da dança de São Gonçalo em Rio Azul.

Enquanto berço da civilização ocidental, a Grécia Antiga deixou seu legado também na dança, sua civilização era fortemente marcada por ela¹⁵. A dança grega teria surgido na Ilha de Creta, e para os helenos era um dom dos imortais. Segundo Boucier,

Todas as narrativas lendárias gregas situam em Creta a origem de suas danças e de sua arte lírica: foi na “ilha ascendente”, segundo o qualitativo de Homero, que os deuses ensinaram a dança aos mortais, para que estes “os honrassem e se alegrassem”; lá foram reunidos os primeiros “Tiasas” (grupos de celebrantes) em honra de Dionísio; lá foram compostos os primeiros ditirambos (termo cuja origem parece bem pré-helênica); lá nasceram os *choros* trágico e a própria tragédia... (2011, p. 20).

Tal como Nietzsche defende em seu *O nascimento da tragédia*, a Tragédia Grega surge do canto e da dança executados em louvor a Dioniso. Sabe-se, no entanto, que “a princípio dança sagrada, dança de loucura mística, a dança dionisíaca tornar-se-á cerimônia litúrgica de forma fixa inscrita no calendário, depois cerimônia civil, antes de se tornar teatral e dissolver-se na dança de diversão”. (BOUCIER, 2011, p.24).

Segundo Bastos (2005, p. 21-22), o aspecto dionisíaco da dança é fruto da *mania*, a loucura sagrada, introduzida em Dioniso quando era ainda criança por sua madrasta Hera, que via nele a traição de seu esposo Zeus. Possuído por esse castigo, o jovem deus teria criado danças estrambólicas e concedido aos homens o aparecimento do vinho, com o qual seria possível o esquecimento dos males corporais e também o alívio das perturbações da alma.

Assim, ainda segundo Paul Bourcier,

A partir do século VII a. C., o culto de Dionísio tornou-se uma liturgia agrária, em Atenas. O deus é representado por uma árvore ou um tronco de madeira onde se penduram vestes, máscara; as pessoas vão em procissão, em sua direção, levando o *phallus* e sacrifícios. São as dionisíacas dos campos, que acontecem no início do outono... No calendário agrícola, esta festa marca o início do período em que se trabalham os vinhedos... o ditirambo, hino

¹⁵ Faz-se necessário e também importante ressaltar, uma vez que o estudo tem como ponto de partida a tragédia grega que era a encenação dos mitos antigos, que nesta mitologia a música, a dança, a arte poética e o conhecimento das coisas passadas eram artes das Musas. Afirma-se que as musas eram nove irmãs, filhas de Zeus, o rei dos deuses e Mnemósine, a deusa que personificava a memória. Os nomes e as atribuições de cada musa podem variar um pouco conforme a versão mítica, mas, de maneira geral, Calíope era considerada a musa da poesia épica, Clio, da história; Euterpe, da música, Erato, da poesia lírica, Terpsícore, da poesia lírica com dança, especialmente a coral; Melpômene, da tragédia, Tália, da comédia, Polímnia, dos hinos dedicados aos deuses e da pantomima e Urânia, da astronomia. Cf. <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0192> Acesso em: 4 maio 2014.

cantado e dançado em honra de Dionísio, chegou à sua forma final por volta do século VI antes de Cristo. Muitos helenistas, assim como Aristóteles, consideram-no o germe da tragédia grega. (BOUCIER, 2011, p. 27-28).

A tragédia é a fusão do culto religioso a Dioniso com o tesouro dos mitos heroicos do povo helênico, encontrando neles o verdadeiro conteúdo. Os mitos, fontes de inspiração dos poetas trágicos, eram um bem comum do povo grego, história sagrada de realização máxima. (COSTA e REMÉDIOS, 1988, p.11).

O Carnaval provavelmente originou-se dessas festas dionisiacas que deram origem à tragédia, encenação dos mitos, mas por motivos eclesiásticos foi antecipado para melhor se encaixar ao calendário da Igreja Católica, que não conseguiu acabar com muitas festas pagãs existentes antes de seu advento. Aos poucos foi tirando os elementos profanos sem que tivesse que acabar totalmente com tais festas.

Dessa forma, a dança, presente em todas as civilizações, resiste, no Ocidente, na antiguidade e no início da Idade Média como parte de eventos sociais e cultos religiosos, mantendo, ainda, um caráter profano, vinculado ao erotismo de algumas festas pagãs, que apesar dos esforços da Igreja nascente ainda se faziam presentes, inclusive em rituais religiosos.

Com a consolidação do Cristianismo enquanto religião oficial do Império Romano, no ano de 380, e com a proibição dos cultos pagãos após decreto do imperador Teodósio, a dança, devido a seu forte apelo ao corpo, começa a ser condenada pela Igreja Católica, que não via com bons olhos essa prática. Assim,

Na Idade Média, em função dos anátemas lançados contra a dança pela Igreja, há uma ruptura no desenvolvimento de sua história. O cristianismo, na sua condenação do mundo romano que apodrecia, englobou as artes que refletiam esta decomposição. Os padres da Igreja, Santo Agostinho dentre eles, condenaram “esta loucura lasciva chamada dança, negócio do diabo”. Além desta maldição circunstancial, a contaminação do pensamento bíblico pelo dualismo grego levou São Paulo a opor o espírito aos sentidos e a desprezar o corpo: o bem no homem só está na alma, e todo mal vem da carne. (CALDEIRA, 2008, p. 04).

Essa interpretação dualística, tributária em larga medida da metafísica socrático/platônica que também inaugurou a interpretação e o discurso dual, caros a muitas correntes filosóficas e historiográficas, fez com que houvesse uma negação da carne (corpo), que nessa perspectiva era o oposto do espírito. O conhecimento, a verdade não estão no que os sentidos oferecem, pelo contrário, estes apenas atingem as

cópias imperfeitas do que há no mundo das ideias, tal qual defende Platão em sua *Alegoria da caverna*, presente no livro VII da *República*. (PLATÃO, 2004).

Apesar da condenação cristã à herança romana, ainda era possível encontrar, durante os primeiros trezentos anos do cristianismo, cerimônias fúnebres e tramas de fertilidade. Escondidos sob um disfarce apenas exterior, tais cerimônias ainda mantinham-se vivas. Destacaram-se também os ritos de fecundidade, em suas várias manifestações e em datas que eram consideradas importantes, além de menções a danças de giro, de máscara e danças de conteúdo erótico, que continuaram acontecendo. Espanhóis e alemães conservaram suas danças profanas, provocando por vezes o horror de missionários cristãos, celtas e saxões. Os franceses dançavam e cantavam no coro das igrejas, em manifestações que chegaram até o período barroco. Tal costume na Espanha chegou até o século XXI. (CALDEIRA, 2008, p.4).

A partir da interpretação platônica, da distinção entre o conhecimento sensível e inteligível, o Cristianismo nascente com a filosofia patrística, passa a entender o corpo como morada e também prisão da alma. Assim, tudo que de certa forma desse prazer aos sentidos deveria ser refutado em prol do gozo espiritual, que somente seria atingido por meio da oração, da caridade, da penitência, dentre outros atos dessa natureza e que seria o prêmio daqueles que vivessem de acordo com tais preceitos. Tal compensação, no entanto, não seria dada nesta vida, mas no além-túmulo. Por tais razões,

... apesar de algumas exceções, as condenações eclesiásticas atingiram seu objetivo; a dança não foi integrada à liturgia católica. Esta recusa é ainda mais notável pelo fato de, em muitos casos, os trajes e até os lugares de culto pagão terem sido assimilados sem dificuldade. Sem dúvida, o recurso obrigatório ao corpo e a seus poderes pouco controláveis é o motivo do ostracismo especial que abateu sobre a dança. (BOURCIER, 2011, p. 51).

O ostracismo sofrido pela dança no período medieval deve-se ao forte apelo ao corpo que ela, desde seus primórdios, possui. Segundo o Cristianismo, a vida terrena deveria ser vivida de modo a se merecer o paraíso perdido, que não está mais aqui, mas no além e é legado aos que seguirem à risca a doutrina cristã.

Nota-se aqui uma grande diferença entre esta visão cristã, ainda em voga, e a visão trágica de mundo amparada na ideia de que a vida deve ser afirmada e não negada em prol de um depois, como defende o Cristianismo. Essa negação da vida foi muito criticada por Nietzsche em todas as fases de sua produção. Na segunda de suas considerações intempestivas, por exemplo, o autor, além de propor a inversão do *cogito*

cartesiano de *cogito ergo sum* para *vivo ergo cogito*, critica duramente o excesso de história característico da Idade Média, que era utilizada segundo ele como *memento mori*. Acerca deste excesso de história e da falta de perspectiva com relação ao presente que o mesmo acarreta, assim falou Nietzsche em sua juventude:

Talvez esta observação desagrade, tão pouco, talvez quanto aquela dedução do excesso de história a partir do *memento mori* medieval e da desesperança que o cristianismo traz no coração em relação a todos os tempos vindouros da existência terrena. (NIETZSCHE, 2003, p. 69).

A proposta nietzschiana de uma visão trágica de mundo defende também a inversão do *memento mori* medieval, para o que ele chamou *de memento vivere*¹⁶, pois ao se lembrar o tempo todo da morte, a vida fica em segundo plano, fazendo com que seja negada e não afirmada, como propôs Nietzsche ao defender sua visão trágica de mundo e um renascimento da arte trágica nos palcos da Alemanha, por meio da ópera wagneriana em seus textos de juventude.

O socratismo, bem como a doutrina cristã e o cientificismo, foram aos poucos suprimindo a visão trágica de mundo; com isso, o elemento dionisíaco em certa medida foi sendo vencido e quase que totalmente esquecido, preservando-se apenas o apolíneo, que sem seu oposto e complemento não era mais servo da afirmação da vida, ao contrário, contribuía para que esta passasse a ser julgada e de certa forma também negada, visto que as alegrias e os prazeres não pertencem mais a este mundo.

Sabe-se, porém, que nem sempre a Igreja Católica obteve êxito e que apesar de sua vigilância e poder, principalmente no medievo, muitos cultos pagãos foram preservados, bem como algumas práticas por ela condenadas foram incorporadas aos cultos cristãos, preservando, ainda que de maneira “mascarada”, elementos passíveis de serem compreendidos como trágicos no seio de alguns de seus rituais.

Pode-se entender aqui a doutrina cristã e suas dissidências a partir dos princípios apolíneo e dionisíaco utilizados por Nietzsche em seus textos de juventude. A Igreja tentava impor a justa medida e se preocupava com a uniformidade do culto, visando a uma harmonia apolínea, à criatividade das pessoas, geralmente as marginalizadas, sem vez e nem voz, tendendo a expressar o dionisíaco por meio da vontade de viver que é muito maior do que a “opressão” sofrida, mostrando o lado terrível e abissal da natureza, mesmo que seja com as máscaras e em momentos isolados.

¹⁶ *Memento mori*= lembre-se da morte, lembre-te que hás de morrer, que é mortal.
Memento vivere= lembre-te que hás de viver.

Assim sendo, é mister saber que onde a vigilância do poder eclesiástico não se exerce diuturnamente, rituais religiosos acompanhados de dança persistiram, adaptando-se à doutrina católica oficial e incluindo elementos peculiares à cultura de cada povo. Numa perspectiva trágica, pode-se afirmar que, embora Dioniso tenha sido em certa medida vencido por Apolo, ainda é possível encontrar rastros de sua sombra em lugares nos quais o cientificismo e a cultura dominante do ponto de vista tanto capitalista quanto eclesiástico dividem espaço com outras formas de conhecimento, como a sabedoria popular, por exemplo, muito presente nos interiores do Brasil e que contribui sobremaneira para que as pessoas afirmem suas existências, constituindo-se em saberes mais existenciais do que científicos.

A relação de poder entre a Igreja Católica e os seus fiéis pode aqui ser compreendida também a partir dos conceitos de estratégia e de tática cunhados pelo pensador francês Michel de Certeau (1925-1986), em seu livro *A invenção do cotidiano*, que tinha por objetivo dar a palavra aos sujeitos ordinários, ou seja, às pessoas comuns, que se valiam de formas inventivas para sobreviverem. Para esse autor, é necessário um olhar diferente para que o cotidiano seja compreendido em toda sua complexidade. Tal olhar é distinto da ótica das metanarrativas e pode ser aqui entendido como um olhar trágico.

Assim sendo, sabe-se que na visão certoniana as estratégias dizem respeito a um poder maior, neste caso o eclesiástico, e que as táticas estão vinculadas a sujeitos ordinários, que utilizam formas inventivas e artimanhas da natureza para poderem “driblar” as regras das instâncias de poder e, desta forma, sobreviver individual e culturalmente.

Segundo o autor,

... A estratégia postula um lugar susceptível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos de pesquisa etc.)... Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar. (CERTEAU, 2007, p. 99).

Se as estratégias dizem respeito a um postulado de poder, a algo calculado e com objetivos bem definidos, seu oposto são as táticas de sobrevivência, que não possuem lugar próprio e que se configuram como algo instintivo, existencial, mas que são muito úteis na vida cotidiana. Desta forma, para o autor

A tática é a arte do fraco. ... Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder. Deste ponto de vista, a sua dialética poderá ser iluminada pela antiga arte sofisticada. Autor de um grande sistema “estratégico”, Aristóteles se interessava muito pelos procedimentos deste inimigo que pervertia, pensava ele, a ordem da verdade. (CERTEAU, 2007, 101-102).

As táticas de sobrevivência e as formas inventivas utilizadas pelos sujeitos ordinários muitas vezes ficaram à margem das pesquisas e dos estudos históricos, todavia podem aqui ser entendidas como uma maneira artística, criativa de se viver, sempre buscando inventar maneiras novas e ao menos momentaneamente inverter a ordem das coisas. Podem também configurar-se, por este viés interpretativo, em uma forma de resistência dos mais fracos, como se percebe com a dança que, apesar dos esforços eclesiásticos, ainda se mantém em alguns lugares como forma de culto religioso.

Assim como a arte dos sofistas, da qual Sócrates era declarado inimigo, pois defendia que o conhecimento deveria ser conceitual, ou seja, tinha que valer para qualquer pessoa, em qualquer época e lugar, contrapondo à tese central dos sofistas que a partir da máxima de Protágoras afirmavam ser o homem a medida de todas as coisas, as táticas não são passíveis de serem explicadas por meio de conceitos. Talvez por esse motivo sejam o meio pelo qual sobrevivem e afirmam a existência os chamados sujeitos ordinários.

O saber dos poetas trágicos não foi passível de ser demonstrado por meio de conceitos, e as táticas dos mais fracos enquanto formas criativas de viver, dependendo do contexto e da situação, do lugar e de outros aspectos, podem ser muito mais úteis do que o saber científico, que infelizmente ainda é muito restrito.

Dessa forma, as táticas de sobrevivência dependem do tempo e do lugar, visando que o segundo vença ao primeiro. Seus ganhos e vitórias não são guardados ou contabilizados, em que os “fracos” tiram partido das forças que a eles são estranhas, conseguindo em momentos oportunos combinar elementos heterogêneos e aproveitar-se da ocasião. Esses momentos oportunos em que as táticas tornam momentaneamente o fraco mais forte são perceptíveis em muitas das práticas cotidianas. (CERTEAU, 2007, p. 47).

A resistência da dança ante as imposições da Igreja pode também ser compreendida por meio das categorias *liso* e *estriado*, de DELEUZE e GUATARRI,

presentes no livro *Mil platôs* v. V (1997). Por esta perspectiva, enquanto se busca estriar determinado espaço e prática, impondo-lhes limites e regras, há fruto dessa imposição na busca constante pelo seu alisamento, que, às vezes, se efetiva, às vezes, não. Acerca dessas categorias e formas diferentes de se viver o espaço, assim afirmam os autores:

O Liso nos parece ao mesmo tempo o objeto por excelência de uma visão aproximada e o elemento de um espaço háptico (que pode ser visual, auditivo, tanto quanto tátil). Ao contrário, o Estriado remeteria a uma visão mais distante, e a um espaço mais óptico — mesmo que o olho, por sua vez, não seja o único órgão a possuir essa capacidade. Ademais, é sempre preciso corrigir por um coeficiente de transformação, onde as passagens entre estriado e liso são a um só tempo necessárias e incertas e, por isso, tanto mais perturbadoras. (DELEUZE e GUATARRI, 1997, p. 180).

Como defendem os autores, há sempre a passagem de um espaço a outro, ou seja, o liso por vezes converte-se em estriado e o seu oposto em liso. O estriado pode ser compreendido como um espaço que parte de alguma esfera de “poder”, no caso da dança, o poder eclesiástico que busca impor limites e regras a fim de melhor administrar e fiscalizar os resquícios de cultos pagãos que, apesar da vigilância constante da Igreja, permanecem em alguns lugares. O espaço liso é fruto da tentativa de viver de maneira diversa daquela imposta, ou seja, tem a finalidade de alisar aquilo que por meio de um estriamento foi imposto como regra e limite, ou seja, viver determinado espaço de maneira alternativa, criativa, artística.

Por esse viés interpretativo, enquanto se tenta uniformizar os cultos, estriando o espaço, ocorre a tentativa que às vezes é bem sucedida, às vezes não, de alisá-lo, criando formas outras de viver e se relacionar, tal qual como fazem os sujeitos ordinários por meio de suas táticas de sobrevivência, numa relação que pode ser também entendida como apolínea e dionisíaca, que ocorre ao mesmo tempo por oposição e interação.

Essa relação entre a unidade apolínea e a multiplicidade dionisíaca contribuiu para a afirmação da existência, tal qual ocorria na tragédia grega, em que havia a reconciliação desses princípios aparentemente antagônicos, mas que eram coexistentes e complementares. Assim, táticas e estratégias, liso e estriado podem, em certa medida, além de coexistirem, se complementarem.

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, ao discorrer acerca do esquecimento de si e da reconciliação do homem com a natureza que acontecia com as festas dionisíacas ao aproximar-se da primavera na Grécia Antiga, cita o culto a São João e

São Vito no medievo germânico, que, segundo ele, se assemelhava às grandes festas realizadas em honra a Dioniso. Segundo o pensador alemão,

Também na Idade Média alemã se revolviam, sob o mesmo poder dionisiaco, multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de um lugar para outro: nesses dançarinos de São João e São Vito, reconhecemos os coros báquicos dos gregos, com o seu precedente histórico na Ásia Menor até à Babilônia e aos orgiásticos saqueus. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 27).

Dança e música eram os elementos originários da tragédia grega que se mantiveram apesar da forte vigilância do Cristianismo em festas realizadas em louvor aos santos católicos, algumas vezes numa espécie de sincretismo com os deuses pagãos. Para o jovem Nietzsche, a “... infelicidade da arte moderna é de não ter emanado de tal fonte secreta.” (2005 b, p. 55), pois de tal nascedouro é que teriam florescidos o drama antigo e a tragédia grega.

Para Nietzsche, a mudança artística deveria ser também acompanhada por uma mudança por parte do público, que, na modernidade, era bem diverso do público que acompanhava as tragédias gregas. Desta forma, ao falar do Drama Musical Grego, comenta que:

No tempo de florescimento do drama ático, algo dessa vida natural dionisiaca, também estava na alma dos auditores. Não se trata de nenhum público de assinantes de todas as noites, preguiçoso e fatigado, que vem ao teatro com os sentidos exauridos e desgastados para ser levado à emoção. Ao contrário deste público, que é a camisa-de-força do nosso teatro (*Theaterwesens*) de hoje, o espectador ateniense tinha ainda os seus sentidos frescos e matutinos, festivamente animados, quando ele se assentava nos degraus do teatro. O simples ainda não era para ele, demasiadamente simples. A sua erudição estética consistia nas lembranças de felizes dias de teatro passados, sua confiança no gênio dramático de seu povo era sem limites. O que é mais importante, porém: ele sorvia a bebida da tragédia tão raramente que ela lhe sabia cada vez como se fosse a primeira. (NIETZSCHE, 2005 b, p. 56-57).

Para o jovem Nietzsche, o público moderno era demasiado passivo, pois mergulhado no artificialismo da arte burguesa, do que mais tarde denominou-se “*Belle Époque*”, relacionava-se de maneira fria, sem envolvimento. A arte, nesse período, começava a se converter em produto acessível aos dotados de dinheiro. O prazer pago e vivido apenas momentaneamente e a “prostituição da arte”, que na Europa oitocentista perdera a função de afirmar a vida, serviam apenas para entreter o burguês.

Entende-se que a dança de São Gonçalo, por brotar do seio do povo, ainda que de maneira indireta, é herdeira das festas pagãs realizadas no medievo europeu, e que

propicia, a seus participantes, certo arrebatamento e envolvimento, afirmando a vida em toda sua complexidade. Tais festas traziam em seu bojo elementos de um dionisismo que, apesar da vigilância da Igreja, resistia e insistia em se fazer presente em cultos e festas em honra a santos católicos, como São Vito¹⁷ e São João, por exemplo.

Nessas festas, cantando e dançando, buscava-se promover a reconciliação do homem com a natureza e também a harmonia, ainda que provisória, entre elementos profanos com a fé cristã. Assim,

Cantando e dançando, o ser humano expressa-se como membro de uma comunidade superior: deixou de saber andar e falar e está em vias de ascender aos ares. O encantamento fala a partir de seus gestos. ... O ser humano já não é artista, tornou-se obra de arte: o poder artístico da natureza inteira, para a voluptuosa do Uno originário, revela-se aqui sob os arrepios do êxtase. A mais nobre argila, o mais precioso mármore é aqui modelado e golpeado, o ser humano, o ser humano, e aos toques de cinzel do artista dionisiaco dos universos junta-se o som dos mistérios eleusinos: “Cais prostrados, milhões de homens? Presentes o Criador, ó mundo”. (NIETZSCHE, 2005 a, p. 28-29).

Essa tentativa de transcender o *principium individuationes* do elemento apolíneo e se reconciliar com a natureza, com a comunidade e também consigo mesmo, aproximava as pessoas do *Uno Primordial*, expresso no elemento dionisiaco. Cantando e dançando, o homem transcendia as convenções apolíneas, ficando mais perto da natureza, da qual, desde o socratismo, estava se afastando. A unidade entre Apolo e Dioniso a partir de Sócrates é quebrada, entrando em degeneração, visto que... “pela pretensão filosófica de se ‘julgar a vida’, contrapondo, à existência, certos valores considerados como supremos, regulando-a por meio de preceitos e censurando-a”. (CAMPIGOTO, 2010, p. 113).

¹⁷ Conhecida também como dança de São Guido. O termo teria surgido e se popularizado na Idade Média. Sabe-se hoje que fungos alucinógenos cresciam junto aos campos de centeio, com o qual eram feitos os pães. Com grande frequência, os pães feitos com centeio contaminado pelos fungos provocavam reações incompreensíveis para o conhecimento da época. Multidões se colocavam a dançar histericamente e a autoflagelar-se em delírios após se alimentarem dos pães contendo os referidos fungos. Muitas vezes ocorriam manifestações típicas de ergotismo, com movimentos involuntários associados a sintomas digestivos.

2.2 SÃO GONÇALO DO AMARANTE: O BEATO CANONIZADO PELA CULTURA POPULAR EM PORTUGAL E NO BRASIL

Apesar do ostracismo a que teria sido condenada a dança na Idade Média, nesse mesmo período, mais precisamente no século XIII, surgiu em Portugal uma devoção dançada em honra a São Gonçalo de Amarante, padre dominicano que, com o intuito de converter prostitutas, criou uma dança acompanhada de viola e cantoria, a qual lhe rendeu, dentre outras prerrogativas, fama de casamenteiro e milagreiro. Segundo Luís da Câmara Cascudo (2001, p. 181), a dança de São Gonçalo “é talvez a última dança como ação religiosa e oferenda litúrgica”.

A dança criada por Gonçalo de Amarante chegou ao Brasil via colonizador e ainda hoje é encontrada em várias regiões do país, principalmente em comunidades do interior, nas quais a vigilância da Igreja não se faz sentir muito presente, explicitando, em certa medida, uma religiosidade à margem da “fiscalização” eclesiástica. Essa religiosidade, rica de simbolismo e de elementos que na maioria das vezes são alheios aos ritos oficiais da Igreja Católica, evidencia uma relação espontânea com o sobrenatural, possuindo a função de reforçar certos laços há muito perdidos e afirmar a existência por meio do canto e da dança, explicitando uma alegria trágica.

Apesar da grande devoção tanto no Brasil quanto em Portugal de onde vem o culto a São Gonçalo, ainda pouco se conhece de sua vida, sendo sua própria existência histórica às vezes questionada. Sabe-se, no entanto, que São Gonçalo teria sido contemporâneo de Santo Antônio, ao qual muitas vezes é associado, sendo considerado, no século XVIII, o segundo santo português, por seu caráter nacional e popular. (SANTOS, 2006, p. 300).

Em importante estudo intitulado *São Gonçalo: um violeiro santo ou um santo violeiro?*, acerca da vida do padre português, os milagres a eles atribuídos, seus prodígios e atos sociais, bem como a devoção, tanto no Brasil quanto em Portugal, Lilian Vogel e Valter Cassalho afirmam que

São Gonçalo nasceu em Riconha, também conhecida como Ariconha, um lugar da freguesia de Tagilde, conselho de Guimarães em Portugal, provavelmente entre o ano de 1171 e 1200. De sua família pouco se sabe, apenas que era abastada e o nome de seu pai poderia ser Gonçalo Pereira. Naquela época, século XII, não havia registros civis, apenas nomes de batismo, que não necessariamente eram dados hereditariamente, mas às vezes, alusões a lugares e ancestrais distantes. Quando estava com sete anos, foi enviado ao Mosteiro para receber a educação prevista à época para um menino de tal estirpe. Após ter concluído seu ciclo de estudos, foi aceito no

Paço do Arcebispo de Braga, um mosteiro de Tagilde, onde terminou seus estudos e foi sagrado sacerdote. (VOGEL e CASSALHO, 2009, p. 19).

Conta-se que depois de alguns anos exercendo o sacerdócio, o padre Gonçalo visitou os túmulos dos apóstolos Pedro e Paulo, em Roma, passou pelo caminho de Santiago de Compostela, na Espanha, e foi à Terra Santa visitar os lugares sagrados por onde Cristo havia andado. Essa peregrinação durou catorze anos e em sua ausência sua paróquia ficou sob os cuidados de seu sobrinho, que também era sacerdote, e por ele havia sido educado na vida religiosa desde a infância.

No seu afastamento, seu sobrinho tornou-se um homem poderoso e de duro coração, desviando-se do caminho ensinado pelo tio.

... Quando voltou, era nova Sodoma: o sobrinho sacripanta tinha amiga e filhos, dançavam ali chulas dengosas... Gonçalo se enfureceu e o povo fê-lo correr a pedradas. O sobrinho ficara definitivamente com seu lugar, Gonçalo vai para o ermo. Faz uma choça ao lado de um regato. Uma aldeia se forma de lado a lado do regatinho. (ARAÚJO, 2004, p. 30).

O desgosto com a ingratidão do sobrinho fez com que abrisse mão dos direitos e do cargo que possuía e saísse sem destino certo. Devido a essa decepção, seguiu sua caminhada sozinho, sem rumo, na busca da paz então perdida. Nessa procura, teria vivido experiências de vida eremítica, praticando mendicância e pregação popular, de acordo com os preceitos dominicanos, pelos quais havia feito juramento.

Quando volta à sua terra natal, o padre Gonçalo é renegado pelo seu sobrinho ingrato e pela comunidade que, até a sua jornada peregrinária, estava sob sua responsabilidade. Religioso e sem querer brigar com o displicente sobrinho, Gonçalo preferiu a mendicância e a solidão. Atitude diferente fez Dioniso, quando chega a Tebas, cidade natal de sua mãe, Sêmele, para implantar seu culto, e local onde alguns estavam a seu favor e outros contra.

Em seu livro *A violência e o sagrado*, Rene Girard faz uma análise de *As Bacantes*, de Eurípides. Nesta obra, o último dos poetas trágicos retrata os primeiros passos do culto dionisíaco na Grécia. Divindade estrangeira, Dioniso chega à Grécia e exige que lhe prestem todos os cultos e homenagens a que ele, enquanto deus, teria direito. Segundo Girard,

Após ter implantado seu culto na Ásia, Dioniso está de volta, sob os traços de um jovem discípulo que exerce sobre a maioria dos homens e mulheres um estranho poder de sedução. Verdadeiras possuídas do deus, sua tia Agave, sua

prima Ino e todas as mulheres de Tebas lançam-se fora de seus lares para vagabundear no Citerão, aí celebrando a primeira bacanal. (GIRARD, 1990, p. 162).

Dioniso adentra Tebas, terra de sua mãe, a fim de ali implantar seu culto. Cadmo e o adivinho Tirésias estão a seu favor, mas o rei Penteu é contra. Por isso, Dioniso induz um delírio nas mulheres da cidade, inclusive em sua tia Agave e as irmãs, que partem rumo ao monte Cíteron, juntamente com as mênades¹⁸. Penteu prende Dioniso, que facilmente escapa e convence o rei a assistir, escondido e disfarçado, os rituais das mênades. Penteu é descoberto, morto e desmembrado pelas mulheres em êxtase, e sua cabeça é levada para Tebas por Agave, que acredita ter matado um filhote de leão. (GIRARD, 1990).

Diferentemente de Dioniso, que exige reconhecimento e adoração, o padre Gonçalo prefere o silêncio e a o anonimato. Sua formação e índole não permitem se vingar do sobrinho que havia tomado seu posto e lhe maltratado. O reconhecimento pela sua vida dedicada aos menos favorecidos e aos preceitos cristãos acontecerá tempos depois, com as mulheres de vida desregrada que serão convertidas por meio do canto e da dança por ele criados.

Algumas biografias dão conta de que o padre viveu na região de Amarante, por volta do ano de 1250; nesse período, ergueu nas ruínas à margem direita do Rio Tâmega uma pequena Igreja dedicada a Nossa Senhora da Assunção. Voltando a fazer o trabalho de evangelizador, recebia os fiéis e percorria os povoados vizinhos, visitando os pecadores, doentes e pobres, confirmando, o que as narrativas populares afirmam até hoje, sua preocupação em ajudar os marginalizados e assistir aos desassistidos. (ANDRADE, 2004, p. 22).

Após se estabelecer em Amarante, entrou para a ordem dos dominicanos e durante algum tempo ficou enfermo, tendo recebido nessa ocasião os últimos sacramentos; despede-se da comunidade sabendo o dia de sua morte, em seguida a uma

¹⁸ Seguidoras do deus Dioniso, essas mulheres fanáticas também conhecidas como Bacantes, Tíades ou Bassáridas, eram fanáticas mulheres seguidoras e adoradoras do culto de Dioniso, conhecidas como selvagens e enlouquecidas porque delas não se conseguia um raciocínio claro. Durante o culto dançavam de uma maneira muito livre e lasciva, em total concordância com as forças mais primitivas da natureza. Os mistérios que envolviam o deus Dioniso provocavam nelas um estado de êxtase absoluto e elas entregavam-se à desmedida violência, derramamento de sangue, sexo, embriaguez e autoflagelação. Estavam sempre acompanhadas dos sátiros embalados pelos sons dos tamborins dos coribantes, formando uma espécie de trupe que acompanhava o deus do vinho nas suas aventuras. Andavam nuas ou vestidas só com peles, grinaldas de Hera e empunhavam um tirso - um bastão envolto em ramos de videira. Cf. *Mênades ou Bacantes, o lado sombrio de todos nós*. Disponível em: <http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2011/11/menades-ou-bacantes-o-lado-sombrio-de.html>. Acesso em: 17 set. 2014.

aparição da Virgem Maria. Alguns textos defendem que teria morrido em 10 de janeiro de 1259, outros em 1260, outros ainda no ano de 1262. (VOGEL e CASSALHO, 2009, p.20).¹⁹

Sabe-se que o Rei de Portugal, D. João III, era devoto de São Gonçalo, e foi um dos primeiros a empenhar-se para a sua beatificação em Roma, junto ao papa, pois estava também preocupado com as conquistas espanholas nesse período em que aconteciam as chamadas grandes navegações. A disputa entre Portugal e Espanha à época ia muito além dos territórios além-mar, o número de santos e beatos reconhecidos por Roma também fazia parte dessa competição pelo domínio do novo mundo. (VOGEL e CASSALHO, 2009, p. 28).

Segundo Araújo,

... Foi por ocasião do reinado da rainha-regente d. Catarina que o papa Pio IV proclamou a beatificação de São Gonçalo. Uma vez com o beneplácito papal, que data de 16 de setembro de 1561, São Gonçalo passou para os altares com seus atributos inerentes, com honras canônicas, missa e ofício privativo... (ARAÚJO, 2004, p. 31).

Apesar dos esforços da coroa portuguesa para santificar o beato Gonçalo de Amarante, tal empreitada não logrou êxito, todavia

... Gonçalo do Amarante agora era Beato e o seu culto passou a ser autorizado em todo o reino português... com o título de bem-aventurado, o frade Gonçalo saiu do anonimato. Sem ser “santo”, o beato é considerado como tal. Sua vida exemplar, de sacrifício e milagres descritos, fez com que o papa Clemente X, dentro do seu período de pontificado - 1670-1676 - indicasse a toda a Ordem de São Domingos de Gusmão, a concessão feita por Pio IV de celebrar a festa do beato no dia de sua morte, 10 de janeiro. (VOGEL e CASSALHO, 2009, p. 28).

O santo que não é santo, assim pode-se definir Gonçalo de Amarante. Um santo beato eleito pelos portugueses e adotado por brasileiros como uma das influências da metrópole no processo de colonização. Da mesma forma que há vários santos determinados pela Igreja, considerados santos oficiais que muitas vezes não caem nas graças e nem no gosto dos fiéis, tendo apenas pequenos cultos ou estando no esquecimento por falta de carisma, Gonçalo de Amarante foi canonizado não por Roma, mas pelo povo que acredita em sua santidade e nos milagres a ele atribuídos, sendo um santo de características populares.

¹⁹ Apesar das divergências apontadas por Cassalho e Vogel quanto ao ano de sua morte, o dia 10 de janeiro é dedicado ao Santo, provavelmente por ter sido o dia em que teria falecido.

Neste caso “não é Roma que determina a santidade, mas sim o amor dos devotos e do próprio ser que viveu santamente” (VOGEL e CASSALHO, 2009, p. 31). Essa afirmação dos autores remete à história de Dioniso, que também é divindade atípica no panteão grego, considerado um meteco, perseguido e enlouquecido pela esposa de Zeus. Dioniso é o mais estranho dos deuses do Olimpo, habitava as florestas e vivia na companhia de sátiros, centauros e ninfas, todos marginalizados ante aquela sociedade mítica que possuía rígida hierarquia.

São Gonçalo não é santo, é um beato²⁰, ou um bem-aventurado, como afirma a Igreja. Por isso não possui o “diploma” de santo, motivo pelo qual seu culto é restrito a Portugal e ao Brasil. Talvez pelo fato de São Gonçalo ter demonstrado sua preferência pelas prostitutas e pelos excluídos da sociedade, e por evangelizar de uma maneira entendida como “não convencional”, seu culto não se tornou unanimidade dentro da Igreja Católica.

O não reconhecimento oficial não abala a fé das pessoas no santo português. A grande maioria dos seus devotos desconhece tal situação, todavia sua vida exemplar e a maneira alegre com que evangelizou os excluídos fazem com que depositem nele inabalável fé.

²⁰ De acordo com os ensinamentos da Igreja Católica, a diferença entre um beato e um santo é que o primeiro ganha este título por ter vivido de acordo com as virtudes cristãs de maneira louvável. A beatificação é uma permissão de culto concedida pelo papa. Essa determinação, porém, é frágil enquanto sentença e que, geralmente, atende ao anseio de uma comunidade específica, um país, uma ordem religiosa, etc., porém, faltando ainda aquela nota de universalidade para seu culto típica do catolicismo. A canonização, pelo contrário, é uma sentença definitiva e irrevogável, por meio dela o Papa afirma, utilizando-se do seu poder de autoridade máxima da Igreja Católica, determina que aquela pessoa viveu de forma extraordinária a graça do primeiro mandamento cristão que é amar a Deus sobre todas as coisas e que, por causa disso, serve como modelo para todos aqueles que almejam viver a mesma graça, ou seja, modelo para toda a cristandade (cf. *Beatificação e canonização: semelhanças e diferenças*. Disponível em: <http://www.santosdobrasil.org/?system=news&action=read&id=237&eid=256> Acesso em: 9 set. 2014.

2.3 ASPECTOS DA DANÇA DE SÃO GONÇALO NO BRASIL: PROIBIÇÕES E RELUTÂNCIA DE UM RITUAL CATÓLICO REPLETO DE ELEMENTOS PAGÃOS

Partindo da explanação acerca da vida do padre dominicano português Gonçalo do Amarante, será apresentado o estudo da dança por ele criada com o intuito de converter prostitutas. Sua dança, bem como o grande número de devotos que ele possui, no Brasil, são traços marcantes da colonização portuguesa espalhados por várias regiões do país, sendo encontrados, ainda hoje, com semelhanças e nuances de acordo com as peculiaridades de cada lugar.

Essa devoção dançada em louvor a São Gonçalo pode dar indícios de como a dança ainda se faz presente no meio religioso cristão, em lugares onde a igreja não exerce diretamente seu poder, pois, como afirma Santos (2006, p. 301), “onde a igreja está relativamente ausente, a eficácia de São Gonçalo se faz presente”.

A respeito da origem do culto a São Gonçalo de Amarante em território brasileiro há várias versões. Figura cultuada primeiro em Portugal e adotada pelos brasileiros no início da colonização, São Gonçalo ainda é muito cultuado nos dois países. Assim, faz-se pertinente, ainda que sumariamente, apresentar algumas das versões correntes entre os estudiosos aqui do Brasil, bem como discorrer acerca de suas peculiaridades em algumas regiões.

Antes de adentrar o estudo da dança de São Gonçalo aqui no Brasil, é importante ressaltar que no início da colonização danças desse tipo, de caráter coletivo, não eram aceitas no Brasil pelos portugueses. A esse respeito, José Ramos Tinhorão, ao comentar acerca das festas no Brasil colonial afirma que

Festas de caráter coletivo - tal como hoje a do carnaval, por exemplo - eram inconcebíveis ao tempo da chegada dos portugueses oriundos de uma Europa mal saída do controle teocrático da sociedade, através do conceito da responsabilidade pessoal ante ao pecado, que impunha aos cristãos vigilância permanente contra os impulsos pagão-dionisíacos herdados do mundo antigo. (TINHORÃO, 2000, p. 7).

A partir dos pressupostos de Tinhorão, pode-se constatar que havia permanente vigilância contra os impulsos dionisíacos e pagãos, herança do mundo antigo, e que, apesar do controle teocrático da sociedade, insistiam em se fazer presentes em alguns

rituais cristãos²¹. Apesar de todo esse controle exercido desde o início do processo colonizador, a dança de São Gonçalo chegou ao Brasil em meio à bagagem cultural do colonizador, trazendo em seu bojo elementos herdados do velho mundo que cairiam nas graças do povo, espalhando-se por quase todo o território.

A primeira referência à dança de São Gonçalo, no Brasil, foi feita pelo viajante francês Gentil de la Barbinais, que a teria assistido em janeiro de 1718, na cidade de Salvador, na Bahia, tendo ficado impressionado com o caráter de saturnal cristão celebrado pelo maravilhoso som das violas. (QUEIROZ, 1958, p. 11).

As danças de São Gonçalo eram realizadas nas igrejas nesse período; padres, mulheres, frades, cavalheiros e escravos participavam, pulando e gritando para glorificar o santo português. No entanto, segundo José Ramos Tinhorão, não foi somente isso que intrigou o visitante Gentil de La Barbinais, que como um bom francês do século das Luzes não compreendia o que viu, pois

Neste ponto, aliás, o que mais impressionaria o visitante francês seria, exatamente, o que estava destinado a caracterizar sempre a relação mais lúdica que espiritual assumida pelas maiorias no Brasil, em relação aos símbolos da fé criados pela Igreja Católica para a comunicação com seu rebanho. (TINHORÃO, 2000, p. 135).

O visitante francês teria acompanhado essa festa dedicada a São Gonçalo nas proximidades da capital baiana a convite de Vasco Fernandes César de Menezes, então vice-rei. Nas palavras de Gentil de La Barbinais:

Partimos em companhia do Vice-Rei e de toda a Corte. Próximo da igreja dedicada a São Gonçalo nos deparamos com uma imensa multidão que dançava ao som de suas violas. Os dançarinos faziam vibrar a nave da igreja

²¹ A preocupação com os impulsos dionisiacos herdados do Velho Mundo não era gratuita, pois não eram somente as festas de São Gonçalo que incomodavam as autoridades eclesiásticas e políticas no Brasil. Há registros de que em Pernambuco, até o século XIX, era celebrada uma festa em louvor ao deus Baco. Nela que ocorria sempre após a festividade de Nossa Senhora dos Prazeres, era realizado nas águas do Rio Jordão o batismo de Baco. Em seguida dispunha-se toda em marcha toda a gente, cada qual com um galho de árvore em mãos sendo seguidos por Baco, que trazia uma coroa de folhas na cabeça, uma garrafa com vinho na mão direita e um copo na mão esquerda. Segundo Câmara Cascudo, que parte de um estudo realizado pelo pernambucano Alfredo do Vale Cabral (1851-1894), “Em face dessa festividade, dir-se-ia que estávamos em pleno paganismo, e ao tempo do reinado de Nero, em que Roma se inebriava em suas danças báquicas, após a procissão da divindade. Entre nós, efetivamente, se guardava, na sua festa a tradição mitológica, em que Baco é algumas vezes representado sobre um tonel, com um copo em uma das mãos e na outra um tirso, vara ornada de heras e de pâmpanos, da qual se servia para fazer brotar fontes de vinho”. (CASCUDO, 2003, p. 322). A procissão em honra a Baco ocorria na proximidade das igrejas, em todo trajeto as pessoas cantavam e dançavam. Tal prática também não foi tolerada em um país que tinha o catolicismo como religião oficial. Sabe-se que as autoridades eclesiásticas reclamaram junto ao poder público o fim de tal prática pagã. Assim, “houve tentativas pacíficas, mas infrutíferas, até que em 1869 expediu o Governo uma numerosa força de infantaria e cavalaria, que a execução da tradicional festividade, e desde então nunca mais se tentou a sua celebração”. (CASCUDO, 2003, p. 323).

chamada de São Gonçalo [de Amarante]. Tão logo viram o Vice-Rei, cercaram-no e o obrigaram a dançar e pular, exercício violento e pouco apropriado tanto para a sua idade quanto posição: seria, porém, aos olhos de tal Povo uma impiedade digna do inferno ter ele se recusado a prestar aquela homenagem ao santo cuja festa se celebrava. Nós, queiramos ou não, acabamos por dançar e foi muito interessante ver dentro de uma Igreja Padres, Mulheres, Monges, Cavaleiros, e Escravos dançar e pular misturados [*pêle-mêle*], e a gritar a valer *Viva São Gonçalo de Amarante*. Em seguida, pegaram uma pequena imagem do santo de sobre o altar e começaram a jogá-la para o alto, de um para outro: a bem dizer, faziam o mesmo que os antigos pagãos no ritual que costumavam realizar todos os anos em honra a Hércules, durante o qual açoitavam e enchiam de xingamentos a estátua do semi-deus. (LA BARBINAIS, *Le Gentil. Nouveau voyage autour du monde*, ed. cit., 216-7, v. 3. *Apud* SILVA, 2004, p. 230-231).

A interpretação do viajante francês acerca da dança de São Gonçalo é repleta de eurocentrismo, considerando essa prática um desvio da verdade cultural praticada no velho continente. Apesar disso, este trecho da carta de La Barbinais oferece importantes elementos que em muito contribuem para entender os motivos pelos quais tal dança incomodava as autoridades da metrópole e também a Igreja.

O uso de violas, o aspecto violento em certa medida da dança, a mistura dos gêneros, dos grupos sociais que, em honra ao santo, acabavam por se misturar uns com os outros, proporcionava, ainda que de maneira efêmera, o rompimento dos laços que as tornavam distintas umas das outras. Até o vice-rei teria sido obrigado a dançar junto com os presentes, extinguindo mesmo que momentaneamente as diferenças sociais e culturais que os separavam.

René Girard, em sua leitura de *As Bacantes*, de Eurípides, ressalta o rompimento das diferenças que ocorria nos cultos em honra a Dioniso na Grécia Antiga, em que a violência coletiva era canalizada por meio da festa. Para o autor, “o deus derruba a diferença entre os homens, tanto as da riqueza quanto as do sexo. Todos são chamados ao culto de Dioniso; nos coros os velhos misturam-se aos jovens, as mulheres encontram-se em igualdade com os homens”. (GIRARD, 1990, p. 162).

Além da quebra das barreiras que distinguiam as pessoas, tal como ocorria no culto dionisíaco, outro aspecto importante citado por La Barbinais é a associação de São Gonçalo com os cultos pagãos, presentes ainda apesar de toda a vigilância da Igreja. Beatriz Catão Santos Silva estudou a dança de São Gonçalo a partir da viagem e das cartas do viajante francês e, corroborando com ele, que apontava a semelhança do culto

com rituais realizados em honra de Hércules, faz uma associação entre a dança em louvor ao santo português e o culto ao deus romano Jano²². Segundo a autora,

A festa de São Gonçalo é oficialmente celebrada a cada 10 de janeiro [do latim *janua*, “porta”], e, nesse sentido, tem a particularidade de conservar aspectos dos rituais que assinalam um tempo de renovação. A festa que coincide pela via do calendário com a “festa de Jano”, evoca o Deus romano que é representado com dois rostos que se opõem, um olhando para a frente e outro olhando para trás. Se tivermos em mente esta representação, que aponta para abertura, reinício das coisas e as habituais características da Idade de Ouro atribuídas ao reinado de Jano, tais como a ideia de abundância talvez possamos compreender melhor a associação entre São Gonçalo de Amarante e elementos contidos no seu ritual de fertilidade tanto em Portugal, quanto no Brasil. (SILVA, 2004, p. 227).

Tanto Jano quanto São Gonçalo são festejados em janeiro, tempo entendido como de renovação, em que é possível olhar para o ano que findou recentemente e também vislumbrar o ano-novo, que sempre chega com promessas de abundância e fertilidade.

Essa associação entre São Gonçalo com o deus romano Jano pode ser considerada um forte indício tanto de resistência da cultura dita pagã, quanto um elemento de reconciliação entre religiosidades distintas. Teoricamente vencido pelo cristianismo, o paganismo romano, herança e consequência da mitologia grega, ainda persiste nessas devoções que ocorrem, de certa forma, à margem da vigilância da igreja, e a título de hipótese, pode ser compreendido como uma manifestação trágica.

Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, obra publicada em 1933, ao discorrer acerca dos antecedentes e predileções do colonizador português no Brasil, cita também uma forte ligação entre elementos profanos e as práticas religiosas para cá trazidas pelos colonizadores. Com relação à dança de São Gonçalo, Freyre defende que

Ao seu culto é que se acham ligadas as práticas mais livres e sensuais. Às vezes até safadezas e porcarias. Atribuem-lhe a especialidade de arrumar marido ou amante para as velhas como a São Pedro a de casar as viúvas. Mas quase todos os amorosos recorrem a São Gonçalo. Gente estéril, maninha, impotente, é a São Gonçalo que se agarra nas suas últimas esperanças. Antigamente no dia da sua festa dançava-se dentro das igrejas - costume que de Portugal comunicou-se ao Brasil. (FREYRE, 2003, p. 142).

²² Jano é um dos mais antigos deuses do panteão romano, filho de Creusa e Apolo. É representado por caras opostas, uma olha para frente e outra olha para trás, como se examinasse as questões por todos os seus aspectos. Orador eloquente, a ponto de frequentar o foro, é o deus das portas, dos começos e dos finais. Disponível em: <http://www.seuhistory.com/deuses/panteao/romano/jano.html>. Acesso em: 8 jan. 2014.

Nota-se que a visão de Freyre é elitista e repleta de eurocentrismo, demonstrando certo preconceito acerca do culto ao santo português; quem recorria a São Gonçalo eram pessoas excluídas que já não possuíam mais esperanças. Para esse autor, os santos adotados aqui no Brasil foram àqueles que, por meio da fértil imaginação, o povo atribuía poderes milagrosos, como dar a fecundidade às mulheres, aproximar os sexos e dar fertilidade à natureza.

Nietzsche, em *Visão dionisíaca de mundo*, quando se refere ao ateniense que ia contemplar as grandes dionisíacas e era tomado por um sentimento de unidade com a natureza, afirmava que “trata-se da pulsão de primavera que irrompe de maneira avassaladora, um tempestuar e enfurecer-se num sentimento misto, tal como é conhecido pelos povos ingênuos e de toda a natureza na aproximação da primavera”. (NIETZSCHE, 2005 b, p. 54-55).

Assim, pode-se aqui, uma vez mais, fazer uma associação entre São Gonçalo e o deus grego Dioniso que, naquela mitologia, era também associado à fertilidade da natureza. De suas festas, chamadas grandes dionisíacas, participavam mulheres, que, cantando e dançando em cortejos orgiásticos, buscavam o reconhecimento e a glória de seu deus junto ao povo grego.

Freyre fornece um elemento novo, dançar dentro das igrejas. Pode parecer um tanto quanto estranho, mas essa prática já foi muito comum na Idade Média. Como afirma Bourcier, “dançar na Igreja apesar da Igreja”. (2011, p. 46). Mas o que dançavam dentro dos templos cristãos, da casa de Deus?

... a *chorea*, que era dança de roda fechada ou aberta, muito praticada, sob o nome de carola, na Idade Média até o século XIII inclusive, e *tripudium*, uma dança em três tempos, na qual os executantes não se tocavam; na carola davam-se as mãos ou se seguravam no antebraço ... Dançavam não somente ao som dos tropos, *conduits* ou *rondóns* latinos, mas também ao som do canto comum, o gregoriano ... (BOURCIER, 2011, p. 48).

O ato de dançar dentro das igrejas se manteve, apesar das proibições, até o século XVII. Em estudo relativo à dança de São Gonçalo, em Ibiúna, interior do Estado de São Paulo, Maria do Carmo Vendramini também comenta a prática de se dançar dentro das Igrejas; isso era muito comum no medievo europeu, e um dos santos para o qual se dançava era São Gonçalo. Nas palavras da autora,

No séc. XV altos dignitários da Igreja dançavam na nave central dos templos, usando o traje cerimonial. Portugal não foi exceção à regra europeia medieval. Dançava-se para os santos dentro das igrejas e fora delas. Um dos

santos em louvor do qual se dançava era S. Gonçalo. Afamaram-se as suas festas na Sé do Porto. O culto a S. Gonçalo, inclusive através da dança, foi-nos trazido pelos portugueses, firmando-se decisivamente no séc. XVIII, quando na Bahia, a imagem deste santo era tirada do altar para que com ela dançassem os devotos, homens, mulheres e crianças, tanto brancos como negros. Ao som de violas, pandeiros e adufes davam vivas e revivas ao santo, intimamente tratado como Gonçalinho. (VENDRAMINI, 1976, p. 48).

Até o fim da Idade Média, dançava-se no interior e no átrio das igrejas. A dança teria sido retirada da liturgia católica no século XVII, pois, para a doutrina cristã, a “Casa de Deus” era um lugar de recolhimento, de meditação e de “respeito”, não cabendo dentro dela práticas de outra natureza.

Banida do interior das igrejas, a dança de São Gonçalo persistiu em lugares onde o poder eclesiástico não se fazia tão presente, sendo possível de ser encontrada ainda atualmente em algumas comunidades do interior do Brasil. Segundo Luís da Câmara Cascudo,

... O conde de Sabugosa, Vasco Fernandes César de Menezes (1720-35), estando governando a cidade da Bahia, por ver umas festas que se costumavam fazer pelas ruas públicas em dia de São Gonçalo, de homens brancos, mulheres e meninos e negros com viola s, pandeiros e adufes, com vivas e revivas São Gonçalinho, trazendo o Santo pelos ares, que mais pareciam abusos e superstições que louvores ao Santo, as mandou proibir por um bando, ao som de caixas militares com graves penas contra aqueles que se achassem e semelhantes festas tão desordenadas. (1944, p. 53).

A proibição do Conde de Sabugosa tinha por objetivo acabar com o que considerava danças desonestas que ocorriam nas procissões em dias santos, principalmente quando nessas procissões ia o Santíssimo Sacramento. Para ele, dessas procissões participavam vadios que desfilavam diante de mulheres honradas e moças donzelas, que ficavam junto às janelas para verem, sendo incitadas e provocadas pelas formas lascivas por aquelas músicas e danças vergonhosas apresentadas publicamente. Essas danças e músicas, diante das procissões, incitavam e provocavam mulheres e homens, que por elas influenciados não tinham a mesma devoção e reverência que se devia ter com relação a Deus e aos santos. (CASCUDO, 1944, p. 53).

A partir do século XIX, houve uma nova proibição das danças realizadas no interior dos templos católicos. Dessa vez, com o movimento reformador do catolicismo que ficou conhecido como ultramontanismo. Por meio desta política reformadora a Igreja Católica buscou resgatar o primado de Roma, em uma tentativa de uniformizar o culto e difundir as novas regras para além das fronteiras espirituais e eclesiásticas do mundo romano. Seu objetivo era atingir todos os povos, culturas e indivíduos que

professavam a fé na Igreja Católica, principalmente os povos do chamado novo mundo, do qual o Brasil fazia parte.

Tal política eclesiástica começou a ser implantada, no Brasil, a partir da segunda metade do século XIX. Nas palavras de Maria Aparecida Junqueira Veiga Gaeta,

...Conscientes de que essa ordenação doutrinária constituía-se na força mantenedora da unidade da Igreja, os pontífices romanos, desde Gregório XVI até Pio XII, não mediram esforços para a sua consolidação. Com uma rigidez hierárquica, reproduzida também pelas mais distantes células paroquiais, o ordenamento ultramontano aspirava a uma univocidade entre a Europa, Ásia, África e América. ...A expressão doutrinária mais explícita dessa concepção religiosa foi a encíclica *Quanta Cura e o Syllabus*... Essa nova espiritualidade sacramental... engendrou a condenação de práticas religiosas anteriores, vigentes desde o período colonial, isto é, as vivências de um catolicismo português leigo e despojado de um rigor teológico. Essas formas devocionais foram vistas então com uma forte carga de negatividade e acusadas de serem portadoras de *sobrevivências pagãs*, de superstições, e de apresentarem atos *exterioristas e sem profundidade* (grifos da autora). (GAETA, 1997).

A partir da política ultramontana, as devoções dançadas, como a dança de São Gonçalo, por exemplo, por serem entendidas como expressões corporais e estando ligadas a práticas livres e sensuais, foram enquadradas na categoria dos rituais exterioristas, considerados sem profundidade nem rigor teológico. Prática laica e com fortes suspeitas de possuírem elementos provenientes de cultos pagãos, as danças foram proibidas pelas autoridades eclesiásticas, visando tirar os resquícios de paganismo ainda presentes em celebrações religiosas do catolicismo.

Dessa forma, o papa Pio X (1835-1914),

...entendendo que a Casa do Senhor necessitava de decoro e de afastar tudo o que diminuísse a piedade, exarou uma encíclica sobre o Canto Gregoriano e a Música Sagrada, onde determinava a substituição das composições musicais profanas pelo canto gregoriano, solicitando ainda que fossem cantadas em latim: são proibidos todos os gêneros de música lasciva, impura, licenciosa, indecente, profana ou teatral. Exigia que o repertório musical executado durante os ofícios estivesse expressamente aprovado pelo ordinário ou pela comissão competente. Quanto ao coral, determinava que fosse formado apenas por eclesiásticos e por cantores perfilados entre os homens de reconhecida piedade e probidade de vida e que se mostrassem dignos do ofício. Além desse balizamento, circunscreveu a natureza instrumental: dentro da Igreja só o órgão e em casos especiais o uso de outros instrumentos somente com a licença do ordinário. (GAETA, 1997).

Com as determinações ultramontanas, cultos como o de São Gonçalo, cantados a quatro ou cinco vozes e com instrumentos diversos daqueles recomendados pelas

determinações ultramontanas, deixaram de fazer parte e de se fazerem presentes no seio das igrejas. Possuíam muitos elementos que poderiam afastar as pessoas de Deus e expor aspectos de um paganismo há muito condenado pelo Catolicismo, mas que insistiam em se fazer presentes ainda em certas cerimônias religiosas, principalmente por meio das músicas.

João Carlos de Souza estudou o caráter sagrado e profano nas festas populares de Corumbá, no estado do Mato Grosso do Sul, na passagem do século XIX para o XX e a política ultramontana ou a romanização, como também ficou conhecida. Afirmar que

A Igreja Católica, desde meados do século XIX, manifestava preocupação com um maior enquadramento disciplinar e doutrinário, tanto dos clérigos como de seus fiéis, e tinha por referência os padrões europeus, processo que ficou conhecido por *romanização*. ... Nesse contexto, várias práticas populares de religiosidade, em razão das superstições que as envolviam, ou não eram reconhecidas, ou eram vistas com suspeitas pela Igreja; entre elas, as festas que possuíam maior autonomia popular. (SOUZA, 2004, p. 333).

Dessa maneira, a viola de São Gonçalo foi banida do interior dos templos, junto com a novena, seu canto e a sua dança. Todavia, há que ser considerado que a política ultramontana da Igreja Católica se fez sentir mais forte em regiões próximas aos santuários, nas igrejas matrizes e naqueles lugares em que a presença dos sacerdotes era diuturna ou frequente, ou seja, nos meios urbanos.

Assim sendo, rituais como a dança de São Gonçalo persistiram em locais isolados em que a Igreja tardou em assistir, podendo ser entendida também como uma tática de sobrevivência cultural e religiosa presente em várias regiões do Brasil. E assim como afirmou Cascudo “... a dança desaparecera das cidades, proibida pelos vigários, e refugiara-se no interior, esperando clima propício...”. (2001, p. 181).

Nos interiores do Brasil, a dança de São Gonçalo encontrou refúgio ante a proibição e perseguição sofridas, bem como clima propício para que pudesse ser preservada e, em momentos oportunos, num tempo que por analogia pode ser compreendido como aquele que os gregos do período pré-filosófico denominavam *Kairós*²³, voltando a fazer parte dos cultos religiosos do Cristianismo e preservando-se no tempo.

²³ Os gregos antigos possuíam três nomes para designar o tempo, *Kairós*, *Kronos* e *Aion*. *Aion* indicava o tempo de longo ou de longínquo prazo, o tempo que ainda há de vir. *Kronos*, o que devora seus filhos, era o tempo marcado, medido, controlado, igual para todos e linear. *Kairós*, o tempo organizado em bloco, um tempo de oportunidades e de ocasiões, ou seja, a “hora” certa para realizar certos empreendimentos que não seriam possíveis nem no tempo medido e nem no longínquo.

2.4 ASPECTOS DA DANÇA DE SÃO GONÇALO EM ALGUMAS REGIÕES DO BRASIL E ALGUMAS VERSÕES ACERCA DA DEVOÇÃO AO BEATO/SANTO PORTUGUÊS CORRENTES ENTRE OS ESTUDIOSOS BRASILEIROS

Como demonstrado, a dança que já chegou a fazer parte da liturgia da Igreja Católica, aos poucos, foi sendo suprimida por preservar aspectos herdados dos cultos dionisíacos e pagãos. Trazida ao Brasil pelo colonizador, a dança de São Gonçalo era realizada no interior das igrejas, mas foi proibida pelo vice-rei de Portugal, Vasco Fernandes César de Menezes, no século XVIII. A partir da segunda metade do século XIX, com a política ultramontana da Igreja Católica, que visava, dentre outras coisas, à europeização dos rituais e ao abandono dos santos e práticas religiosas não condizentes com sua doutrina, houve novamente uma tentativa de se extinguir tal devoção.

Apesar disso pode-se constatar que

A experiência religiosa popular não cumpriu, portanto, um destino *iluminista* que previa o seu final com o triunfo da razão, da urbanização e da modernidade. Ela se reatualiza com experiências vividas de incontáveis maneiras e que estão presentes no cotidiano sob formas variadas, descontínuas e surpreendentes... A festa, a dança, o canto, o som das violas são as formas pelas quais se materializa a devoção, inequívoca, unindo os elementos sagrados e os profanos. (GAETA, 1997).

Segundo Gaeta, a preservação da experiência religiosa popular ocorreu a partir de táticas e apropriações culturais, estando ainda fortemente presente no cotidiano dos brasileiros, como uma resistência e reação ao que pregava a filosofia iluminista. Festa, dança e canto unem elementos sagrados a elementos profanos em uma reconciliação trágica realizada por meio de alguma devoção, como a devoção dançada a São Gonçalo de Amarante.

A devoção a São Gonçalo, assim como outras devoções a santo populares que nem sempre estão presentes na liturgia oficial da Igreja Católica, persistiu no Brasil e é possível ainda de ser encontrada em algumas regiões brasileiras, principalmente nos interiores. Talvez porque tais localidades não “sofreram” a forte pressão eclesiástica que a teria feito desaparecer dos grandes centros, ou, porventura, porque assim como Dioniso, São Gonçalo fugiu da perseguição que sofria e buscou refúgio em lugares

distantes, onde a simplicidade no trato com a vida cotidiana e, em certa medida, a ausência do conhecimento científico e do poder eclesiástico lhe proporcionaram a tão almejada paz.

Conforme Maria Magdalena Nerone, “foi ... muito difundida no meio rural, e prestigiada pelas camadas de menor poder aquisitivo”. (2000, p. 176). Para o folclorista gaúcho João Carlos D’Ávila Paixão Côrtes,

A dança de São Gonçalo é um dos ritos mais difundido do catolicismo rural brasileiro. Realizada inicialmente no interior das igrejas, foi, mais tarde, proibida por imoral pelas autoridades eclesiásticas, devido aos excessos praticados pelos participantes - desaparecendo da zona urbana, mas persistindo nas fazendas e nos povoados, onde é vigente até hoje. (1989, p. 29).

Feitas essas considerações, passar-se-á agora à exposição de alguns registros da dança de São Gonçalo no Brasil, de como alguns estudiosos a definem, bem como algumas semelhanças e alguns nuances em regiões do Brasil em que ela ainda ocorre.

Em pesquisa relativa à dança de São Gonçalo, em Santa Brígida, na Bahia, povoado que faz divisa com o estado de Sergipe, uma das pioneiras desse tema, Maria Izaura de Queirós afirmou que

Trata-se de antiga dança religiosa, que tem lugar diante de um altar. Ela veio de Portugal, talvez mesmo com os primeiros colonizadores, pois o culto a S. Gonçalo ali já era realizado havia largos anos. D. João III. Por exemplo, foi fervoroso devoto do santo, que era cultuado... (1958, p. 11).

A dança de São Gonçalo é encontrada atualmente pelo interior do Brasil, tendo registros de sua prática nos estados do Rio Grande do Norte, Minas Gerais, Bahia, Goiás, São Paulo, Santa Catarina e Paraná, sendo talvez uma das últimas danças com caráter religioso ainda existente. (QUEIRÓS, 1958, p. 12).

Inami Custódio Pinto, em pesquisa realizada na década de 1960 acerca do folclore paranaense, descreve a dança de São Gonçalo ocorrida em Adrianópolis-PR, e traz indícios da devoção e da origem dessa dança. Segundo ele,

Conta-se que no decorrer de sua vida [São Gonçalo] procurava dar atenção às pessoas marginalizadas, como prostitutas e as solteironas, através da música e das danças. Ele entendia que se elas dançassem bastante no sábado, não entrariam em tentação no domingo. Depois de sua morte, espalhou-se a notícia de que a mulher que tocar com alguma parte de seu corpo o túmulo do santo, em Portugal, terá casamento garantido em um ano. A dança que ele inventou continuou a ser realizada por muitos grupos que festejam e pagam-

lhe promessas, por isso é também chamada de Romaria. (PINTO, 2010, p. 398).

Afirma-se atualmente que é uma das danças típicas que embalam os paranaenses, junto com o fandango, a congada, o pau-de-fitas, o boi de mamão, a quero-mana, dentre outras.

Originária de Portugal, a dança de São Gonçalo é praticada em alguns locais do interior do Paraná, com registros também na Ilha dos Valadares. A cerimônia que envolve reza e procissão acontece em torno da imagem do santo. A dança, acompanhada de música de viola, é dividida em partes, chamadas de 'voltas'. No Paraná, essas 'voltas' têm nomes especiais, como 'marcapasso', 'parafuso', 'despontam', 'confissão' e 'casamento'. (GONÇALVES, 2011).

Presente ainda em algumas cidades do interior do Paraná, a dança de São Gonçalo é encontrada também no interior de Sergipe, no povoado Mussuca, vinculada aos cultos afros, ao parto e a virtudes “matrimoniescas” atribuídas ao santo português. (BOMFIM, 2006, p. 50). Essa associação da dança de São Gonçalo a cultos afros pode ser constatada também no estado do Paraná, visto que ela está presente também em comunidades remanescentes de quilombolas, em que “a dança ou romaria é uma forma de pagamento de promessa por uma graça recebida”. (COSTA *et.al.*, 2008, p.72).

Beatriz G. Dantas realizou estudo relativo à dança de São Gonçalo, no interior do Sergipe, na cidade de Laranjeiras, também no povoado Mussuca, publicando, em 1979, um estudo que serve de referência para Bonfim. Nesse estudo, a autora defende que a dança é realizada por um grupo que se especializou em apresentá-la em festas não somente religiosas, mas também nas profanas, apesar de ainda existir nessa cidade a motivação tradicional, ou seja, a de dançar em função de pagamento de promessa ao santo. Referindo-se às origens da dança, a autora afirma que

Aqui como alhures, a dança ritual executada em homenagem a São Gonçalo, frade dominicano que teria vivido em Amarante no século XIII, encontra explicações na lenda popular a respeito do santo. Informa-se que São Gonçalo quando jovem era muito “farrista” e gostava de tocar viola e dançar com as prostitutas para impedi-las de pecar. Assim teria surgido a dança. Um dia, durante um ensaio, uma daquelas mulheres que estava grávida deu à luz duas crianças, e ele serviu-lhe de parteiro. Quando morreu, foi santificado, e a dança por ele inventada para distrair as mulheres do pecado continuou sendo realizada até hoje em sua homenagem. (DANTAS, 1976, p.4).

Em estudo realizado em Ibiúna, interior de São Paulo, Maria do Carmo Vendramini afirma que

Os dançadores costumam afirmar que a dança é tão velha quanto o mundo, explicando a sua origem através de lendas. Nas primeiras narrativas o santo aparece como exímio violeiro e como indivíduo preocupado com a disciplina de mulheres de vida desregrada. Por isso, teria inventado uma dança prolongada, cuja roda abençoou. (1975, p. 46).

Paixão Côrtes, estudioso da cultura regional, em estudo acerca das festas e tradições no estado do Rio Grande do Sul, faz uma breve descrição da história do santo português que também é cultuado naquele estado, oferecendo mais uma versão da origem da dança. Segundo este autor,

São Gonçalo era um padre português que tocava viola. Por isso é protetor dos violeiros. Na sua paróquia, em Amarante, casais se formavam sem a benção da igreja. Isto inquietava o espírito religioso do futuro santo, que procurava sacramentar as uniões antigas, feitas sem a prévia passagem pelo altar. Ao mesmo tempo São Gonçalo organizava reuniões e danças, para conservar as mulheres solteiras junto da igreja, para que não se desviassem do bom caminho. E ali mesmo, nas danças organizadas por ele, formaram-se muitos pares, realizaram-se muitas uniões, mas estas, como manda a Santa Madre Igreja. Daí certamente a crença de que ele, falecido sob halos de Santidade, continuaria como generoso agenciador de casamentos de moças de mais idade. As festas de São Gonçalo espalharam-se e se tornaram famosas dentro da Sé do Porto, onde as chamavam “festas das regateiras”. (1989, p. 28-29).

Corroborando com Côrtes, em livro intitulado *Paraná Negro*, em que são tratados importantes aspectos das comunidades remanescentes de quilombolas no estado, dentre eles a religiosidade, acerca da dança de São Gonçalo, uma das práticas religiosas presentes nessas comunidades tem-se que

Trata-se de uma manifestação genuinamente católica e nascida em Portugal da prática do padre Gonçalo, que se notabilizou pelo uso da canção e da dança durante as noites de sábado com prostitutas a fim de que cansadas não pecassem e desistissem da vida profana, vindo a se casar. No Brasil há várias nuances dessa manifestação. ... (COSTA *et.al.*, 2008, p.72).

Afirma-se que essa é a única dança de caráter religioso existente no folclore rural em que os devotos de um santo, por meio de movimentos coreográficos, expressam suas gratidões e súplicas por uma graça alcançada por intermédio do santo.

Apesar de ser bastante relacionada com as moças solteiras, sua dança é realizada como pagamento de promessa por graça alcançada também por pessoas doentes que buscam alívio para os males de que sofrem. Segundo Vendramini (1976, p. 51), “as

promessas são feitas pelas mais diversas razões. Comumente são motivadas por doenças, sobretudo pelas que afetam as pernas”.

De acordo com Luís da Câmara Cascudo,

... prometem fazer a dança não só as moças que têm noivos distantes, arredios e problemáticos, mas também pessoas doentes, especialmente do estômago e ventre... só se dançava por promessa. Jamais por distração ou curiosidade. É dança sagrada. (2001, p. 181).

Dado importante fornecido por Cascudo é o fato de que sem promessa não há dança. Sendo sagrada, tal dança necessitaria de um motivo da mesma natureza, não podendo ser realizada apenas por curiosidade ou como entretenimento. Apesar disso, há no Brasil alguns grupos que apresentam a dança em alguns eventos, sem que tenha havido alguma promessa, apenas como diversão, ou apenas a parte profana da devoção a São Gonçalo. Um exemplo é o povoado de Mussuca, na cidade de Laranjeiras, interior do estado do Sergipe, em que há um grupo que além de manter a dança como pagamento de promessa, se especializou em apresentar apenas a parte profana no ritual, ou seja, somente a dança, ou a dança sem motivação religiosa²⁴. Tal grupo é patrocinado pelo poder público daquele município, e se apresenta em eventos da cidade e também da região. (FALCÃO, 2006).

A partir dos estudos aqui apresentados, nota-se que são atribuídos a São Gonçalo de Amarante inúmeros milagres, pois as pessoas fazem-lhe diversos pedidos e, tendo sido atendidas, prometem participar do ato religioso e, em certa medida, também festivo, a fim de saldar a dívida, visto que

Através da dança, acreditam afastar os maus espíritos, purificar suas almas e afastar o mau olhado. Quem toma parte uma vez na dança tem que repetir essa participação durante sete anos consecutivos. Se falhar uma vez, tem que recomeçar; e cada vez que alguém for solicitado a dançar não poderá negá-lo: fazem promessas para que haja chuva nas grandes estiagens, para que cesse de chover se há enchentes e pedem contra raios, ventanias e naufrágios, entre outros. Acreditam que seja dança medicinal, pois quem sofre de doenças como o reumatismo, sara ao dançar. (PINTO, 2010, p. 407).

²⁴ No município de Rio Azul, até o momento foram registradas apenas duas apresentações da dança de São Gonçalo sem o pagamento de promessa. A primeira foi realizada nas dependências do Parque da Pedreira, ponto turístico do município, no dia 12.10. 2009, em ocasião de uma evento denominado *Festa da Padroeira*. A segunda para a gravação do longa metragem *No meu tempo era assim 2*, dirigido por Romualdo Surmacz, no dia 07.09.2014, na comunidade do Taquari, local onde reside a maior parte dos entrevistados que colaboraram para que, a título de hipótese, seja possível compreender a dança de São Gonçalo como um ritual trágico.

Sobre o grupo que se especializou em apresentar a dança de São Gonçalo sem a motivação religiosa, ver: FALCÃO, Christiane Rocha. *A dança de São Gonçalo da Mussuca*. UNIREVISTA - v. 1, nº 3 (julho 2006).

São Gonçalo é padroeiro em muitas regiões do Brasil, dos marinheiros e dos violeiros²⁵. Era tocador de viola e casamenteiro, também patrono dos engenheiros, santo associado à fecundidade, e mais conhecido como o protetor dos violeiros. É representado aqui no Brasil segurando uma viola. Convertia prostitutas, dançando com elas alegremente, apesar dos ferimentos horríveis causados pelos pregos introduzidos propositalmente nos calçados à maneira de um silício para os pés. (CORTES, 1989, p.29). Afirma-se que “o mecanismo suplicante era utilizado para que o santo não caísse em tentação”. (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p.54). As festas organizadas pelo padre Gonçalo teriam se espalhado rapidamente e se tornaram famosas, conhecidas como “festas das regateiras”, sendo transportadas para o Brasil pelos fiéis do Santo.

Esta dança também é encontrada no interior do estado de São Paulo, entre lavradores e sitiantes, sendo votiva pela alma dos mortos, que, não podendo ter cumprido a promessa ao santo em vida, necessitam que ela seja realizada por seus familiares a fim de que sejam desencarregados. A esse respeito, Carlos Rodrigues Brandão afirma que

Em rigor, entre os camponeses de quem falo aqui, acredita-se que não existe possibilidade de que um promesseiro “seja salvo”, “descanse em paz”, ou “vá para o Reino da Glória”, possuindo sem haver pagado uma dívida de promessa com São Gonçalo. Dívida assumidamente contraída através de um voto feito e reconhecido como “válido”, isto é, atendido pelo santo. Uma promessa sempre deve ser cumprida, por pequena que seja, como dançar por alguns minutos em uma das seis voltas com a imagem do santo entre as mãos. Mais do que outros santos de culto católico frequente na região, São Gonçalo é considerado um santo “bom e poderoso”. Dificilmente ele deixa de atender a uma súplica feita com fé: para casar, para curar uma doença do corpo, especialmente as das pernas, por uma outra “graça” qualquer. Mas ele é também um santo atento e vingativo. Não perdoa o devente e possui poderes para conseguir junto à própria divindade que o promesseiro não cumpridor “não entre nos céus” mesmo que seus outros pecados sejam leves o bastante para livrá-lo definitivamente da “maldição do inferno”, e até de um estagio prolongado no purgatório. (BRANDÃO, 1989, p. 23).

As folgas de São Gonçalo, como são chamadas no interior de São Paulo, fornecem outros elementos pertinentes para pensar a dança de São Gonçalo como ritual

²⁵ Há uma diferença entre a imagem de São Gonçalo no Brasil e em Portugal. Em Portugal, a imagem mais comum para São Gonçalo é trajado como padre, ou seja, com uma batina preta, um chapéu de padre, crucifixo no pescoço e sapatos. No Brasil, geralmente é retratado pelos santeiros com uma roupa camponesa portuguesa. Calção preso abaixo do joelho, meias pretas, botas, chapéu na cabeça, uma capa nas costas e a viola nas mãos (cf. VOGEL e CASSALHO ,2009, p. 40). Talvez por ostentar a viola que utilizava para converter as prostitutas é que São Gonçalo é considerado aqui no Brasil protetor dos violeiros. Em algumas regiões é essa a imagem que é utilizada quando realizam a dança e que grande parte de seus devotos possui em casa, a qual divide espaço com outros santos e santas católicas em lugar de destaque.

reconciliatório entre vida e morte; conforme afirma Maffesoli: “Com efeito, desde o momento em que construímos sua existência como uma obra de arte, ou seja, como algo global, a vida contém seu contrário e se consagra a se ajustar a ele”. (2003, p. 59).

Uma devoção dançada por si só já foge aos moldes da fé cristã, por ser composta de elementos tanto sagrados quanto profanos, dançar em honra dos mortos parece ser algo reconciliatório entre a vida e a morte, que apesar de distintos estão intimamente entrelaçados. Outro importante elemento apontado por Brandão é o caráter vingativo do santo, que prontamente atende às súplicas recebidas, mas que não perdoa o não cumprimento da promessa, amaldiçoando o devedor e impedindo que goze do paraíso, mesmo que seus pecados tenham sido perdoados.

Essa prática de dançar para os mortos ou pagar “promessa de defunto” também foi registrada no interior da Bahia, por Maria Isaura de Queiroz, em seu estudo acerca de Sociologia e Folclore, em que aborda a prática da dança de São Gonçalo no povoado de Santa Brígida. Segundo a autora,

Mas mesmo as danças de “promessa de vivo” são hoje raras; dominam incontestavelmente, na atualidade, as danças de “promessa de defunto”. Que é a “promessa de defunto?” Uma pessoa promete realizar algumas rodas de São Gonçalo; consegue a graça e, por qualquer motivo, não se desincumbe da promessa. Acontecendo de morrer, seu espírito fica em descanso por não ter cumprido o que prometera; aparece então a um vivo, parente ou não, e pede que avise a comunidade de que seu voto deve ser pago a fim de que possa sossegar. Algumas vezes, o morto não fez promessa em vida; depois de falecido, porém, começa a vir pedir dança. (QUEIROZ, 1958, p.64).

Uma promessa feita ao santo de Amarante deve ser paga, mesmo que a pessoa que a fez já tenha falecido, pois se o santo castiga e amaldiçoa alguém que recebeu a graça e não ofereceu uma dança em seu louvor, uma pessoa que recebeu a graça e não pôde pagar em vida, não descansará enquanto seus familiares e amigos não pagarem o voto feito a São Gonçalo.

Parece estranho um santo que também castiga e amaldiçoa. A doutrina cristã defende que os santos são bons e têm a função de ajudar as pessoas; essa característica de São Gonçalo é análoga às características dos deuses do panteão grego, que tinham todas as qualidades humanas, podendo, de acordo com o momento, ser bons ou maus, o que lhes dava um *ethos* humano, fazendo com que a vida das pessoas fosse legitimada e desejável de ser vivida em toda plenitude e contingência.

2.5 BREVE DESCRIÇÃO DA DANÇA DE SÃO GONÇALO DO AMARANTE

Promovida por devotos, a dança de São Gonçalo, salvo raras exceções, acontece em várias regiões do Brasil, em comunidades interioranas, como pagamento de promessa por uma graça recebida por seu intermédio, sendo constituída de duas partes: a novena e a dança propriamente dita.

Geralmente a dança ou romaria de São Gonçalo, como também é conhecida, ocorre na casa das pessoas que estão pagando a promessa ao santo, em local previamente preparado com um altar contendo velas acesas, a imagem de São Gonçalo e de outros santos de devoção do promesseiro, bem como fitas e outros enfeites, conforme o gosto e a condição financeira do anfitrião.

Dado relevante acerca da dança de São Gonçalo, registrado em Rio Azul, e que também pode ser constatado em outros lugares onde ela ainda ocorre é que

Embora as promessas feitas a São Gonçalo sejam individuais, o pagamento envolve todos os moradores da comunidade, bem como de comunidades vizinhas. O grupo marca presença no pagamento da promessa, mesmo quem não tenha sido convidado pessoalmente pelo pagador da promessa. ... Essa característica peculiar da dança de São Gonçalo chama a atenção por ser uma festa organizada e promovida no espaço particular, ou seja, numa casa de família, por iniciativa particular, o que comumente implicaria a organização duma lista de convidados, até mesmo por razões práticas tais como o planejamento e a provisão do que será consumido. ... (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p. 57).

Embora o pagamento de promessa envolva todos os moradores da comunidade, que participam ajudando na arrumação do local e no preparo dos alimentos a serem consumidos, as despesas ficam a cargo da pessoa que está organizando o evento e pagando a promessa a São Gonçalo. O caráter assistemático e muitas vezes improvisado do evento é também uma forte característica, o que não implica algum transtorno, pelo contrário, reforça os laços da comunidade que acaba se reunindo antes e depois do evento, a fim de ajudar o promesseiro no que for necessário.

Feitos todos os preparos, enfeitado o local e organizadas questões como a alimentação, por exemplo, inicia-se o pagamento da promessa a São Gonçalo de Amarante com uma novena que

... começa com a ladainha, em latim - conhecimento de poucos folgazões nos dias de hoje - e a maioria dos participantes se ajoelha neste momento. A seguir são formadas duas fileiras de pessoas: cada fileira é encabeçada por

dois violeiros, mestre e contramestre, que dirigem todo o rito. (VOGEL e CASSALHO, 2012, p. 41).

Em frente ao altar ficam os violeiros, que geralmente são dois, encabeçando duas filas que se formam, uma de homens e a outra de mulheres, e puxam as quadras, estrofes compostas de quatro versos homenageando São Gonçalo, cantadas geralmente a cinco vozes, conforme a disponibilidade de cantadores (as) e o costume de cada região.

Embora seja uma dança de pares ou casais, não há o contato físico entre eles. O número de pares pode variar, conforme o número de participantes, o que faz com que as volteadas, nome dado ao número de evoluções feitas em frente ao altar, também variem. Assim, o ritual, que começa à noite, sem hora exata, pode vir a terminar até o clarear do dia.

Nas evoluções feitas em frente ao altar dedicado a São Gonçalo e a outros santos, em que os casais balançam o corpo ao som das violas, conforme destacou Inami Custódio Pinto,

O mestre sai pelo lado esquerdo, por fora da fila dos cavalheiros e posta-se de lado do altar, agora saindo de trás para frente e, simultaneamente, o último par, pelo centro das duas filas fileiras, vai em frente ao altar, de mãos postas como se estivesse rezando, beija o santo e sai a dama pelo lado esquerdo, e o cavalheiro pelo lado direito, todos fazendo o mesmo. (PINTO, 2010, p. 427).

As evoluções em frente ao altar são realizadas sem dar as costas para o santo, pois “é falta de respeito virar o corpo, dando as costas para o lado do altar”, como afirma Alceu Maynard Araújo, em seu livro *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*, que, além de estudo histórico referente ao padre português que foi canonizado pelo imaginário popular, faz um relato da dança de São Gonçalo em alguns municípios do interior de São Paulo onde ela ainda ocorre. (ARAÚJO, 2004, p. 50).

Terminada a novena, a dança e a cantoria encerram a chamada Romaria de São Gonçalo, a promessa é entregue; a pessoa que ofereceu a Romaria fica desencarregada de sua obrigação ao santo violeiro, ficando somente o altar improvisado com a imagem de São Gonçalo e dos outros santos que converteram, momentaneamente, aquele lugar profano em um templo religioso.

Assim,

A dança só termina quando o promesseiro é desencarregado, então os que são donos da promessa pegam a imagem de São Gonçalo e a imagem de Nossa Senhora Aparecida, e cantando dão três voltas ao redor de onde foi realizada a dança. Na última volta o rezador entrega a promessa, permanecendo no

altar as velas acesas e as imagens dos santos, como sinal de que o que aconteceu foi um ato religioso e não simplesmente uma dança, um divertimento. (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p. 69).

A partir do estudo da vida do padre dominicano Gonçalo do Amarante, sua trajetória religiosa, a dança sagrada por ele criada, bem como sua chegada ao Brasil via colonizador, nota-se que, talvez pelas características do padre português, a dança, que até o século XVIII era executada no interior das igrejas, cai no gosto da população brasileira, principalmente das pessoas mais simples, que em certa medida sempre foram desassistidas tanto do ponto de vista eclesiástico quanto do estatal.

Alvo de proibições, tanto dos administradores portugueses quanto das autoridades religiosas, por manter ainda resquícios de um paganismo que a Igreja católica desde seu advento tentou suplantar, a dança de São Gonçalo praticante desapareceu dos centros urbanos. Apesar disso, persistiu e resistiu em comunidades do interior do Brasil, como pagamento de promessa por uma graça recebida.

Essa devoção dançada pode ser compreendida como uma tática de sobrevivência de um ritual religioso do catolicismo, que traz em seu bojo uma série de elementos entendidos como profanos. A título de hipótese, tais elementos podem ser também trágicos, pois neles reconciliam-se vários antagonismos como vida e morte, sagrado e profano, dentre outros, em um ato que, além de ser devocional, pode ser concebido também como festivo. Assim sendo, conforme afirma Campigoto, “nenhuma festa, então, poderá ser totalmente cristã, porque o ato festivo é o impulso dionisíaco, contrário ao espírito de gravidade, ao comedimento, à moderação, ao desprezo do corpo, ao asceticismo e à privação”. (2010, p. 123).

Tal manifestação religiosa ainda é encontrada em Rio Azul, interior do estado do Paraná, e será abordada no próximo capítulo, à luz dos conceitos de dionisíaco e apolíneo do jovem Nietzsche e da biografia acerca da dança de São Gonçalo. Para tanto, serão utilizados depoimentos colhidos junto a alguns participantes das danças de São Gonçalo, nessa cidade, a fim compreender qual é sua função, suas principais características e se é possível ou não concebê-la como um ritual trágico, (re) conciliatório, como eram os impulsos artísticos filosóficos de apolíneo e dionisíaco empregados pelo jovem Nietzsche em sua interpretação da tragédia grega.

3 A DANÇA DE SÃO GONÇALO EM RIO AZUL: UM OLHAR TRÁGICO

3.1 UM ESTUDO HISTÓRICO DO MUNICÍPIO DE RIO AZUL/PR: A SUPERAÇÃO DO OFICIALISMO

Falar, bem como escrever acerca da história de Rio Azul, não se configura na mais fácil das tarefas. Embora haja certa abundância de fontes das mais diversas naturezas, há grande escassez de estudos mais aprofundados relativos ao tema²⁶. Apesar dos seus noventa e seis anos de emancipação política, os estudos históricos do município ainda são raros, sendo na sua maioria registros oficiais e alguns arquivos de pessoas que se interessaram em guardar para a posteridade fragmentos daquilo que consideraram digno de não cair no esquecimento²⁷.

Tal situação torna a tarefa em grande medida dificultosa, todavia instigante e também prazerosa. Ao abordar a dança de São Gonçalo, nesse município, está-se dando voz a sujeitos históricos que geralmente ficam à margem dos estudos acima citados, trazendo à baila elementos que podem contribuir e inspirar trabalhos futuros referentes à história rioazulense, numa perspectiva outra, compreendida aqui como trágica, pois visa mostrar também o aspecto dionisíaco da existência, encoberto pelo oficialismo apolíneo.

A par dessas questões, e já visando romper com essa “história apolínea”, em escrito publicado em julho de 2013, intitulado *Aos 95 anos de emancipação política de Rio Azul*, afirma-se que

Ainda são poucos os trabalhos realizados a respeito, apesar de haver uma riqueza de fatos e fontes das mais diversas ainda a serem levantadas, terreno muito fértil ao trabalho do historiador e daqueles que tem gosto em conhecer e pesquisar a história. ... Uma das poucas fontes de informação é o livro “Rio Azul – 70 anos de Emancipação Política – de braços abertos para o amanhã”, de autoria de Reynaldo Valascki e Ceslau Wzorek, editado em 1988. Há ainda o arquivo público municipal e arquivos de pesquisas e estudos pessoais... (GAPINSKI, 2013, p. 36).

²⁶ No ano de 2013, a atual administração municipal lançou um concurso de monografias intitulado: *Rio Azul -100 anos*. O intuito do concurso destinado a todos os cidadãos com Ensino Médio concluído era despertar o interesse da população pela história do município. Os trabalhos classificados no concurso farão parte do arquivo oficial do município, vindo a ser utilizados para a pesquisa de estudantes e do público em geral. Instituído pela Lei n.º 702/2013, de agosto de 2013, o concurso de monografias é organizado pela Secretaria de Cultura e Turismo e até o momento teve poucos adeptos; destes, nenhum historiador, o que leva a crer, sem desmerecer a importância para o que foi proposto no concurso, que tais trabalhos reforcem o que é contado pela história oficial do município. (cf. <http://www.riozul.pr.gov.br/> Acesso em: 6 ago. 2014.

²⁷ Em setembro de 2006, Jurandir Alves Pires, filho de Honório Alves Pires, camarista na primeira legislatura de Rio Azul, empossada em 14 de julho de 1918, lançou um livro intitulado *Rio Azul também*

Assim sendo, serão levados em conta os registros acima citados, bem como de algumas fontes orais para que se possa melhor compreender aspectos da história do município que em muito contribuirão para a empreitada aqui proposta: apresentar um estudo da dança de São Gonçalo nesse município, enquanto um ritual trágico, visando também fazer um contraponto entre os dados oficiais e os depoimentos colhidos, a fim de melhor compreender o objeto de estudo.

A partir da publicação do livro *Rio Azul – 70 anos de Emancipação Política – de braços abertos para o amanhã*, de Reynaldo Valascki e Ceslau Wzorek, é possível constatar que as penetrações na região onde hoje se localiza o município de Rio Azul iniciaram-se no final do século XVII. Além da etnia indígena *Kaingang*, que era em número maior, percorriam ou habitavam a região os índios Xetás e Guaranis. Durante muitos anos, o território onde hoje está localizado Rio Azul foi habitado por poucos moradores, que eram esparsos e temporários, vivendo da coleta de produtos nativos. No último quarto do século XIX, aumentam as penetrações de bandeirantes e desbravadores e começam a se estabelecer os primeiros colonizadores. (WZORECK e WALASKI, 1988, p. 33-34).

Os primeiros colonizadores de Rio Azul provavelmente chegaram por volta de 1885. A primeira denominação do local foi Roxo Roiz, o mesmo nome da estação ferroviária da Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande do Sul, posto de embarque e desembarque, inaugurado em dezembro de 1902. O estabelecimento da estação é considerado como fator importante para o desenvolvimento das indústrias extrativas de madeira e de erva-mate no município, assim como das atividades pastoris e agrícolas ali praticadas. Afirma-se que a chegada da estação ferroviária é também acontecimento responsável pela atração das levas de novos habitantes que se deslocavam para a região, a fim de suprir as necessidades comuns da época como a oferta de serviços e mão de obra. (GAPINSKI, 2013, p. 36).

No ano de 1907, por meio do Decreto Lei n.º 461, a “Villa de Roxo Roiz” é elevada a Distrito, com a denominação de “Distrito do Rio Cachoeira”, Município de Irati, passando a pertencer a partir de então ao Termo de Santo Antônio do Imbituva, Comarca de Ponta Grossa. Conforme afirmam Wzoreck e Walascki, nessa época “a

tem História. O livro em questão é composto de histórias e contos sobre o município, mas pode também fornecer contributos para o entendimento de sua história, visto que é baseado em personagens reais e mescla histórias e contos passados de geração em geração com acontecimentos e datas que marcaram o município. Optou-se aqui, apesar de reconhecer a importância dessa obra, não utilizá-la, a fim de que seja possível evitar certas aporias, neste estudo que é histórico.

população do Distrito do Rio Cachoeira vinha com seu trabalho político procurando melhorar suas condições de vida e já iniciavam os primeiros movimentos para que a Vila passasse a Município”. (1988, p. 55).

Em 1914, o “Distrito do Rio Cachoeira” voltou a ser chamado de Roxo Roiz, mas agora subordinado ao Termo de São João do Triunfo. Assim, chegam nessa época também ao território onde hoje é Rio Azul, atraídos pela fertilidade do solo e em busca de uma vida melhor, imigrantes de origem ucraniana e polonesa, dando grande impulso ao desenvolvimento da comunidade local.

A esse respeito, José Augusto Gueltes afirma que

A fertilidade do solo atraiu para Roxo Roiz os imigrantes ucranianos e poloneses que chegaram em grande número. Estes imigrantes, reunidos nas chamadas colônias, logo partiram para a construção de casas e de igrejas, formando assim os pequenos núcleos que mais tarde passariam a dar origem às comunidades que ainda hoje registramos. Também se dedicaram à extração de erva mate e passaram a desenvolver a criação de gado e de suínos. (2005, p. 5).

Segundo o livro *De Braços Abertos para o Amanhã*, ainda estão também “entre os desbravadores, alguns de origem e tradição portuguesa...” (WZOREK e VALASCKI, 1988, p. 35). Apesar de o livro em questão não trazer mais informações acerca da imigração portuguesa para Rio Azul, a não ser pelo fato de que teriam sido oriundos de algumas comunidades próximas a Curitiba, deduz-se que, sendo de origem portuguesa, a dança de São Gonçalo pode ter sido trazida por esses imigrantes em meio à sua bagagem cultural.

Os imigrantes eslavos que vieram para Roxo Roiz, atual município de Rio Azul, dedicaram-se à extração de erva-mate e criação de animais.

Embora não conste nos registros, podemos deduzir que a maioria desses imigrantes, bem como os já moradores, adotavam como modo de organização o sistema faxinal, visto que atualmente várias destas comunidades possuem no seu primeiro nome o termo, bem como, é comum ouvir dos moradores mais antigos que “antigamente tudo isso era um grande faxinal”. (GAPINSKI, 2013, p. 36).

Contrapondo os dados oficiais, o nome de algumas comunidades rurais denuncia o fato acima apontado, pois das trinta e uma comunidades rurais existentes atualmente, no município de Rio Azul, cinco delas possuem o termo faxinal no seu primeiro nome, sendo elas: Faxinal dos Mouras, Faxinal de São Pedro, Faxinal dos Paulas, Faxinal dos

Elias e Faxinal dos Limas²⁸. Tais questões são importantes, pois, como será apresentado na sequência deste estudo, há uma forte ligação entre a dança de São Gonçalo e os faxinais nesse município, fato constatado a partir dos depoimentos colhidos e de estudo realizado no ano de 2009.

Ainda acerca da história de Rio Azul, um dado importante que, apesar de compor os dados oficiais contemplados no livro comemorativo aos setenta anos de emancipação política do município ainda é desconhecido pela maioria da população, é o fato de que

Com a exploração da erva-mate desencadeou-se um surto progressista, que aliado à extração madeireira e às atividades agropastoris, com as produções escoadas pela estrada de ferro e também comercializadas e exportadas por via fluvial através do Rio Potinga, onde existiam três portos distintos, Porto Soares, Porto Cortiça e Porto Mineiro, trouxeram considerável soma de divisas para Roxo Roiz. (WZOREK e VALASKI, 1988, p. 63).

Além da maioria da população de Rio Azul, grande parte das pessoas que moram nas comunidades que abrigavam os portos, também ignora esse fato. Talvez porque o Rio Potinga, que na época era navegado por barcos a vapor, lanchas e balsas até o Rio Iguaçu, seguindo para Porto Amazonas, Porto União e União da Vitória, hoje em dia, quase que em toda a sua passagem pelo município de Rio Azul²⁹, é praticamente inavegável até mesmo por barcos de pequeno porte. Tal situação é devida ao desmatamento, assoreamento e grandes plantações de soja feitas às margens desse rio.

Devido ao crescimento da exportação de erva-mate e a chegada de novos imigrantes, os moradores de Roxo Roiz começaram a se organizar em busca da independência administrativa, até que, em 26 de março de 1918, foi criado o município de Roxo Roiz, pela Lei estadual nº 1.759, sendo desmembrado do Termo de São João

²⁸ De acordo com dados fornecidos pela Secretaria de Agricultura e Meio Ambiente de Rio Azul, há atualmente neste município três comunidades que ainda se organizam no sistema de faxinal e que são reconhecidas como tal pelos órgãos estaduais e federais, recebendo com isso alguns incentivos para que mantenham a forma de organização e a cultura. Ironicamente as comunidades que estão organizadas no sistema de faxinal no em Rio Azul não levam o termo em seu primeiro nome, sendo elas: Taquari dos Ribeiros, Água Quente dos Meiras e Lageado dos Melos. Estudos preliminares desenvolvidos por pesquisadores da Universidade Estadual do Centro Oeste, *campus* de Irati, apontam a existência de pelo menos mais sete faxinais no município.

Conforme será abordado no decorrer deste estudo, há grande preocupação em se exaltar os grandes nomes e feitos do município, bem como o pioneirismo dos imigrantes europeus, principalmente a imigração eslava. Em algumas situações o sobrenome é ostentado como um troféu, sinal de status, visto que remonta às origens europeias. No entanto, os nomes de algumas comunidades que foram ou que ainda estão organizadas no sistema faxinal, denunciam o que o apolinismo oficial desconsidera, ou seja, a forte presença cabocla e de outras etnias além das comumente exaltadas.

²⁹ Além do município de Rio Azul, o Rio Potinga passa pelos municípios de Irati, Rebouças, Mallet e São Mateus do Sul onde desemboca no Rio Iguaçu, na comunidade de Fartura do Potinga.

do Triunfo e integrando-se ao termo de Irati, comarca de Ponta Grossa. Entre os meses de março e julho de 1918 ocorreram inúmeras reuniões preparatórias para a instalação do município, bem como a eleição de prefeito e camaristas. Os primeiros administradores eleitos nesse período tomaram posse no dia 14 de julho de 1918. Essa data tornou-se então um marco histórico para o município, e a partir daí seu aniversário passou a ser comemorado nesse dia. (WZOREK e WALASKI, 1988, p. 71-73).

José Augusto Gueltes, funcionário de Câmara de Vereadores de Rio Azul, há mais de quinze anos vem organizando arquivos públicos e pessoais, e por meio deles escrevendo alguns textos relativos à história do município. Segundo ele, em 18 de setembro de 1920 a denominação do município mudou novamente, de Roxo Roiz passou a se chamar “Marumby”. Isso ocorreu devido à mudança de nome da estação da estrada de ferro. No dia 02 de janeiro de 1930, a Vila de Marumby, como era conhecida e oficialmente chamada, passou a ter seu nome atual, ou seja, Rio Azul. (GUELTES, 2005, p. 6).

Sabe-se que de acordo com os estudos de Wzorek e Valaski, de Gueltes e do que afirmam os moradores mais velhos do município, que

Este nome foi escolhido a partir da existência de um rio que nasce e morre em território do município e cujas águas, devido ao cascalhão presente no fundo e em seu leito, apresentava coloração azulada. Este rio cortava a estrada que conduzia da sede da Vila a localidade de Porto Soares e era importante ponto de referência aos que vinham do interior, pois ali paravam para dar água para os cavalos e também para almoçar e descansar. (GAPINSKI, 2013, p. 37).

Assim como o Rio Potinga há muito não é mais navegável, o rio que empresta o nome ao município há muito não faz mais jus ao seu nome. Os motivos são os mesmos pelos quais o Rio Potinga, aos olhos dos mais antigos, esteja irreconhecível. Somam-se a esses, o fato de não haver preocupação das autoridades competentes e da população na preservação de suas originais características.

Outro fato marcante na história oficial do município, mas que também é ignorado pela maioria da população rio-azulense, talvez pela escassez de registros e pelo pouco interesse em se estudar e divulgar tal história, é que no ano de 1932 o município foi extinto, visto que

A Revolução de 1930 se faz sentir em todo o país, bem como os efeitos da crise de 1929, e refletem também em Rio Azul. Segundo registros, o então prefeito José Pallú, não acatou o chamado Código dos Interventores, com

isso pelo Decreto n.º 1918, de 04 de agosto de 1932, o Interventor do Estado, Manoel Ribas, decretou a extinção do Município de Rio Azul anexando-o ao Município de Mallet. Tida como fruto de brigas políticas, a intervenção fez com que a população se organizasse e se reunisse em torno da busca de “independência”. No ano de 1934, pelo Decreto 195, de fevereiro daquele ano, o Governo do Estado do Paraná reintegrou Rio Azul à categoria de Município designando, entretanto, um interventor que fica à frente do município de 26 de fevereiro a 02 de abril do mesmo ano. A autonomia vem com a Lei n.º 2.231, de 15 de setembro de 1934, pela qual Rio Azul é novamente elevado à categoria de Município, reassumindo seu cargo o Prefeito José Pallú. (GAPINSKI, 2013, p. 37).

Outrora chamado de vila de Roxo Roiz, Distrito do Rio Cachoeira e Marumby, extinto em 1932, reintegrado à categoria de município em 1934, Rio Azul se encaminha para seu primeiro centenário, ainda com ares de cidade pacata e com um “débito” muito grande acerca de sua história.

A maioria dos trabalhos históricos realizados nos últimos tempos é ainda tributário do livro que comemora o septuagésimo aniversário de emancipação política do município. Tal situação torna urgente uma mudança de perspectiva, a fim de transcender o oficialismo, pensar e escrever uma história outra, que supere esse oficialismo apolíneo, valorizando sujeitos que não “emprestam” seus nomes a ruas e repartições públicas, mas que gastaram suas vidas para que o município se tornasse o que hoje é.

Na perspectiva da filosofia trágica nietzschiana, e a partir de sua crítica à História, pode-se compreender a história oficial de Rio Azul, da maneira como tem sido escrita, como uma história monumental. Assim como as histórias crítica e antiquária possuem sua importância e utilidade, mas também seus inconvenientes para a vida, a história monumento deve assim também ser concebida. Tal história está pautada em grandes homens e feitos do passado. No que diz respeito à história de Rio Azul, exalta os pioneiros, as famílias tradicionais e os fatos marcantes do ponto de vista político.

Sua contribuição é mostrar aos homens do presente que é possível, como outrora foi, cometer grandes atos, todavia, seu excesso pode prejudicar a capacidade criadora do homem. A fragilidade do tipo monumental da História está no fato de ao exaltar o passado de maneira exacerbada, o presente seja negligenciado. Pautada em indivíduos e fatos tidos como “exemplos” a serem seguidos, tal história é apolínea, pois enaltece indivíduos e fatos isolados, ou seja, o *principium individuationes*. Com relação à história monumental, assim falou Nietzsche:

Que os grandes momentos na luta dos indivíduos formem um corrente, que como uma cadeia de montanhas liguem a espécie humana através dos milênios, que para mim, o fato de o ápice de um momento já há muito passado ainda esteja vivo, claro e grandioso - este é o pensamento fundamental da crença em uma humanidade, pensamento que se expressa pela exigência de uma *história monumental*. Mas justamente nesta exigência de que o grandioso deve ser eterno inflama-se a luta mais terrível. Pois tudo o resto que vive grita “não”! O monumental não deve surgir, esta é a solução contrária. (NIETZSCHE, 2003, p. 19).

Apesar de contribuir sobremaneira para o entendimento de muitos aspectos da história do município, o livro acerca dos setenta anos de emancipação política de Rio Azul, bem como os arquivos pessoais, como o do servidor público Augusto Gueltes, por exemplo, representam a história oficial, entendida aqui como monumental. Tal preferência histórica trata das famílias pioneiras, dos prefeitos e vereadores, bem como dos fatos considerados marcantes para a história gloriosa do município.

Desconsidera-se, entre esses fatos e personalidades, a presença indígena, os descendentes de escravos, os faxinalenses, bem como fatos da cultura popular, a dança de São Gonçalo, que não aparece em nenhum desses registros. Um dos autores do livro que comemora os setenta anos de emancipação política de Rio Azul, Ceslau Wzorek, em depoimento cedido no dia 14/05/2014, ao ser interrogado acerca da dança de São Gonçalo, afirma:

... aqui que tenha havido uma festividade, alguma coisa a respeito de São Gonçalo, eu não tenho conhecimento. Talvez tenha existido, mas isto aqui lá em 1900, 1900 e pouco quando vieram os primeiros habitantes, os primeiros colonizadores que eram de origem portuguesa. Então talvez eles tenham trazido isto aqui, mas eu não tenho conhecimento disto aqui... (WZOREK, Ceslau. Depoimento concedido a Ivan Gapinski em 14/05/2014).

Talvez por ser praticada nos interiores, por não estar presente nos festejos oficiais da Igreja Católica, e por fazer parte da cultura de pessoas simples, como os faxinalenses, por exemplo, a dança de São Gonçalo não foi digna de compor os estudos históricos referentes ao município. Assim, tentar-se-á, com este trabalho, dar voz a certos sujeitos marginalizados pelos estudos oficiais, a fim de que, ao abordar a devoção da dança ao beato português Gonçalo do Amarante, possam ser afirmados aspectos históricos negados por outras perspectivas.

Localizado no espaço denominado centro-sul do estado do Paraná, na chamada região dos pinheirais, o município de Rio Azul completou, em 14 de julho de 2014, noventa e seis anos de emancipação política. Faz limite com seis diferentes municípios:

ao norte com Irati, ao leste com Rebouças, ao sul com São Mateus do Sul e Mallet e ao oeste com Inácio Martins e Cruz Machado³⁰.

De acordo com dados do IBGE, no ano de 2010, o município contava com 14093 habitantes, destes cerca de 65% residem na área rural, enquanto 35% na zona urbana. Configura-se ainda como um município essencialmente agrícola, tendo na produção do tabaco a sua principal fonte de renda, apesar da crescente diversificação agrícola e da industrialização que vem ocorrendo nos últimos anos. (Disponível em: <http://www.rioazul.pr.gov.br> Acesso em: 24 jun. 2014.

Apesar de não ser propósito deste estudo aprofundar acerca da história desse município, é possível que, ao tentar compreender a dança de São Gonçalo pelo viés da tragicidade, as entrevistas e outras fontes não oficiais possam trazer em seu bojo indícios históricos negligenciados pelos registros acima citados. Quiçá possam instigar e vir a fornecer contributos para trabalhos futuros, que tenham como objetivo estudar a história de Rio Azul avessa aos moldes oficiais, caro às elites políticas e econômicas, que insistem em perpetuar a sua versão dos fatos e alternarem-se no poder, numa espécie de coronelismo contemporâneo.

Tal empreitada pode ser entendida a partir do que Thompson (1992) chamou de “A história vista de baixo”. Assim, sabe-se que tal perspectiva, dentre outros aspectos, pode proporcionar ao historiador ser inovador e imaginativo, bem como “... também um meio para reintegrar sua história aos grupos sociais que podem ter pensado tê-la perdido, ou que nem tinham conhecimento de sua história.” (SHARPE, 1992, p. 59).

3.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA HISTÓRIA ORAL E A NARRATIVA TRÁGICA DOS FAXINALENSES

Assim como não há como entender as investidas nietzschianas à História sem antes partir de sua concepção trágica da existência presente em seus textos de juventude, entende-se que não há como estudar a dança de São Gonçalo, em Rio Azul, sem abordar, ainda que sumariamente, o sistema de faxinal, visto que ela pode ser aqui concebida, dentre outras coisas, como um ritual típico dos faxinais.

³⁰ São pertinentes essas considerações acerca dos limites do município de Rio Azul visto que algumas das entrevistas realizadas são com moradores de municípios vizinhos que vinham (vêm) até o município para participar ou então para tocar e cantar as chamadas Romarias de São Gonçalo, mostrando que tal ritual extrapola as fronteiras geográficas. Tais questões serão aprofundadas no decorrer deste capítulo.

Esse modo de organização camponês, característico da região centro sul do estado do Paraná, nos últimos anos tem sido objeto de estudo das mais diversas áreas do saber. Tal modo de organização camponesa configura-se em um modo de utilização das terras em comum para a criação de animais, estando classificado como manifestação cultural pertencente à categoria de povos tradicionais³¹. Assim, sabe-se que

O sistema faxinal, no estado do Paraná, está regulamentado por meio da criação das Áreas Especiais de Uso Regulamentado (ARESUR). São reconhecidos formalmente como áreas de produção sustentável, e passam a receber incentivos do governo estadual através do ICMS ecológico, criado por conta da Constituição Estadual, em 1989. Além de serem consideradas como áreas de preservação ambiental, os faxinais apresentam-se como territórios de manutenção e recriação da cultura local... (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p. 51).

Há na atualidade um grande interesse em se entender melhor esse sistema que se fazia presente em praticamente toda a região centro sul do Estado do Paraná. Sabe-se, no entanto, que, “o aceleramento da derrocada dos faxinais significa a sua epifania, a sua manifestação e a sua emergência como objeto histórico.” (CAMPIGOTO, 2007, p. 2).

Na Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná, *campus* Irati, o Laboratório de povos eslavos e faxinalenses tem realizado importantes pesquisas e debates relativos ao tema nas mais diversas perspectivas. No Programa de Pós-Graduação em História, mestrado em História e Regiões, dessa instituição, o tema faxinais é também tema de importantes trabalhos que podem auxiliar a melhor entender este importante tema³².

É sabido que, no interior desses espaços coletivos denominados faxinais, manifestam-se práticas culturais variadas, dentre elas, as danças, as folias e as festas religiosas. Algumas dessas práticas são organizadas pela Igreja Católica em louvor aos santos padroeiros, outras desenvolvidas pelos próprios moradores a seus santos de

³¹ Sobre os povos tradicionais, suas principais características e a discussão em torno desse conceito ver: LITTLE, Paul E. Territórios Sociais e Povos Tradicionais no Brasil: Por uma Antropologia da Territorialidade. In: *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro:2005. v. 2003, p. 251-290.

³² Sobre os faxinais na região sul do Estado do Paraná destacamos os trabalhos de Jaciele Domingues Pereira, *Ler, escrever e contar* : escolas informais do Faxinal dos Marmeleiros entre os anos de 1930 e 1949 e de Regiane Maneira: *Narrativas sobre a praga de gafanhotos nas localidades de Faxinal do Rio do Couro, Faxinal dos Mellos e Rio do Couro*: Irati, PR década de 1940, defendidos recentemente no PPGH da Universidade Estadual do Centro Oeste - UNICENTRO.

Por tais razões, aqui não será apresentada nenhuma discussão conceitual e nem estudo aprofundado referente ao tema, visto que já é muito bem abordado e discutido nos estudos supracitados. Com esta opção, pretende-se evitar certas aporias que os prazos e a proposta de estudar a dança de São Gonçalo pelo viés da tragicidade não autorizam fazer.

devoção. Embora não esteja presente no calendário da Igreja Católica, é possível encontrar em algumas dessas comunidades a dança de São Gonçalo, um caso típico dessas manifestações culturais. (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p. 52).

A fim de compreender e narrar a história da dança de São Gonçalo, em Rio Azul, pelo viés da tragicidade, serão apresentados depoimentos colhidos junto a moradores de algumas comunidades desse município, bem como moradores de dois municípios vizinhos, Cruz Machado e Inácio Martins, de onde vinham (vêm) os violeiros responsáveis por puxar a reza, a dança e os cantos. Também será utilizado o depoimento do senhor Ceslau Wzorek, um dos autores do livro alusivo aos setenta anos de emancipação política de Rio Azul³³.

Os depoimentos colhidos junto aos moradores de Rio Azul e dos municípios vizinhos serão imprescindíveis para o entendimento do que aqui se propõe, pois é sabido que a memória individual é verbalizada pela memória oral. Este é o processo da lembrança e da oralidade das recordações, e também a forma de registro mais primitiva que se possui. De forma seletiva, grupos e indivíduos articulam suas experiências passadas formulando uma narrativa histórica acerca de suas trajetórias. Essa narrativa é construída e reconstruída segundo as perspectivas presentes e, ao mesmo tempo, constitui a base a partir da qual se vislumbra o futuro. A memória oral representa a forma mais antiga de transmissão e consolidação dessa narrativa. (BENJAMIN, 1985).

Por meio da oralidade, ocorre a transmissão de conhecimentos que escapam aos ideais cientificistas, por exemplo, configurando-se em conhecimentos mais existenciais, que, por serem pautados na simplicidade no trato com a vida cotidiana, afirmam a existência. Tais conhecimentos por vezes foram (são) considerados como inúteis, pois dizem respeito a uma maneira de viver, distinta daquela pautada na razão e nos progressos da ciência. Nesse sentido, concorda-se com Sochodolak, quando afirma que

A modernidade burguesa elegeu seus deuses: o trabalho, a razão, o progresso e seus corolários liberdade, igualdade, fraternidade. Ela desejou, sem sucesso,

³³ Tanto as entrevistas realizadas nos anos de 2008 e 2009, quanto as de 2014 foram realizadas mediante autorização por escrito dos depoentes, que concordaram em ter seus nomes citados e que o todo o conteúdo das mesmas fosse por nós utilizado. Após alguns contatos, marcamos hora para a realização das mesmas que foram gravadas e depois transcritas. Apesar de termos nos utilizado de um questionário previamente elaborado, as entrevistas foram abertas, deixando que os entrevistados pudessem seguir seu próprio ritmo, ou seja, responder conforme desejassem, sem necessariamente ter que se ater às perguntas, para que estas não direcionassem as respostas.

Salienta-se que os arquivos com os áudios das entrevistas, bem como as transcrições das mesmas serão doados para o Centro de Documentação e Memória da UNICENTRO (CEDOC) a fim de que fiquem à disposição dos pesquisadores desta e de outras instituições e possam contribuir para a realização de outros trabalhos, nesta e em outras perspectivas.

substituir/eliminar os saberes arcaicos e tradicionais que sobrevivem em sua informalidade e nas tradições orais. Continuam sendo repassados de geração a geração nas narrativas, nas práticas e nos rituais cotidianos e reafirmam que a vida comporta necessariamente o mal. (SOCHODOLAK, 2013, p. 16).

Tais saberes repassados de geração em geração por meio da oralidade, embora convivam com o saber científico, são preservados ainda que de maneira informal, contribuindo sobremaneira para o entendimento de manifestações culturais e de saberes que não se enquadram na formalidade e no oficialismo da visão científica. A dança de São Gonçalo, dentre outras práticas ainda existentes entre os povos de cultura oral, pode ser concebida como um exemplo dessa resistência, configurando-se como um importante aliado para seu estudo.

A respeito de algumas críticas e controvérsias em torno das fontes orais, de pesquisa oral contemporânea, Lozano defende que “fazer história oral significa portanto, produzir conhecimentos históricos, científicos, e não simplesmente fazer um relato ordenado da vida e da experiência dos “outros”. (2006, p.17).

Assim, quando se recorre à memória dos relatos e aos testemunhos das épocas passadas, essas narrativas se convertem em história, fazendo com que um amontoado de fatos venham a ganhar sentido. O narrador da história é aquele que procura o sentido das ações humanas e encontra nelas uma conexão com os acontecimentos que se precipitam no presente. Sua importância não está em apresentar uma imagem do passado, tirando sua autenticidade, mas em transformá-lo em uma experiência singular que possa renovar o futuro com seu reconhecimento no presente.

Para Paul Ricoeur, a narrativa é uma forma de configurar os eventos do passado na sucessão temporal, construindo significados e sentidos humanos. Narrar é criar um fluxo de eventos e estabelecer uma duração que possibilite o entendimento humano (seja o próprio entendimento, seja o do outro). Cada pessoa, ao contar sobre o passado, utiliza a narrativa para articular suas lembranças; porém, conforme o contexto presente no qual se encontra inserido, e não a partir do próprio passado. Assim, a narrativa é construída a partir de determinado enredo que articula os elementos mobilizados para lhe dar conteúdo. (RICOUER, 2010).

O objetivo com a utilização dos relatos orais é constatar como as narrativas são utilizadas para dar sentido ao mundo, ou seja, de que maneira os discursos relativos à dança de São Gonçalo, em Rio Azul, em certa medida também explicam o mundo e a existência nele inserida. O conhecimento da dança de São Gonçalo e de outras práticas

ainda existentes em algumas comunidades rio-azulenses é transmitido por meio da oralidade. Assim,

Se verificarmos como a tradição oral é utilizada na prática, veremos que, para a maioria das pessoas, ela não é um conjunto de textos formais: é uma parte viva, vital da vida. ... está relacionado com a inteligência crítica e a utilização ativa do conhecimento. E ainda, é mais incluyente que excluyente. (CRUIKSHANK, 2006, p.159).

Em uma cultura na qual a oralidade predomina sobre a escrita, como é o caso das comunidades do interior de Rio Azul, as narrativas orais são fundamentais, pois fornecem elementos que são negligenciados nos estudos oficiais, dando voz a sujeitos que muitas vezes não são reconhecidos como detentores de cultura e conhecimento, ficando na maioria das vezes à margem dos estudos históricos.

Como afirmado acima, apesar de o tema desta pesquisa ser a dança de São Gonçalo em Rio Azul, como um ritual trágico e não mais “A dança de São Gonçalo nos faxinais do município de Rio Azul”, estudo realizado em outra oportunidade, não há como abordar um tema, sem que ao menos sumariamente o outro venha à baila.

Uma vez que serão utilizados depoimentos colhidos junto a moradores de comunidades que são, ou outrora foram, faxinais, concorda-se com a afirmação de Antunes e Sochodolak, tecidas em estudo acerca dos faxinais e a narrativa trágica. Para os autores,

Sendo o faxinal, portanto, parte integrante de uma “cultura tradicional” (com uma lógica não capitalista), ela contém uma visão de mundo em que a dor e o sofrimento da vida são encarados como inerentes a própria vida e, como aspectos da vida que não podem ser dissociados da alegria, da saúde e da própria beleza da existência, o que pode facilmente ser observado nas narrativas, bem como nos rituais. (ANTUNES e SOCHODOLAK, 2010, p. 139).

Assim, a partir do que se vem afirmando do decorrer deste estudo, e corroborando com os autores acima citados, concebe-se o trágico como uma alternativa às visões teóricas, totalizantes, dialéticas e impregnadas de Cristianismo. Tal perspectiva histórico/filosófica pode em muito contribuir para compreender a natureza e a cultura de povos tradicionais, como é o caso dessas comunidades que eram ou ainda são organizadas no chamado sistema faxinal.

Tendo um modo de vida e uma cultura entendida como tradicional, muito ligados à natureza e seus ciclos, os moradores dos faxinais necessitam frequentemente

afirmar seu modo de vida ante os vários entraves que sofrem por parte daqueles que veem neles o resquício de um modo de vida que já não tem mais razão de ser. A dor e o sofrimento também fazem parte da vida dos faxinalenses, todavia, podem ser transformados em alegria, por meio da sua maneira singular de ver e se relacionar com o mundo, expressas, por exemplo, nas devoções populares, nos rituais e nas narrativas acerca dos santos.

Entende-se que tais comunidades ainda preservam aspectos de uma visão de mundo que aqui pode ser entendida como trágica, pois é diversa da visão capitalista e cientificista, que, embora se faça presente nesses lugares, divide espaço com saberes outros, que contribuem para a afirmação da existência e para a preservação da cultura desses sujeitos.

Partindo dessas premissas, entende-se que os relatos referentes à dança de São Gonçalo feitos pelos moradores dos faxinais de Rio Azul podem ser concebidos como uma narrativa trágica, sabendo que

Compreende-se como trágica a narrativa que possui algumas características singulares a saber: a) uma visão não linear de tempo; b) uma (re) integração do homem com o natural, muitas vezes identificado com o sobrenatural e, c) uma reconciliação entre os opostos, como a vida e a morte, entendendo-os como complementares e necessariamente existentes. (SOCHODOLAK, 2011, p. 17).

As características apontadas por Sochodolak estão também presentes nas entrevistas realizadas. Assim, tais entrevistas autorizam a afirmar que a dança de São Gonçalo no município de Rio Azul configura-se como um ritual trágico, pois nela estão em concordância elementos considerados opostos e antagônicos.

A fim de tentar elucidar essa relação e reconciliação dos opostos, é possível acompanhar, em um dos depoimentos colhidos, o relato de como as promessas feitas e não cumpridas em vida devem ser pagas em morte. Segundo Adilson José Stresser,

a gente já fez estas romarias pras pessoas que fizeram a promessa e que infelizmente a dona (o) faleceu e os filhos a família tiveram que pagar, sabe que é muito triste porque a gente percebe a tristeza nas pessoas pagando uma promessa de uma pessoa que já não existe mais, mas as pessoas fazem a promessa, quando acontece de morrer, os filhos, a família pagam aquela promessa como se fosse uma dívida. Dizem que morto não paga dívida, mas a promessa é paga (STRESSER, Adilson José. Depoimento cedido a Ivan Gapinski, em 20/06/2014).

Dançar para pagar a promessa de um ente já falecido é, em certa medida, celebrar a morte. A dor, fruto da ausência, é afirmada por meio da dança de São Gonçalo, que atendeu ao pedido de seu devoto e, por isso, a dívida deve ser saudada, para que a pessoa atendida pelo santo possa descansar em paz.

Tem-se consciência, no entanto, das dificuldades de se pensar uma visão trágica de mundo em uma cultura que, mesmo marginalizada, participa, ainda assim, da cultura ocidental, sendo, inclusive, absorvida, aos poucos, por ela. Uma das dificuldades coloca-se em especial por serem esses povos tradicionais culturalmente, muitas vezes, alicerçados nos valores cristãos de vida. Ainda assim, é possível compreender a dança de São Gonçalo, parte da cultura faxinalense, a partir de pressupostos teóricos “não ocidentais”, ou seja, de uma visão de mundo que não tenha a lógica logosófica como elemento norteador de sua existência no mundo. (ANTUNES e SOCHODOLAK, 2010, p. 139).

Por meio dos depoimentos colhidos, será elaborada também uma narrativa relativa à dança em louvor a Gonçalo de Amarante em Rio Azul, concebendo-a como um ritual trágico à luz da concepção trágica da existência do jovem Nietzsche. Entende-se que ela (a dança de São Gonçalo) pode em muito contribuir para a afirmação da existência daqueles que a praticam, bem como para se pensar a História por uma perspectiva outra, promovendo a aproximação entre essas duas maneiras de interpretar a existência, a saber: a História e a Filosofia.

3.3 A DEVOÇÃO DANÇADA A SÃO GONÇALO DO AMARANTE EM RIO AZUL: UM RITUAL TRÁGICO NARRADO PELOS SEUS PARTICIPANTES

A partir de agora, o enfoque estará em narrar a dança de São Gonçalo em Rio Azul pelo viés da tragicidade, por meio das entrevistas realizadas junto a alguns participantes dessa dança. Algumas das entrevistas já foram utilizadas em outra oportunidade, outras foram colhidas no decorrer deste ano³⁴. A partir delas, busca-se entender qual é o significado da dança criada pelo beato português para essas pessoas,

³⁴ Com o intento de melhor compreender o objeto de estudo, foram utilizados depoimentos de nove pessoas. Com exceção do senhor Ceslau Wzorek, todos os entrevistados participaram e conhecem a dança de São Gonçalo, suas falas articuladas ao que foi tratado nos capítulos precedentes ajudando a narrar a história aqui proposta. Cinco dessas entrevistas foram colhidas quando realizou-se estudo da dança de São Gonçalo nos faxinais do município de Rio Azul, em 2009, e quatro realizadas no primeiro semestre deste ano.

bem como a presença dessa devoção dançada no imaginário local e a sua função nas comunidades onde ela ainda ocorre.

Entende-se que a dança de São Gonçalo, tal como ocorre nos interiores de Rio Azul, pode explicitar uma visão de mundo, que aqui é entendida como trágica, fazendo parte e sendo traduzida no conjunto das relações que se “estabelece com a natureza, com o meio em que vive e com o sobrenatural”. (CAMPIGOTO, 2008, p. 19).

Entre os anos de 2008 e 2009, durante o curso de Especialização em História Cultural, pela Unicentro de Irati, foram feitas cinco entrevistas com moradores dos faxinais de Rio Azul e de Cruz Machado, de onde vinham os responsáveis por puxar os cantos e as rezas nas romarias de São Gonçalo. Foram entrevistados, nesse período, os senhores Amador Pedroso, Clemente Pedroso, Antônio Tomaz de Andrade, Sílvio Cordeiro e a Senhora Júlia Pedroso Savinski.

A fim de melhor compreender a dança de São Gonçalo pelo viés da tragicidade, no primeiro semestre desse ano, além do senhor Ceslau Wzorek, autor do livro alusivo aos setenta anos de emancipação política de Rio Azul, foram entrevistados os senhores, José Tomaz de Andrade, Adilson José Stresser e a Senhora Neuza Aparecida Pacheco Stresser.

No trabalho desenvolvido entre os anos de 2009 e 2010, os entrevistados demonstravam certa preocupação com relação ao “futuro” da dança de São Gonçalo na região de Rio Azul. Alguns deles atribuíam o conhecimento da música e da reza realizada a poucas pessoas, tais como o senhor Amador Pedroso, morador da comunidade de São Pedro, em Cruz Machado. Por esse motivo, afirmava-se que

A presença do “rezador oficial” tem sido considerada como indispensável para a realização desses eventos locais. Amador mora num local de difícil acesso devido ao estado de conservação das estradas, estando idoso e um pouco doente, o que se aponta como causa da atual raridade das danças. (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p. 53).

Antônio Tomaz de Andrade, que ajudava Pedroso a puxar as rezas, ao ser indagado acerca de sua participação nas Romarias de São Gonçalo, afirmou: “faz tempo que participo, mas eu não sei, não mando na Romaria, eu ajudo ele, mas eu não mando. Quem manda é só o Amador”. (ANDRADE, 2009).

Corroborando com Andrade, Sílvio Cordeiro, morador da comunidade de Marumbi dos Elias, que até bem pouco tempo estava organizada no sistema de faxinal,

também citou Andrade como o responsável pela ocorrência ou não das romarias na região. Segundo Cordeiro, que participa das Romarias desde menino,

os primeiros romeiros que eu vi aí não me engraçou, mas agora esse homem é um homem muito católico muito certo né, e daí convidou pra ajudar. Eu sabia cantar, comecei cantar, se acertamos e estou até hoje. O homem mora lá em cima e quando sai uma romaria no Taquari, Marumbi dos Ribeiros seja lá onde for ele manda me chamar, avisa nós pra nós ir cantar porque, primeiro ele criou a família dele e todos cantavam agora casaram as filhas dele todas, se extraviaram então ele depende dos outros. (CORDEIRO, 2008).

Cordeiro e Andrade participavam das Romarias que aconteciam em Rio Azul como ajudantes do senhor Amador Pedroso (o primeiro como puxador da novena e o segundo fazendo umas vozes necessárias à música tocada na dança), todavia, atribuíam a ele a função principal, ou seja, a de ser o tocador e de “mandar” nas romarias, pois era o rezador oficial. Havia algo em Pedroso que cativava os participantes das romarias a ponto de a ele atribuírem sua continuidade ou seu fim.

Amador Pedroso era o detentor de um conhecimento que poucos tinham, e também demonstrava preocupação com relação à sua preservação, pois, segundo ele “cada vez está se acabando, porque o povo já tão largando e tem outros costumes, o sistema antigo está terminado, e isto aí como o povo fala aí: se eu morrer vai terminar, não tem mais quem reze neste sistema antigo”. (PEDROSO, 2009).

Segundo o que afirmou o senhor Silvio Cordeiro, os filhos do senhor Amador Pedroso haviam aprendido com ele a cantar e rezar a romaria de São Gonçalo, mas tinham ido morar em lugares distantes depois que casaram, o que levava Pedroso a depender de outras pessoas para que lhe ajudar. Clemente Pedroso, solteiro na época, ainda ajudava seu pai, todavia, acerca de assumir a função dele, afirmava:

Tem que pensar umas duas ou três vezes, porque a pessoa tem que fazer uma coisa bem consciente né. Porque tem fazer as coisas bem feitas. Na realidade, a Romaria ela é bastante complicada por causa que você tem que pegar e tocar bem ajeitadinho, porque senão não adianta. A pessoa tem que confiar bastante. Na realidade faz horas que eu ajudo o meu pai. Eu confio, gosto, até estou sentindo saudades de assistir uma Romaria, tocar, ajudar o meu pai. Se o meu pai parar de tocar uma Romaria eu vou sentir muita saudade. (PEDROSO, 2009).

No ano de 2012, faleceram os senhores Antônio Tomaz de Andrade e também o senhor Amador Pedroso. Ambos desempenhavam importante papel nesses eventos; sem a presença de ambos não saíam as Romarias. Muitos acreditavam ser difícil retomar

essa tradição, visto que para dançar bastava estar disposto e seguir o que aqueles que sabiam faziam, mas puxar as rezas e os cantos era conhecimento de poucos³⁵.

No dia 06 de setembro de 2013, em função da gravação do filme *No meu tempo era assim 2*³⁶, de Romualdo Surmas, foi encenada uma Romaria de São Gonçalo na comunidade de Taquari, interior de Rio Azul. Embora ela tenha acontecido sem a motivação principal, ou seja, sem ser em função de pagamento de promessa, este recente evento, em certa medida, reascendeu nos devotos do santo o violeiro, aquela devoção que muitos temiam que ficasse somente na memória dos mais velhos.

Recentemente, o senhor Adilson José Stresser, que no filme em questão é o responsável pela reza e pela música, foi visitado. Stresser reside no município de Inácio Martins, possui trinta e seis anos, é graduado em Letras/Inglês pela Unicentro e especialista em Letras/Português e em Ciências Sociais, pela Universidade Metropolitana de Santos, atuando como professor da rede estadual de ensino.

Geralmente costuma-se associar o conhecimento e a preservação de rituais antigos a pessoas de mais idade, iletradas, pois, tal qual defendia Sócrates, ao estarem em contato com o conhecimento conceitual, as pessoas deixariam as crenças e as opiniões de lado, em prol de um conhecimento seguro, que atualmente, a partir do que defendia o Iluminismo, está encarnado no ideal científico.

Uma vez que se concebe a dança de São Gonçalo como um ritual trágico, pode-se afirmar que há aí a reconciliação entre esses dois saberes importantes para a vida: o saber transmitido de geração em geração pelos mais velhos, um saber que pode ser entendido como existencial, instintivo, e o saber científico, acumulado historicamente e transmitido pelas universidades.

Nota-se, nos depoimentos colhidos, que são repletos de uma sabedoria instintiva, existencial, características da sabedoria popular ainda fortemente presente, principalmente nas comunidades interioranas, explicitando uma forma trágica de

³⁵ É pertinente tecer essas considerações acerca do senhor Amador Pedroso e senhor Antônio Tomaz de Andrade, porque seus nomes são recorrentes nas falas de alguns dos depoentes.

³⁶ Filme produzido e dirigido pelo rioazulense Romualdo Surmas, tem seu elenco formado por pessoas da cidade e de algumas comunidades de Rio Azul e de Mallet e retrata a vida no campo por volta da década de 1960 pelo olhar dos descendentes de ucranianos e poloneses. Embora alguns dos fatos abordados no filme tenham algumas incoerências históricas (fato aceitável, visto que Romualdo trabalha como orientador de uma empresa fumageira na região de Rio Azul e seu objetivo, juntamente com seus colaboradores é fazer um resgate de costumes dos descendentes de eslavos em Rio Azul, e não um filme pautado no rigor histórico), pode servir aqui como importante fonte. No segundo filme da série, é encenada uma romaria de São Gonçalo, na casa de um dos moradores da comunidade do Taquari. A dança de São Gonçalo, por não ser o objetivo principal dos autores é tratada de maneira bem sumária, mas através dele pudemos identificar alguns de seus participantes, como a senhora Neusa Aparecida Stresser Pacheco e o senhor Adilson Stresser, que com seus depoimentos colaboram com este trabalho.

conceber a existência. Concorde-se com Sochodolak, quando afirma que “As narrativas atribuídas ao senso comum estão repletas de elementos de uma sabedoria trágica. Dessa visão de mundo ignorada pelos clérigos e cientistas ainda afeitos a um maniqueísmo no campo das disposições celestiais/inferiais e científicas/senso comum”. (SOCHODOLAK, 2013, p. 14).

Ainda por esta perspectiva, entende-se que Apolo e Dioniso necessitam um do outro e a presença de um não implica a ausência do outro. É possível conciliar o conhecimento metódico, marca da ciência moderna, com o saber existencial, que não necessita de explicação lógica, sem que se negue um em detrimento do outro. Ao contrário, esses coexistem e são utilizados a favor da afirmação da existência, visto que, “ao contrário do otimismo dialético, o conhecimento trágico engloba o diverso, na festa de reconciliação dos combatentes”. (CAMPIGOTO, 2010, p.120).

Quando interrogado como e com quem aprendeu a tocar e a rezar as romarias de São Gonçalo, Stresser assim afirmou:

Na verdade, ainda quando eu acompanhava o romeiro que tocava Romarias na região, o Sr. Amador Pedroso, aprendi a “pontear” o violão, e sempre e ele dava suas dicas como tocar, mas a iniciativa de tocar romaria partiu há pouco tempo (setembro de 2013), quando convidaram a fazer parte do filme “No meu tempo era assim”. Dessa data em diante, muitos devotos do Santo nos procuraram para pagar suas promessas e, agora, estamos com muitas romarias para serem tocadas. (STRESSER, Adilson José. Depoimento cedido a Ivan Gapinski em 20/06/2014).

Nota-se também na fala de Stresser que o senhor Amador Pedroso era o principal responsável pelas romarias. Se seus filhos não demonstraram interesse em prosseguir com elas, Stresser, a partir dos ensinamentos recebidos e da oportunidade trazida pelo filme, aparece como o novo detentor desse importante conhecimento e responsável por tocar as romarias na região de Rio Azul.

Uma das pessoas que acompanha e ajuda Stresser nas romarias de São Gonçalo é sua cunhada, a senhora Neusa Pacheco Stresser. Segundo ela, a devoção a São Gonçalo sempre fez parte de sua família. Conforme relatou: “isto já começou com o meu pai. O meu pai tocava junto com o Amador Pedroso e minha mãe cantava. Eu aprendi com eles, daí continuamos cantando, agora com o meu cunhado que depois que o Amador deixou, agora é com meu cunhado”. (STRESSER, Neusa Pacheco, 2014).

Uma das características mais marcantes da dança de São Gonçalo, não somente em Rio Azul, mas nas várias regiões onde há sua incidência, é ser um ritual que envolve famílias, sendo repassado dos mais velhos aos mais novos, estando atualmente seu

conhecimento e preservação restritos a poucas pessoas. Além das famílias Pedroso, Cordeiro e Stresser, a família Andrade também era (é) muito devota do santo português.

O senhor José Tomaz de Andrade acompanhava seu irmão, que era um dos responsáveis pela novena que ocorria antes da dança e, sobre isto, assim afirmou:

o meu irmão mais velho o Antônio, já falecido, ele era o capelão que... nós, digo nós porque eu também participei algumas vezes das novenas, aquelas novenas antiga, que até ele rezava muitas orações em latim, que até nós e ele estava rezando a gente não sabia o que era. (ANDRADE, 2014).

Segundo o senhor José Tomaz de Andrade, as pessoas não compreendiam as orações realizadas, uma vez que eram rezadas em latim. O latim foi utilizado nos rituais católicos até a década de 1960, quando ocorreu o Concílio Vaticano II³⁷, que tinha entre seus vários objetivos modernizar a Igreja Católica, a fim de atrair novos fiéis, bem como reconquistar aqueles que estavam afastados do Catolicismo.

Assim como o Ultramontanismo, os outros movimentos reformadores protagonizados pela Igreja Católica para atender aos seus interesses imediatos foram sentidos de maneira mais aguda nos grandes centros urbanos, demorando a se fazerem presentes em comunidades afastadas. Assim, as mudanças implantadas pelo Concílio Vaticano II também tardaram em ser implantadas em cidades e comunidades distantes da vigilância eclesiástica. A novena rezada em latim antes da dança de São Gonçalo e a presença dos capelães denunciam tal situação.³⁸

Nota-se no depoimento do senhor Antônio Tomaz de Andrade que, na maioria das vezes, as pessoas desconheciam o significado daquilo que estavam rezando. Numa

³⁷ O Concílio Vaticano II foi uma série de conferências realizadas entre os anos de 1962 e 1965, sendo considerado o grande evento da Igreja Católica no século XX. Com o objetivo de modernizar a Igreja e atrair os cristãos afastados da religião, o papa João XXIII convocou bispos de todo o mundo para diversos encontros, votações e debates no Vaticano. Estavam na pauta das discussões temas como os rituais da missa, os deveres de cada padre, a liberdade religiosa e a relação da Igreja com os fiéis e os costumes da época. Até a década de 1960, os padres rezavam as missas em latim e de costas para os fiéis, a partir de então as missas e demais rituais católicos passaram a ser rezados nas línguas locais, com os padres de frente para os fiéis. Tais mudanças, no entanto, não foram incorporadas da mesma forma pela cristandade. (cf. CALDEIRA, Rodrigo Coppe. *Novos rumos para velhos dogmas*. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/novos-rumos-para-velhos-dogmas>. Acesso em: 30 set. 2014.

³⁸ A presença dos capelães sempre foi muito marcante nas comunidades de Rio Azul. Sabe-se que a região de Rio Azul só começou a ser atendida pelos padres missionários do Verbo Divino por volta do ano de 1900. Nos faxinais deste município vários rituais eram oficiados por capelães, que na ausência dos padres que visitavam as comunidades apenas esporadicamente eram os responsáveis por batismos, novenas, recomendações, etc. Sabe-se que até a construção dos templos católicos na região, no início do século XX, está vinculada às devoções populares e á iniciativa do laicato, que não necessitava recorrer ao rigor teológico para falar de suas devoções (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p. 59).

perspectiva trágica, pode-se afirmar que tal conhecimento independe de prova conceitual, não há a necessidade de saber seu significado, pois tal ritual é importante para quem dele participa e a fé no santo português é suficiente.

Percebe-se que não é somente em relação à novena o fato dos participantes não saberem explicar conceitualmente seu significado; isso também é perceptível com relação à história do santo português, as partes que compõem a dança, a música, dentre outros aspectos da chamada romaria de São Gonçalo. Dessa forma, ao falarem dos elementos que a constituem, há também certas “divergências”, o que aqui pode ser compreendido como um ponto positivo, e não o contrário, pois se entende que não há como traduzir sentimentos e paixões por meio da rigidez de palavras em conceitos. No tocante a esse assunto, concorda-se com Guervós (2003), quando, ao discorrer acerca dos limites da linguagem e a expressão vital da dança em Nietzsche afirmou que:

Nunca a palavra poderá transmitir o esplendor de um pensamento, nem a força de um sentimento ou a paixão de uma emoção. Seus limites e seus contornos estão tão bem definidos que não há espaço para a improvisação, para o simultâneo. Por acaso as palavras não congelam o sentido das coisas e perenizam as idéias, que tenderiam a ser fugazes e inquietas? (GUERVÓS, 2003, p. 96).

Assim, tendo as gravações e as transcrições das falas dos depoentes, em certa medida são fossilizadas suas falas; entende-se que a “falta de coerência” nelas encontradas justifica-se a partir daquilo que afirmou Guervós. Levando esse aspecto em consideração, pode-se acompanhar alguns relatos referentes à história e vida de São Gonçalo, sendo possível constatar como a explicação conceitual aqui não é o primordial, bem como que cada participante, mesmo sendo um ritual realizado em família, apresenta sua própria interpretação.

3.4 A SACRALIZAÇÃO DA DANÇA E A DEVOÇÃO ALEGRE A SÃO GONÇALO DO AMARANTE EM RIO AZUL

Assim como acontece nas várias regiões do Brasil, a dança de São Gonçalo, em Rio Azul, é também motivada pelo pagamento de promessa ao santo, pois salvo raríssimas exceções, “sem promessa, não há dança”. (CÔRTEZ, 1989, p. 14). Conforme afirmou o senhor Antônio Tomaz de Andrade, “a pessoa faz um pedido pra São Gonçalo. Do jeito que você fizer tem que cumprir bem certinho, senão o santo castiga, o santo castiga daí fica pior, daí tem que cumprir”. (ANDRADE, 2009).

Trazida em meio à bagagem cultural do colonizador português, a dança e a devoção a São Gonçalo, que ocorrem em Rio Azul, diferem em muito daquilo que registrou o viajante francês Gentil de Labarbinais na cidade de Salvador, no século XVIII. A vigilância metropolitana e as determinações eclesiásticas fizeram com que o caráter erótico e os excessos de outrora fossem aos poucos “vencidos” pelo fator religioso, persistindo apenas alguns resquícios da herança dionisiaca do velho mundo.

Tal como o dionisiaco selvagem vindo do Oriente foi aos poucos domado pelo elemento apolíneo para formar a arte trágica na Grécia Antiga, o santo que convertia prostitutas e arrumava casamento para as mulheres de idade avançada “converte-se” em milagreiro e cai nas graças das pessoas menos assistidas. Seu culto chegou à região de Rio Azul entre os fins do século XIX e início do XX, com os colonizadores portugueses que, segundo os registros já citados, foram os primeiros europeus a se estabelecerem no município.

Uma vez que esta dissertação trata da dança de São Gonçalo pelo viés da tragicidade nietzschiana, pode-se afirmar que, embora teoricamente vencido pelo seu oposto, o elemento apolíneo (entendido aqui como a tentativa da Igreja e do Estado uniformizar os cultos), o seu oposto, o dionisiaco, embora de maneira discreta, ainda se faz presente. Prestar culto para um santo católico dançando e cantando, por si só já pode ser concebido como algo trágico, pois demonstra a alegria de viver, e uma forma de resistir ante a todas as proibições e perseguições sofridas, pois assim como afirmou o senhor José Tomaz de Andrade “estando feliz você expressa seu agradecimento e sua alegria”. (ANDRADE, 2014).

Apesar da grande devoção ao santo português, muitos desconhecem aspectos de sua vida, bem como a origem da dança, o que como já afirmado, não abala em nada a fé nesse santo, muito pelo contrário, cria uma atmosfera de mistério e muito respeito com relação a essa devoção. Entende-se que, apesar de estarem inseridos em um mundo capitalista e cientificista, os moradores das comunidades que preservam a devoção a São Gonçalo ainda concebem a natureza repleta de mistérios, o que mostra certo encantamento com relação ao mundo e um forte respeito (às vezes, temor) para com as coisas sobrenaturais.

É possível acompanhar na fala de alguns depoentes suas versões relativas a São Gonçalo e sua dança sagrada. Ao ser interrogado acerca do santo português, o senhor Amador Pedroso assim afirmou: “o que significa? O resultado é que São Gonçalo era no

tempo de dantes era curador, e agora então, daí pra cá que começou pegar uma confiança nele, que ele fazia cura tocando e cantando, fazendo aquela devoção e fazendo milagre”. (PEDROSO, Amador, 2009). Para o senhor Antônio Tomaz de Andrade, “São Gonçalo, ele era filho da virgem Maria, agora o fundamento eu não sei qual é, São Gonçalo e Nossa Senhora da Aparecida”. (ANDRADE, 2009).

“São Gonçalo é um santo milagroso, isto aqui veio do Rio de Janeiro pra cá que veio essa dança de São Gonçalo, de Minas Gerais”. (CORDEIRO, 2008). Embora não ofereça mais elementos, em sua fala Cordeiro demonstra conhecer traços da vida do santo que podem ser entendidos à luz dos pressupostos apresentados no segundo capítulo. Será apresentada a seguir a versão dada por Adilson José Stresser:

acredita-se que São Gonçalo do Amarante foi um santo português, pelo que a gente sabe, e São Gonçalo segundo algumas coisas que eu li, alguns artigos dizia que São Gonçalo era um bispo em Amarante, Amarante uma cidade de Portugal. Mas, antes dele tornar-se bispo ele ia tocar violão nas boates para a conversão das prostitutas, ele convertia as prostitutas, portanto que durante a romaria, a dança de São Gonçalo tem um verso que diz assim: “São Gonçalo de Amarante, casamenteiro das velhas, porque não faz casar as moças, que mal fizeram elas”. Então, qual o mal? Porque elas fizeram o mal de ser prostitutas... Acredita-se que São Gonçalo fez esta conversão delas. (STRESSE, Adilson José, 2014).

É justificável a explicação de Stresser, pois o gosto e a devoção a São Gonçalo, bem como sua condição de professor fizeram-no pesquisar a história e a vida do santo. No entanto, Stresser é uma exceção, visto que os demais entrevistados apresentaram outras versões a partir daquilo que aprenderam com os mais velhos, repassando aos mais novos esse conhecimento.

Além das versões acerca da vida de São Gonçalo, elementos como a música, a dança, o local e a alimentação oferecida quando ocorre uma romaria podem também apresentar muitos contributos para o entendimento desta devoção dançada em Rio Azul. Sendo pagamento de promessa, a dança em homenagem a São Gonçalo está envolta e é rica de elementos religiosos, que coexistem ainda que momentaneamente com elementos que nem sempre são comuns nos rituais católicos.

Se o dia dedicado a São Gonçalo do Amarante no calendário cristão é 10 de janeiro, data em que teria falecido, as romarias não possuem data certa para acontecer, dependendo sempre da disponibilidade dos cantadores e rezadores. Nota-se, no entanto, que elas acontecem no período da entressafra do tabaco, entre os meses maio e setembro, período em que há certa “folga” dos diversos serviços que esse cultivo exige.

Dançada em seu início nos interiores dos templos católicos e depois abolida dos ritos oficiais do Catolicismo, no município de Rio Azul a dança de São Gonçalo ocorre nas casas dos devotos e às vezes nos barracões das capelas existentes no interior. Segundo o senhor José Tomaz de Andrade,

sempre era procurado um salão mais ou menos de porte que pudesse ser executado, que fosse de uma área ampla dentro do salão para poder formar as filas e o povo que estava ali né, com muita devoção e silêncio, fazendo tudo o possível pra se continuar assim como um momento de oração e digamos assim, não era uma diversão, muita gente tomava por uma diversão aquilo, mas eu acredito assim que era mais como agradecimento. (ANDRADE, 2014).

Enfatizado por Andrade, no imaginário dos devotos do santo português o ato é devocional e, embora seja constituído de orações, música e dança, não ocorre por mero divertimento, mas sim como agradecimento a São Gonçalo. Visto que o município de Rio Azul ostenta o título de “Capital do Fumo no Paraná” e que as romarias de São Gonçalo ocorrem no período de entressafra do tabaco, muitas vezes os barracões das estufas são utilizados para a realização do evento. O lugar de trabalho e de estocagem do tabaco é convertido, ainda que momentaneamente, em templo para receber São Gonçalo e seus devotos.

A arrumação do local onde é realizada a dança fica a cargo da pessoa que está pagando a promessa, juntamente com seus familiares e vizinhos³⁹. O dono da casa em que ocorre o evento é também responsável por oferecer alimentação aos participantes, o que pode variar de acordo com sua condição financeira. Conforme afirmou Adilson José Stresser,

Eles fazem essa romaria, aí durante a noite é são feitos janta, café, conforme a situação financeira da família que faz a promessa eles fazem esse banquete durante a noite. Então a gente vai nas romarias e sempre tem coisas diferentes. Ainda tem a tradição de matar um boi, um porco, aí tem carne durante a noite, ou só um pão ou coisa parecida assim, mas essa promessa, a romaria é paga pela família que faz a promessa. (STRESSER, Adilson José, 2014).

³⁹ Ajudar parentes e vizinhos na arrumação do local onde ocorrem as romarias de São Gonçalo ainda é prática muito comum nos interiores de Rio Azul e região, resquício de uma tradição faxinalense denominada mutirão, em que os faxinalenses se reúnem para ajudarem em tarefas que requeriam o uso de muita mão de obra, tais como consertar cercas e na colheita de certos produtos. Segundo o senhor Antônio Tomaz de Andrade “isto era feito em conjunto com os moradores que tinham lá. Então, as pessoas que não tinham uma área de terra mas estavam se valendo daquilo, daquela comunidade, então eles tinham por obrigação ajudar as pessoas porque ele estava vivendo ali, se aproveitando daquilo que até então à época ele não tinha podido comprar uma área. Então, era isso o que mantinha eles mais reunidos, mais amigáveis uns com os outros”. (ANDRADE, 2014).

A romaria de São Gonçalo torna-se um evento festivo, em que a comida e a bebida são importantes elementos, pois, dependendo do número de pessoas que participam, pode ter início logo ao anoitecer e terminar com o clarear do dia. Uma boa alimentação, antes da dança e nos seus intervalos, é de fundamental importância. Segundo o senhor Silvio Cordeiro,

... a romaria amanhece. Sabe ela não é só um pouco, tem que amanhecer. Começa das dez horas em diante, reza a novena primeiro e daí começa a Romaria, e a volteada leva quarenta e cinco, depende a quantia de par que vai no salão, que participa, quando é pouco passa mais ligeiro as volteadas porque tem que ir beijar o santo três vezes (CORDEIRO, 2008).

As volteadas a que se refere o senhor Silvio Cordeiro são o número de vezes que os dançarinos devem passar na frente do altar; dependendo do número de pares, ela pode vir a terminar no clarear do outro dia. Corroborando com essa afirmação, Antônio Tomaz de Andrade comenta: “eles dançam um volteada e param, tomam chimarrão, descansam bem, e daí voltam a voltar. Amanhece o dia, termina cinco horas, as vezes seis...” (ANDRADE, 2009).

Observa-se que embora seja um ato religioso, a dança de São Gonçalo não segue o que se pode chamar de rigor teológico, muito pelo contrário, possui um caráter assistemático, em que as pessoas, a despeito de terem grande fé e devoção, adaptam o ato religioso aos seus costumes tradicionais, como tomar um chimarrão nos seus intervalos, por exemplo.

Do ponto de vista eclesial, parar uma celebração para tomar um chimarrão e descansar é quase inconcebível, uma vez que rezar é uma obrigação e o sacrifício do corpo, a penitência e a abstinência são importantes para a purificação do espírito. Nas comunidades de Rio Azul, nas quais ocorria (ocorre) a dança de São Gonçalo, nota-se que apesar da grande devoção e respeito que as pessoas possuem, esse ritual acontece de maneira bem espontânea, ou seja, sem que haja necessidade de uma justificativa teológica ou científica, sendo adaptado de acordo com os costumes de cada comunidade e composto de elementos que podem ser entendidos aqui como aspectos de uma visão trágica de mundo.

Há registros, a partir dos depoimentos colhidos, de pessoas levarem bebidas alcoólicas para as romarias de São Gonçalo. Evidentemente que não ocorre bebedeira e nem excessos, mas tal fato pode ser concebido como uma reconciliação entre o sagrado

e o profano, visto que apesar do elemento sagrado prevalecer, o seu oposto ainda é encontrado, tal como ocorre na relação entre Apolo e Dioniso. Segundo Adilson José Stresser,

As pessoas levam bebidas, escondem lá fora e tomam né, mas geralmente o dono da romaria, o dono da promessa sempre tem um traguinho pra dar pras cantadeiras, pros cantadores durante a noite. Acredita-se que afina a voz, não sei se afina, mas dizer que tenha bebida alcoólica pra vender assim, não é feito isso. Geralmente as pessoas levam e deixam escondido embaixo das moitas e a hora que der vontade vão lá e tomam uns traguinhos durante a noite, mas não é comercializado nada e não é distribuído muito, ninguém se excede e graças a Deus. Eu nunca fui numa romaria em que dissessem que fulano brigou com ciclano lá porque beberam. Podem até beber, mas nunca incomodam, as pessoas bebem consciente, nunca deu problema assim com questão de embriaguez numa romaria, que eu lembro não. (STRESSER, Adilson José, 2014).

O beber conscientemente a que se refere Stresser seria não se exaltar para que o verdadeiro sentido da Romaria permaneça intacto, ou seja, ninguém deve se esquecer de que aquele é um ritual sagrado e embora haja “*um traguinho*” para as cantadeiras que necessitam afinar suas vozes e as pessoas tome às vezes escondidos, ninguém deve se exceder, nem ser tomado pela embriaguez, pois isso faria com que a verdadeira motivação do evento fosse perdida. Entende-se que neste caso, o aspecto dionisíaco da embriaguez é contido pelo elemento apolíneo explícito no adágio: nada em demasia.

A fim de que as casas, ou os galpões utilizados para guardar a produção do tabaco, sejam convertidos ainda que momentaneamente em templos religiosos, além de sua limpeza, arrumação e enfeite, é necessário que haja um altar, pois esse é a referência para todos que participam. Nele são colocadas imagens dos santos de devoção de quem está organizando a romaria, juntamente com flores, fitas e velas acesas. Acerca desses altares, sabe-se que

geralmente nos altares das romarias as pessoas colocam os santos lá que são devotos. Geralmente assim em todas romarias são colocadas folhas de palmeira, folha butiá pra deixar o altar mais bonito, e colocam panos, colocam fitas pra deixar o altar bem bonito. Especificamente nas romarias os santos principais que devem estar lá é São João Maria, São Gonçalo, Nossa Senhora Aparecida e o divino espírito santo. (STRESSER, Adilson José, 2014).

Maria Magdalena Nerone, que estudou a dança de São Gonçalo nos faxinais do município de Rebouças, na segunda metade do século XX, afirma que “em frente ao altar numa mesa encostada na parede, ficava a imagem do santo com uma fita amarrada

na cintura, enfeitado como flores e fitas, ao lado de quadros ou mais imagens de outros santos”. (NERONE, 2000, p.174).

A imagem de São Gonçalo é obrigatória nesses altares, tendo às vezes até duas ou três. Sua presença ... “torna-se, desse modo, o sinal de que se trata de uma folia sagrada. É o penhor de que a cantoria, os movimentos e os gestos não se esboçam em função do puro divertimento, ou da festa pela festa. Trata-se do regozijo por uma graça recebida”. (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p. 60).

Junto com as imagens de São Gonçalo, coloca-se geralmente a imagem de Nossa Senhora Aparecida e de outros santos de devoção dos romeiros. Nota-se a partir da fala de Stresser e de outros depoimentos que uma imagem recorrente nesses altares é a de São João Maria, monge do contestado que foi também canonizado pela teologia popular, e na região de Rio Azul possui também muitos devotos⁴⁰.

Tendo alimentação garantida, estando o salão arrumado e o altar com as imagens dos santos a quem prestam devoção os pagadores da promessa, inicia-se a novena que precede a dança de São Gonçalo. Sendo um ato religioso e de respeito, há sempre no seu início e também antes de começar a dança certa advertência às pessoas. Conforme afirmou Adilson José Stresser, isso é necessário pois

Geralmente as pessoas ficam de conversa, então sempre é chamada atenção assim de um modo, com educação, pras pessoas durante as volteadas, então as pessoas não conversarem, não darem risada porque isto desconcentra a gente que está fazendo, essas linguagens, essas palavras que a gente está falando, cantando, tanto também as pessoas que estão dançando. Então geralmente a gente diz pro pessoal ficar em silêncio durante a volteada, porque depois da volteada daí a gente conversa neste intervalo, mas durante a volteada, é pra fazer silêncio. (STRESSER, 2014).

⁴⁰ Tal como São Gonçalo do Amarante, São João Maria também não possui o reconhecimento da Igreja Católica. Se o padre português possui o título de beato, São João Maria embora tenha muitas capelas particulares a ele dedicadas, geralmente ao lado dos olhos de água, onde, segundo afirmam os mais antigos, ele pernoitava, é tido às vezes como fanático e apesar da grande devoção, nem de longe faz parte do que aqui pode se denominar catolicismo oficial. Tal fato não abala a fé que as pessoas possuem nele, muito pelo contrário, seu culto, assim como o de São Gonçalo, persiste longe da vigilância da igreja por meio da criatividade de seus devotos. José Adilçom Campigoto estudou recentemente uma festa em louvor a São João Batista no faxinal da Palmeirinha em Rio Azul, em que, por meio de uma espécie de sincretismo, celebrava-se São João Maria. Essa foi uma maneira que os faxinalenses da Palmeirinha acharam de “mascarar” São João Maria, utilizando do Santo reconhecido, autorizado, para falar do não reconhecido, às vezes perseguido pela igreja. Segundo Campigoto, “festejava-se a memória santificada do monge João Maria, num jogo de representações em que o mundo regrado e canônico defrontava-se com o desmedido e o indômito. Tal duplicidade nos remete a pensa-la como um fenômeno trágico”. (CAMPIGOTO, 2010, p. 212).

Após a novena, que é rezada em latim⁴¹, quando a maioria das pessoas reza ajoelhada, formam-se duas fileiras encabeçadas pelos tocadores, que com suas violas ou violões possuem a incumbência de dirigir todo o ritual. Nos rituais ocorridos em Rio Azul, a dança de São Gonçalo é acompanhada apenas ao som de viola ou violão, todavia, conforme a região em que ocorre, são utilizados outros instrumentos, como adufes, pandeiros e cavaquinhos.

Os tocadores, geralmente dois, encabeçam as duas filas que ficam em frente ao altar, sendo uma composta por homens e a outra por mulheres. Conforme um dos depoentes,

Então é formado duas filas, é sempre com números ímpares, conforme o salão podíamos fazer uma fila de até dezessete, dezenove, vinte e um, as vezes fazia, só que quando é bastante gente ficaria demorado porque as pessoas tem que chegar no mínimo acho que três vezes até o altar, fazer sua genuflexão, que seria o que muita gente diz, beijar o santo, a genuflexão se chega, quem está na direita, faz a genuflexão, passa a esquerda isso e ... dançando, tudo bem compassadinho e daí, depois daquilo volta lá atrás e daí todos passam naquela fila até que o primeiro volte a estar ali de novo como primeiro, daí é cantado um verso cada vez. (ANDRADE, 2014).

Segundo os depoimentos colhidos, tanto o número de pares quando as vezes necessárias para chegar até o altar improvisado de São Gonçalo devem ser de número ímpar. Pode-se constatar isso também na fala da senhora Neusa Pacheco Stresser. Segundo ela, “ninguém me falou nada sobre isso, não sei por que, mas tem que ser ímpar, não pode ser par”. (STRESSER, Neusa Pacheco, 2014). Essa característica, de não se saber os motivos, também pode ser constatada na fala do senhor Amador Pedroso, segundo ele: “dançadores podem ser de cinco pra frente pode ser até, muitos. Então é assim o sistema, de cinco, sete, nove e por ali, não pode ser em par. É e daí sempre, toda vida assim. Desde que eu aprendi a tocar é assim”. (PEDROSO, Amador, 2009).

Se em outras regiões do Brasil a dança é acompanhada além de violas, violões, adufes e pandeiros, em Rio Azul, apenas violões ou violas ditam o compasso da dança e junto com as vozes dos cantadores dão cadência ao bailado, a fim de que haja o pagamento de promessa a São Gonçalo e seus devotos lhe prestem homenagem. Segundo Adilson José Stresser,

⁴¹ Sendo conhecimento de poucos, as novenas em latim em algumas ocasiões não mais acontecem, sendo substituídas às vezes pelo terço e outras orações do repertório católico. Conforme afirmou Andrade, “sempre começava com orações, nossas, da Igreja Católica, a novena antigamente era em latim, hoje é mais o terço”. (ANDRADE, Antônio Tomaz de, 2014).

Geralmente pode ser com dois violões ou duas violas, ou um violão e uma viola, dependendo do que você tiver em mãos. Ela fica mais bonita tocada com duas violas, então a gente já tocou romaria com duas violas e ficou muito bonita, mas geralmente é tocado com uma viola e um violão, que nós tocamos. (STESSER, Adilson José, 2014).

Se os tocadores são sempre dois, conforme a ocasião utilizam violas ou violões, os cantos são executados a cinco vozes, sendo duas femininas e três masculinas. De acordo com Andrade,

a dança de São Gonçalo, que era formado aquelas fileiras, os dois que estavam com as violas ou violão, digamos tocando, as cordas da vila né e sobre aquilo o romeiro cantava com um terno, aí tinha mais, além dele mais quatro pessoas né, que seria um segunda voz, uma voz de fora, e a voz feminina de duas mulheres como primeira e segunda. (ANDRADE, 2014).

Corroborando com Andrade, ao comentar acerca da divisão das vozes e o seu papel nas cantorias que ocorrem nas romarias de São Gonçalo, Silvio Cordeiro relata que

O papel meu é fazer a terceira voz, a terceira voz na Romaria, o falsete, como diz eles. É uma voz de fora, que o capelão reza daí o segunda voz é o que reza segunda depois dele, e daí as cantadeiras, daí quando o segunda levanta a voz eu levanto e as rezadeiras fazem a voz delas, uma faz contralto e a outra faz tipe debaixo dos outros. Que nem os cantadores, os violeiros né, mas fica lindo rapaz, vou te contar e o povo aí gosta acha bonito. (CORDEIRO, 2008).

Nota-se nas falas de Andrade e de Cordeiro que, mesmo sem terem estudado música, não desconhecem por completo a divisão clássica das vozes. O importante, segundo eles, é que o povo goste e ache bonito. É sabido que no canto lírico e no estudo da técnica vocal as vozes masculinas e femininas são assim divididas: masculinas: tenor, barítono e baixo; femininas: soprano e contralto. Há também vozes tidas como intermediárias, como, por exemplo, o meio soprano (*mezzosoprano*), que está entre o soprano e o contralto. (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p. 66).

Constata-se que os participantes das romarias de São Gonçalo, em Rio Azul, mesmo nunca tendo estudado música, conhecem alguns dos elementos da teoria musical. Segundo os depoimentos colhidos, os cantos são interpretados a cinco vozes distintas, seguindo, mesmo que não a rigor, a classificação e divisão eruditas.

Tal característica sugere que a música se configura numa linguagem universal, que independe de conceitos e de estudo para tocar no íntimo das pessoas, tal como

afirmou Shopenhauer em *O mundo como vontade e representação*. Nas palavras do filósofo pessimista,

Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma Ideia dos seres; no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 336).

Enquanto expressão do querer, a música exprime a vontade e consegue atingir o íntimo do homem, liberando-o temporariamente de seu querer individual e deixando-o dominado pela natureza. Assim, a música transmite as emoções desmedidas que se apoderam das pessoas, despertando nelas sentimentos que dificilmente podem ser explicados conceitualmente.

Ao falar das romarias de São Gonçalo que ainda ocorrem nas comunidades do interior de Rio Azul, a senhora Neusa Pacheco Stresser relata a sua função: “A minha voz é a voz alta, que eles falam tipe, não sei como que é, mas a minha voz é tipe. Da minha irmã é contrato e daí dos homens eu não sei como que é o nome das vozes”. (STRESSER, Neusa Pacheco, 2014).

Durante a dança são cantadas várias quadras⁴² em honra a São Gonçalo, que são puxadas pelo violeiro mestre. Nos finais de cada verso, entram as demais vozes fazendo o que os cantadores (as) denominam tipe, que é uma espécie de coro bastante agudo feito pelas vozes acompanhantes, em que se procura acentuar a última sílaba cantada. A partir do depoimento de Adilson José Stresser (2014) é possível verificar algumas das quadras cantadas nas romarias de São Gonçalo em Rio Azul:

*São Gonçalo de Amarante
Casamenteiro das velhas.
Por que não faz casar as moças?
Que mal fizeram elas?*

*Deus vois sarve minha santa
Onde Deus fez sua morada,
Onde mora o cálix bento*

⁴² Estrofes compostas de quatro versos de no máximo sete sílabas.

E a hóstia consagrada.

Deus vois sarve altar bendito

Todo enfeitado de flor.

Onde está Nossa Senhora

Que é mãe de nosso senhor.

Ainda segundo Stresser, em vários momentos, no entremeio dessas quadras que são decoradas de antemão, canta-se também *Viva viva São Gonaçalo, São Gonçalo de Amarante*. (STRESSER, Adilson José, 2014). Nota-se que as quadras cantadas nas romarias de São Gonçalo em Rio Azul são recorrentes em várias regiões do Brasil, conforme os estudos citados neste trabalho. Há, no entanto, uma peculiaridade com relação aos versos cantados na região de Rio Azul: em um deles associa-se o santo português ao monge João Maria. Conforme depoimento de Adilson José Stresser (2014), faz parte dos cantos a seguinte quadra:

São Gonçalo de Amarante,

e o profeta João Maria.

Sou um romeiro de longe,

não posso vir todo dia.

Nota-se mais uma vez que a criatividade dos devotos de São Gonçalo fez com que se adaptassem e conciliassem nos versos cantados elementos próprios da cultura local, como a devoção a São João Maria. Ainda segundo Stresser,

Essa ligação entre São Gonçalo e São João Maria eu não posso te afirmar nada deste elo que existe entre os dois, o santo português e João Maria que é o santo pra muitos aqui na nossa região, a região do sul, contestado, porque São João Maria se você for analisar não tem muito a ver com São Gonçalo, mas na oração diz. (STRESSER, Adilson José, 2014).

Talvez o que une os dois santos que foram canonizados pela cultura popular seja o fato de que são cultuados por pessoas simples em comunidades distantes da vigilância eclesiástica, em que as proibições e restrições a seus cultos não conseguiram fazer com que desaparecessem. Assim, dividem espaço com o catolicismo oficial, em uma espécie de sincretismo e, ainda que momentaneamente, fazem com que haja uma reconciliação

entre o culto oficial com certas crenças populares compostas também de elementos profanos.

Como já comentado anteriormente, em duas fileiras ocorre a dança propriamente dita, que é acompanhada por violões ou violas juntamente com as cinco vozes. Há uma relação entre a dança de São Gonçalo que ocorre na região de Rio Azul com o Fandango Caiçara⁴³, existente no litoral do Estado do Paraná, dança também caracterizada pelo arrastar dos pés no chão e pelo valseado dos pares.

Outra importante característica da dança de São Gonçalo que ocorre nas comunidades do município de Rio Azul é o fato de não poder dar as costas para o santo. Conforme afirmou o senhor José Tomaz de Andrade: “É um costume não dar as costas, não sei se era por temer o inimigo, mas era de se chegar de frente e não dar as costas para o santo”. (ANDRADE, 2014). Uma vez que atende aos pedidos de seus devotos, sendo homenageado pela dança e pelos cantos em seu louvor, seria uma falta de respeito virar as costas a ele. Alguns acreditam que embora seja muito pronto em atender aos pedidos a ele realizados, São Gonçalo também castiga, então, mesmo sem ter uma explicação para o fato, é melhor “não facilitar”⁴⁴.

Após serem realizadas todas as volteadas necessárias ao pagamento da promessa a São Gonçalo, ocorre a entrega da promessa, momento em que a pessoa é descarregada de seu compromisso com o Santo violeiro, pois saudou sua dívida. Júlia Savinski Pedroso, que acompanhava seu esposo Amador como uma das cantadeiras, referindo-se ao final das romarias, assim afirmou:

No fim da volteada, sabe? No fim da Romaria, os que são donos da promessa pegam o santo e outro pega a Santa, Nossa Senhora Aparecida, e saem dali cantando, muito bem, muito bonito. No final, eles pegam lá no altar o Santo e a Santa, e daí nós vamos cantando assim, e daí, damos três voltas? É três voltas, ali no pavilhão lá da Igreja, ou aonde for, ou na casa. E daí na última volta, que daí Amador entrega a promessa que fulano fez, que será descarregado daquela promessa, então eles deixam os santos ali e as velas acessas no altar, é assim (PEDROSO, Júlia Savinski, 2009).

A partir dos depoimentos aqui utilizados, constata-se que para os devotos do santo português em Rio Azul a devoção dançada é uma espécie de reunião dos santos. A cantoria e a dança envolvem os santos, realizam-se em torno deles, ou seja, com os

⁴³ Sobre o fandango caiçara ver: AZEVEDO, Fernando Rodrigues. *Fandango do Paraná*. Disponível em: http://br.geocities.com/famulos_bonifrates/fandango.htm. Acesso em: 7 set. 2014.

⁴⁴ Expressão corrente entre os moradores do interior de Rio Azul quando querem falar de algo que não é provado ou que não se tem certeza que ocorra, mas mesmo assim deve ser respeitado, pois assim como não certeza de que ocorra, também não há de que não venha a acontecer. No caso de dar ou não as costas para o santo, é melhor respeitar do que arriscar ser por ele castigado.

santos dentro. É como se o espaço utilizado para o pagamento da promessa se convertesse momentaneamente em lugar sagrado, construído de som e movimento, um espaço fugaz que se dissolve após o cumprimento da promessa. Ficam no altar as velas e os santos em sinal de que o que ali aconteceu, embora com alguns elementos tidos como profanos, foi um ato de fé, sagrado. A imagem de São Gonçalo que fica no altar improvisado “é o penhor de que a cantoria, os movimentos e os gestos não se esboçam em função de puro divertimento, ou da festa pela festa. Trata-se do regozijo por uma graça recebida”. (GAPINSKI e CAMPIGOTO, 2010, p. 60).

Percebe-se, a partir do que aqui foi analisado, que a dança de São Gonçalo em Rio Azul pode fornecer alguns indícios de uma devoção católica que ainda traz em seu bojo uma série de elementos herdados de um paganismo que a todo custo foi negado e perseguido pela Igreja Católica. A presença e a reconciliação entre elementos cristãos com resquícios do paganismo podem ser compreendidas como uma forma trágica de conceber a existência e afirmá-la ante os vários entraves e dificuldades que lhe são peculiares.

Por conter elementos considerados antagônicos e que pelo viés cristão ou científico não são passíveis de coexistirem, entende-se que a devoção a São Gonçalo pode fornecer contributos para se pensar uma visão trágica de mundo na contemporaneidade, pois teoricamente vencido pelo seu oposto e complemento, o elemento dionisíaco é sempre em alguma medida desvelado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, ao longo desta dissertação, demonstrar a possibilidade de estudar uma prática religiosa do Catolicismo à luz de uma concepção trágica da existência. Entende-se que a interpretação da tragédia helena posta a cabo pelo jovem Nietzsche, bem como sua crítica à História enquanto ciência, podem em muito contribuir para o pensar e o fazer historiográfico, configurando-se como uma alternativa para a escrita da História.

Evidentemente que não se pode afirmar *ipsis litteris* que há uma relação entre a visão trágica de mundo defendida pelo jovem Nietzsche com esta singular prática de manifestar a fé a São Gonçalo do Amarante estudada neste trabalho a partir de sua ocorrência no município de Rio Azul. Entende-se que ela pode ser compreendida como uma forma de se pensar o trágico na atualidade, mas que pode também ser abordada, estudada e compreendida por outros horizontes interpretativos.

Contudo, espera-se que este trabalho histórico/filosófico possa servir como referência e ponto de partida para trabalhos vindouros, haja vista que algumas considerações apresentadas podem dar contributos para o estudo da cultura popular, muitas vezes negligenciada.

Sabe-se que a dança de São Gonçalo aqui estudada à luz da concepção trágica da existência do jovem Nietzsche pode ser abordada pelas mais diversas perspectivas, bem como se configura como algo fascinante e instigante, pois explicita uma maneira peculiar de se relacionar com a religião e de prestar culto a um santo canonizado no imaginário popular e que evangelizava de forma alegre, cantando e dançando. Entende-se que os vários elementos que compõe esta devoção a São Gonçalo, podem ser abordados de maneiras mais aprofundadas e contribuir para melhor entendê-la.

Certamente este estudo aqui não se conclui. Reconhece-se a necessidade de abordar de maneira mais aprofundada esta possível relação que aqui foi defendida como hipótese.

Entende-se que ficaram ainda muitas reticências em torno do tema abordado, o que para não significa algo condenável, mas sim ponto de partida para trabalhos futuros, daqueles que também comungam desta inquietação ante a História e que, nesta perspectiva trágica, buscam conciliar essas duas maneiras de entender a existência humana no espaço e no tempo, ou seja, a História e a Filosofia.

Espera-se, ainda que minimamente, ter contribuído na quitação do grande déficit histórico que o município de Rio Azul possui com a maioria de seus habitantes. E, se com este modesto trabalho não se conseguiu superar o oficialismo apolíneo que ainda impera na história rioazulense, espera-se que tenha contribuído, ainda que em pequena medida, para a construção de uma história entendida como trágica, dando, quem sabe, certo retorno à sociedade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, João Miguel Franco de. *A Festa de São Gonçalo no imaginário popular de São João do Triunfo (PR)*. Monografia de Graduação, Irati, PR: 2004. 76 p.

ANTUNES, Jair; SOCHODOLAK, Hélio. *Os Faxinais e a Narrativa Trágica*. Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL), v.1, n.1, jan./jul. 2010, p.133-143, 2010. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/tel/issue/view/243>. Acesso em: 30 jun. 2014.

_____. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. In: *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche - 2º semestre de 2008 - v. 1- Nº 2 - p. 53-70*.

_____. O jovem Nietzsche e o encanto pela ópera Wagneriana. In: *História e Tragicidade*. Hélio Sochololak e Jair Antunes (orgs). São Paulo: Scortecci, 2010.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (Coleção Raízes).

ARISTÓTELES. Poética. In: *Coleção Os Pensadores*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico, Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 245-269.

AZEVEDO, Fernando Rodrigues. *Fandango do Paraná*. Disponível em: http://br.geocities.com/famulos_bonifrates/fandango.htm. Acesso em: 7 set. 2014.

BASTOS, Carolina Leopardi Gonçalves Barreto. *Dioniso e Apolo: faces de uma reflexão sobre a dança a partir das Leis de Platão*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Orientador: Alcides Hector Rodriguez Benoit. Campinas, SP: (s. n.) 2005.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTIVOGLIO, Julio. *Cultura Política e Historiográfica Alemã no Século XIX: A Escola Histórica Prussiana e a Historische Zeitschrift*. Revista de Teoria da História Ano I, Número 3, junho/2010.

BOMFIM, Wellington de Jesus. *Identidade, Memória e Narrativas na Dança de São Gonçalo do Povoado Mussuca (SE)*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Pós Graduação em Antropologia Social, Dissertação. Natal/RN, 2006.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987.v. II.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

BURNETT, Henry. *Para ler o Nascimento da Tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

Cadernos Gaúchos Nº 8 - *Festo, folk e tradições gaúchas*. Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, 1989.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *A Religiosidade na dança: entre o sagrado e o profano*. Revista História em Reflexão: v. 2 n. 4 – UFGD - Dourados jul/dez 2008.

CALDEIRA, Rodrigo Coppe. *Novos rumos para velhos dogmas*. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/novos-rumos-para-velhos-dogmas>. Acesso em: 30 set. 2014.

CAMPIGOTO, José Adilçom. *Estudos em História Cultural na região sul do Paraná*. Hélio Sochodolak e José Adilçom Campigoto Org. Guarapuava: Unicentro, 2008.

_____. A tragédia e a festa: São João do faxinal da Palmeirinha, Rio Azul-PR. In: *História e Tragicidade*. Hélio Sochodolak e Jair Antunes (orgs). São Paulo: Scortecci, 2010.

_____. *Hermenêutica e História Cultural*. XXIV Simpósio de História - 2007 ANPUH.

_____. *Representações sobre cultura na Região de Irati*. Mimeo, s/e., 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Martins Editora, 1944.

_____. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Global, 2003. v. I

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 13. ed. Tradução de Ephraim Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

COSTA, Lígia Miltz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A Tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

COSTA, Paulo Afonso Bacarense *et al.* *Paraná Negro; fotografia e pesquisa histórica*: Grupo de Trabalho Clóvis Moura. Curitiba: UFPR/PROEC, 2008.

CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (orgs). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

DANTAS, Beatriz G. *Dança de São Gonçalo*. Cadernos de Folclore 9. Ministério da Educação e Cultura, Departamento de assuntos Culturais. Rio de Janeiro, 1976.

DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. V.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ELIADE, Mircea. *Birth and Rebirth*. New York: Harper and Row, 1975.

ESPÉRON, Juan Pablo. Diálogo Nietzsche-Heidegger sobre a diferença como superação do pensamento metafísico. In. *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2010 – v. 3 – nº 2 – p.79-96*.

FALCÃO, Christiane Rocha. *A dança de São Gonçalo da Mussuca*. UNIrevista - v. 1, nº 3 (julho 2006).

FERRY, Luc. *A Sabedoria dos Mitos Gregos*. Aprendendo a Viver II. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 48. ed. rev. - São Paulo: Global, 2003.

FRANÇOIS, Etienne. A Fecundidade da História Oral. In: *Usos e Abusos da História Oral*. 2.ed. Fundação Getúlio Vargas Editora-. FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína Org. FGV Editora, 1996.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. *A Cultura clerical e a folia popular*. Revista brasileira de história. v. 17, nº. 34. São Paulo, 1997. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0102-01881997000200010. Acesso em: 5 jun. 2014.

GAPINSKI, Ivan; CAMPIGOTO, José Adilçom. A Dança de São Gonçalo nos Faxinais do Município de Rio Azul/PR. In: *Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL)*. v 1, Nº 3, 2010. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/tel/issue/view/243>. Acesso em: 18 maio 2014.

GAPINSKI, Ivan. *A Tragédia na música de raiz*. Monografia de Graduação em História. Irati, Unicentro, 2006.

_____. *Aos 95 Anos de Emancipação Política de Rio Azul*. Hoje Centro Sul, Irati, p. 36 - 37, 10 jul. 2013.

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini; revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GONÇALVES, Anderson. *As danças típicas que embalam os paranaenses*. Gazeta do povo, 29 nov. 2011.

GRANIER, Jean. *Nietzsche*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: RS: L&PM, 2011.

GUELTES, José Augusto. *A História de Rio Azul*. Rio Azul, impresso, 2005.

GUERVÓS, Luis. Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança. *In: Cadernos Nietzsche*, n. 14, Tradução de Alexandre Carvalho, São Paulo, 2003, p. 83-104.

HALEVY, Daniel. *Nietzsche: uma biografia*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda e Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A Mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Histoire et mimesis. *In: L` imitation des moderns*. Paris: Galilée, 1986. Conferência: três de março de 1983.

LEAL, Alessandra Fonseca; LEAL, Érica Adriana. A cultura do outro, a cultura no outro: pensando cultura (s). *In: Beira vida beira rio: vida comunitária no Rio São Francisco*. Alessandra Fonseca Leal, Carlos Rodrigues Brandão e Maristela Corrêa Borges, orgs.1. ed. Belo Horizonte: Editora O lutador, 2013.

LEÃO, Emanuel Carneiro. *Os Pensadores Originários. Anaximandro, Parmênides e Heráclito*. Texto e tradução Emanuel Carneiro e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Tradução Lúcia M. Endlich Orth. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LENZ, Sylvia Ewel. Romantismo alemão: viver e interpretar. *In: Ensaios de História política e cultural*. Organizado por Hélio Sochodolak e José Miguel Arias Neto. Guarapuava: Ed. da Unicentro, 2013.

LITTLE, Paul E. Territórios Sociais e Povos Tradicionais no Brasil: Por uma Antropologia da Territorialidade. *In: Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro: 2005. p. 251-290.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio: Silvano Santiago – 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia / textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Wöllendorff; introdução e organização Roberto Machado; tradução de alemão e notas Pedro Sússekind*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Nietzsche e o Renascimento Trágico*. KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 174-182.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

MANEIRA, Regiane. *Narrativas sobre a praga de gafanhotos nas localidades de Faxinal do Rio do Couro, Faxinal dos Mellos e Rio do Couro: Irati, PR década de 1940 / Regiane Maneira*. -- Irati, PR: 2014. 149f. Dissertação (Mestrado) – Pós Graduação em História – Universidade Estadual do Centro - Oeste, PR.

MANN, Heinrich. *O Pensamento vivo de Nietzsche*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

NERONE, Maria Magdalena. *Terras de Plantar, Terras de Criar. Sistema Faxinal. Rebouças*. 1950-1997. Assis. SP-2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Verdade e mentira no sentido extramoral*. São Paulo: Abril, 1983. Coleção Os Pensadores.

_____. *Correspondência com Wagner*. Apresentada por Elizabeth Foster-Nietzsche. Versão: Maria José de La Fuente. Introdução e Notas: Delfim Santos, Fº. Lisboa: Guimarães Editores, LDA, 1990.

_____. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *Segunda Consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. *O Livro do Filósofo*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. 6. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução: Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005 a.

_____. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 b.

_____. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Apresentação à edição brasileira, tradução do alemão e notas Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *Cinco Prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução: Pedro Sússekind. 4.ed. Rio de Janeiro: 7 LETRAS, 2007.

_____. *Humano, Demasiado Humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.v. II.

OTÁVIO, Valéria Rachid. *Dança de São Gonçalo: re-interpretação coreológica e História*. Tese de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – SP, 2004.

PEREIRA, Jacieli Domingues. *Ler, escrever e contar : escolas informais do Faxinal dos Marmeleiros entre os anos de 1930 e 1949 - Irati, PR , 2014. 114p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro - Oeste, PR.*

PINTO, Inami Custódio *et al.* *Folclore no Paraná*. 2. ed. Curitiba: SEED - PR, 2010.

PIRES, Jurandir Alves. *Rio Azul também tem História*. Curitiba: Sesquicentenário, 2006.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2004.

PRIORE, Mary Del. *Festas e Utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Sociologia e Folclore: A Dança de S. Gonçalo num povoado baiano*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958. Coleção de Estudos Sociais .

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RIBEIRO JR., W.A. *Eurípides*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0062. Consulta: 15 SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *O Santo do Bispo*. TOPOIS, v. 7, jul.-dez. 2006, p. 300-330.

_____. *As Bacantes, de Eurípides*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0513. Acesso em: 17 set. 2014.

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. *O Santo do Bispo*. TOPOIS, v. 7, jul.-dez. 2006, p. 300-330.

_____. *A Festa de São Gonçalo na viagem em Cartas de La Barbinais*. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003.

SHARPE, Jim. *A história vista de baixo*. In: *A Escrita da História*. Peter Burke (org.). tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SCHOPENHAEUR, Arthur. *O Mundo como vontade e como representação*. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SOCHODOLAK, Hélio. História, regiões e a narrativa trágica. In. *Regiões, imigrações e identidades/ Orgs. Hélio Sochodolak, Jó Klanovicz e José Arias Neto*. Ponta Grossa: ANPUH, PR, 2011.

_____. *O Jovem Nietzsche e a história: Como duelar com seu tempo*. São Paulo: Annablume, ABEU; Guarapuava: Unicentro, 2009.

_____. O jovem Nietzsche leitor de Schopenhauer. *In: História e Tragicidade*. Hélio Sochololak e Jair Antunes (orgs). São Paulo: Scortecci, 2010.

_____. *Cotidiano, tragicidade e a construção de regiões*. UNICENTRO/DIARIO/SC: processo 14462/2013. Ascensão de nível para professor associado “A”.

SOUZA, João Carlos de. *O caráter sagrado e profano das festas populares: Corumbá, passagem do século XIX para o XX*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 48, p.331-351 - 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

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

THOMPSON, Paul. *A voz do passado- História Oral*. 3. ed. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VALASCKI, Reynaldo; WZOREK, Ceslau. *Rio Azul 70 anos de emancipação política: de braços abertos para o amanhã*. 1. ed. Curitiba: 1988.

VENDRAMINI, Maria do Carmo. A Dança de São Gonçalo em Ibiúna. *In. Revista Brasileira de Folclore*. Ano XIV nº. 41, maio/agosto, 1976.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOGEL, Lilian; CASSALHO, Valter. *São Gonçalo: um violeiro santo ou um santo violeiro?* 1. ed. Atibaia, SP: 2007.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Tradução do alemão e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

KRAUSER, Gustavo Bernardo. *O Deus Ex Machina de Woody Allen*. SOLETRAS Revista, Nº 24-2002. 2. p. 76 - 86.

FONTES ORAIS

ANDRADE, Antônio Tomaz de. Entrevista concedida a Ivan Gapinski em 21.04.2009.

ANDRADE, Antônio Tomaz de. Entrevista concedida a Ivan Gapinski em 06.06.2014.

CORDEIRO, Sílvio. Entrevista concedida a Ivan Gapinski em 02.10.2008.

CZOREK, Ceslau. Entrevista concedida a Ivan Gapinski em 14.05.2014.

PEDROSO, Amador. Entrevista concedida a Ivan Gapinski em 25.01.2009.

PEDROSO, Clemente. Entrevista concedida a Ivan Gapinski em 25.01.2009.

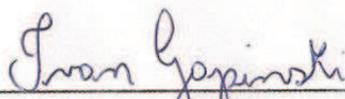
SAVINSKI, Júlia Pedrosa. Entrevista concedida a Ivan Gapinski em 25.01.2014.

STRESSER, Adilson José. Entrevista concedida a Ivan Gapinski em 20.06.2014.

STRESSER, Neusa Aparecida Pacheco. Entrevista concedida a Ivan Gapinski em 23.04.2014.

- Autorizo a divulgação integral deste trabalho no banco de dados do
PPGH/UNICENTRO.
- Autorizo apenas a divulgação do resumo e do *abstract* no banco de dados do
PPGH/UNICENTRO.

Irati (PR), 12 de fevereiro de 2015.



Nome do (a) mestre (a).