

AS DANÇAS E RODAS DE SÃO GONÇALO QUILOMBOLAS E CAIÇARAS E A TEMPORALIDADE HELICOIDAL Uma teoria etnográfica músico-cosmológica

Gabriel Bertolo
Universidade Federal do Piauí
gabrielbertolo38@gmail.com

Resumo:

Este ensaio deriva das Danças e Rodas de São Gonçalo entre comunidades quilombolas e caiçaras brasileiras uma teoria etnográfica da temporalidade helicoidal. Partindo de uma abordagem etnográfica e musicológica, o trabalho problematiza a origem histórica dessas festas, tradicionalmente associadas a Portugal, e propõe uma análise que considera o conceito de *ancestralidade* e as práticas culturais como constitutivas – no sentido forte do termo – da comunidade política dessas populações. Fundamenta-se em teorias sobre ritmo como aparato técnico (Foucault, 1979) e sobre temporalidades não-lineares (Mbiti, 1969; Martins, 1997), que reconhecem a circularidade, espiralidade e helicoidalidade do tempo vivido. A metodologia incluiu análise de fontes históricas, relatos etnográficos e entrevistas com mestres e participantes das rodas de São Gonçalo em Lagoa das Emas (PI) e Cananéia (SP). Os resultados evidenciam três marcadores helicoidais: (i) reinício com diferença, em que cada festa cria uma temporalidade própria vinculada a cosmo-lógicas ancestrais; (ii) acoplamento multi-escala, integrando ritmos naturais e sociais; (iii) reversibilidade de causalidades, em que origens e efeitos são performativamente constituídos no presente. Conclui-se que o movimento das danças, especialmente o das saias e corpos em roda, constitui uma forma de produção comunitária e política, em que o passado é continuamente presente e o tempo se experimenta como evento, não como linha linear. Assim, São Gonçalo atua como um agente cósmico mediador de uma temporalidade que se produz e é produzida pela vinculação comunitária.

Palavras-chave: São Gonçalo; danças populares; temporalidade helicoidal; comunidades quilombolas; comunidades caiçaras.

THE DANCES AND CIRCLES OF SÃO GONÇALO AMONG QUILOMBOLAS AND CAIÇARAS AND HELICOIDAL TEMPORALITY A Music-Cosmological Ethnographic Theory

Abstract:

This essay derives from the Dances and Circles of Saint Gonçalo among Brazilian maroon and caiçara communities an ethnographic theory of helicoidal temporality. Drawing on ethnographic and musicological approaches, the work problematizes the historical origin of these festivities, traditionally associated with Portugal, and proposes an analysis that considers ancestry and cultural practices as constitutive—in the strong sense of the term—of the political community of these populations. It is grounded in theories that conceive rhythm as a technical apparatus (Foucault, 1979) and in reflections on non-linear temporalities (Mbiti, 1969; Martins, 1997), which recognize the circular, spiral, and helicoidal dimensions of lived time. The methodology included the analysis of historical sources, ethnographic accounts, and interviews with masters and participants of the Saint Gonçalo circles in Lagoa das Emas (PI) and Cananéia (SP). The results highlight three helicoidal markers: (i) restart with difference, in which each festivity creates its own temporality linked to ancestral cosmo-logics; (ii) multi-scalar coupling, integrating natural and social rhythms; and (iii) reversibility of causalities, in which origins and effects are performatively constituted in the present. It is concluded that the movement

of the dances—especially the swirling of skirts and bodies in the circle—constitutes a form of community and political production in which the past remains continuously present and time is experienced as an event rather than as a linear sequence. Thus, Saint Gonçalo operates as a cosmic agent mediating a temporality that is both produced by and productive of communal bonds.

Keywords: Saint Gonçalo; popular dances; helicoidal temporality; maroon communities; caiçara communities.

Las Danzas y Rondas de São Gonçalo entre Quilombolas y Caiçaras y la Temporalidad

Helicoidal

Una Teoría Etnográfica Músico-Cosmológica

Abstract:

Este ensayo deriva de las Danzas y Ruedas de San Gonçalo, entre comunidades quilombolas y caiçaras brasileñas, una teoría etnográfica de la temporalidad helicoidal. A partir de un enfoque etnográfico y musicológico, el trabajo problematiza el origen histórico de estas festividades, tradicionalmente asociadas a Portugal, y propone un análisis que considera la ancestralidad y las prácticas culturales como constitutivas —en el sentido fuerte del término— de la comunidad política de estas poblaciones. Se fundamenta en teorías que conciben el ritmo como aparato técnico (Foucault, 1979) y en reflexiones sobre temporalidades no lineales (Mbiti, 1969; Martins, 1997), que reconocen la circularidad, la espiralidad y la helicoidalidad del tiempo vivido. La metodología incluyó el análisis de fuentes históricas, relatos etnográficos y entrevistas con maestros y participantes de las ruedas de San Gonçalo en Lagoa das Emas (PI) y Cananéia (SP). Los resultados evidencian tres marcadores helicoidales: (i) reinicio con diferencia, en que cada fiesta crea una temporalidad propia vinculada a cosmo-lógicas ancestrales; (ii) acoplamiento multi-escala, integrando ritmos naturales y sociales; y (iii) reversibilidad de causalidades, donde los orígenes y efectos se constituyen performativamente en el presente. Se concluye que el movimiento de las danzas —especialmente el de las faldas y los cuerpos en rueda— constituye una forma de producción comunitaria y política, en la cual el pasado está continuamente presente y el tiempo se experimenta como evento, no como línea lineal. Así, San Gonçalo actúa como un agente cósmico mediador de una temporalidad que se produce y es producida por el vínculo comunitario.

Palabras-clave: San Gonçalo; danzas populares; temporalidad helicoidal; comunidades quilombolas; comunidades caiçaras.

Introdução - O Andamento de São Gonçalo

Dentre tantas danças, folguedos, festividades e festivais que recaem sob a pecha do popular no Brasil, dentre tantos os povos que são considerados tradicionais e/ou originários*, uma das mais constantes e perseverantes é a Dança de São Gonçalo. Tido como santo católico português, originário da cidade de Amarante, no norte daquele país (muito embora não tenha sido canonizado pela Igreja), suas danças, independente de características particulares assumidas em diferentes regiões no Brasil e em Portugal, são costumeiramente remetidas à origem do próprio santo, confundindo sua história pessoal com a história de suas danças. Este ensaio tem como propósito esta afirmação um tanto paradoxal: São Gonçalo veio de Portugal,

mas suas danças não necessariamente. Ao tentar qualificar e justificar tal afirmativa que em primeiro momento parece absurda, o que propomos é uma nova perspectiva sobre o que é considerado – do ponto de vista cultural, musical, coreográfico, hagiográfico e, porque não, cosmológico – sobre o que chamamos de “origem” e o que chamamos de “originário”. O que, a um só tempo, desloca o que consideramos como coetâneo, simultâneo e temporal.

Deste modo, comecemos com as andagens do santo.

São Gonçalo é um santo que se destaca no panteão católico não apenas pelas celebrações em seu nome, que datam de mais de oito séculos em Portugal e estão presentes no Brasil praticamente desde a chegada dos colonizadores; mas também pelo caráter específico dessas celebrações e da história de vida do santo em relação a seus pares. É tido como um santo “milagreiro e folgazão”, “casamenteiro de velhas” e monge cuja história é disputada entre beneditinos e dominicanos. “Brincalhão e galhofeiro”, como dizem os versos das “Quadras à São Gonçalo”, cantadas nas festividades em Amarante, Portugal (local de seu túmulo), um aspecto de destaque em suas celebrações é justamente a sua “profanidade”, que o fazem um dos santos do catolicismo popular menos ortodoxos.

Seja nos bolos, pães, doces e bandeirinhas em formatos fálicos, os caralhos de São Gonçalo, ou nas barulhentas farras realizadas no mês de junho; ou ainda nas lendas populares sobre seus milagres e feitos e sua fama de casamenteiro de velhas, os elementos que compõem o culto à São Gonçalo do Amarante em sua terra natal remetem a uma corporeidade que não costuma ser celebrada no cristianismo católico, mas antes reprimida ou literalmente martirizada.

Também considerado o padroeiro dos violeiros e das prostitutas (Amorim, 2023), o “espírito galhofeiro” e a “lascividade” do culto à São Gonçalo foram tema de profundas reflexões entre teólogos e pesquisadores do santo, que se perguntavam como um monge que viveu a maior parte de sua vida como um ermitão, “uma figura austera de apóstolo, de sacerdote e de homem de penitência, [...] tenha sido adulterada e tenha dado lugar a um São Gonçalo galhofeiro, folclórico, com culto caracteristicamente pagão, de cantigas e bailados” (Fernandes, 2018: 37).

Nascido em uma família rica de Tagilde, por volta de 1187, e educado em escola beneditina, assim que foi nomeado pároco de São Paio de Vizela distribuiu sua fortuna e seus bens e partiu em uma peregrinação que durou mais de quatorze anos, com o objetivo de orar junto aos túmulos dos Apóstolos e Mártires. Nesse meio tempo, seu sobrinho, a quem havia

deixado a responsabilidade da paróquia, enviou cartas ao arcebispo fazendo-o acreditar que São Gonçalo havia morrido em peregrinação, apoderando-se da paróquia e dos bens do santo.

Ao retornar de sua peregrinação, São Gonçalo não protestou e nem reivindicou seu lugar junto à paróquia; em vez disso, encarou a situação como uma provação de Deus e continuou sua peregrinação, desta vez em direção à margem direita do rio Tâmega, se estabelecendo em uma ermida em ruínas nos arredores de Amarante. (Fernandes, 2018: 40-42).

De todas as lendas, histórias e causos que envolvem São Gonçalo em Amarante, a que mais nos interessa aqui é aquela que conta como ele ganhou a sua fama como santo festeiro e padroeiro das prostitutas (cf. Carvalho e Silva, 2018: 8). Conta-se sobre o método peculiar, digamos assim, que São Gonçalo empreendia em suas pregações para as “mulheres da vida”: empunhado de uma viola, tocava e dançava exaustivamente junto com elas, desde o pôr do sol até o amanhecer, de modo que as raparigas já não tivessem mais energia para pecar naquela noite. O fazia preferencialmente aos sábados para que, cansadas, elas não caíssem em tentação aos domingos. E para que ele mesmo não sucumbisse aos desejos de se perder na noite, durante o baile, enchia sua bota de pregos, fazendo de seus passos de dança algo cambaleantes e inusitados, devido às dores que sentia em seus pés (Oliveira, 2024: 10-11).

Um detalhe que não podemos deixar escapar é que São Gonçalo organizava esses bailes dentro das igrejas e paróquias. E assim foram celebradas as suas festas até pelo menos meados do século XVIII, época em que se tem os primeiros registros das festas e danças de São Gonçalo no Brasil. É por volta do mesmo período em que ocorre a travessia de São Gonçalo para o Brasil, no séc. XVIII, que as autoridades católicas começam a considerar a dança dentro das Igrejas como atividades profanas demais para serem consideradas como um ato de louvor divino, o que levou à proibição da dança no interior das igrejas, que passa a acontecer nas ruas (Fernandes, 2018: 45). No famoso relato de La Barbinais, do começo do século XVIII, o viajante francês afirma sobre a festividade realizada na Paróquia de São Gonçalo, em Salvador:

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 chamada de São Gonçalo [do 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 [pê-le-mê-le], e a gritar a valer Viva São Gonçalo do 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 à Hércules, durante o qual açoitavam e enchiam de xingamentos a estátua do semideus (Le Barbinais apud Cruz Santos, 2003, p. 2).

São Gonçalo (FIG. 1) trouxe consigo de Portugal a sua dança, a sua viola - que, no Brasil, passou a fazer parte da imagética do santo, o que não ocorria em terras lusitanas - sua fama de casamenteiro de velhas e protetor das prostitutas (curiosamente, não há registro da chegada dos doces fálicos às terras tupiniquins). Também o acompanharam as qualidades de cuidador das enfermidades dos ossos e das pernas. E sua travessia o tornou também marinheiro, fato crucial, de acordo com um número considerável de celebrações em seu nome, especialmente em Mussuca, no Sergipe (Falcão, 2006), e em Afrânio, no Pernambuco (Gomes, 2023).



Fig. 1: São Gonçalo Violeiro (Alencar & Amaral, 2018) e São Gonçalo Padre
(<https://igrejasagooncalo.weebly.com>)

Um dos aspectos mais destacados em relação às danças de S. Gonçalo brasileiras é a grande diversidade rítmica, sonora e estética em cada localidade em que é realizada, de acordo com as fortíssimas influências de origem africanas e indígenas, peculiares a cada contexto etnográfico¹. E, tão impressionante quanto sua diversidade, são suas homologias estruturais, especialmente em termos simbólicos e coreográficos. Muito embora também variem as motivações pelas quais os diferentes povos originários brasileiros dançam para São Gonçalo, há uma constante: “os outros [santos] pedem reza, São Gonçalo quer que dança!”, como dizem os tradicionais versos cantados no Terço de São Gonçalo, em mais de uma região do Brasil, como em Lagoa da Pedra, no Tocantins (Almeida e Farias, 2016) ou em São Gonçalo Beira Rio, no Mato Grosso (Santos, 2009).

Em Cananéia, no Vale do Ribeira (faixa litorânea sul do estado de São Paulo), tive a oportunidade de presenciar a importância do culto à São Gonçalo pessoalmente, nos extensos períodos de pesquisa de campo que realizei, ao longo de dez anos, tendo como foco o *fandango caiçara*. Aqui devo mencionar que não conhecia nem o santo e nenhuma de suas danças até chegar à pequena cidade de Cananéia, para trabalhar junto aos fandangueiros em minha etnografia sobre suas práticas musicais. A primeira vez que testemunhei a Dança de São Gonçalo se deu no contexto da IV^a Festa do Fandango, no ano de 2012, ocasião que se repetiu ininterruptamente até o ano de 2017, tendo tido a oportunidade de trabalhar junto à organização em algumas de suas edições. Assim, a primeira vez que acompanhei uma Dança de São Gonçalo foi em um contexto distinto das festividades dedicadas ao Santo, já que a Festa do Fandango de Cananéia costuma ocorrer entre os meses de outubro e novembro, e as festividades do Santo ocorrem no mês de janeiro.

Nesse contexto, as danças se dão em modo apresentativo, ou seja, segundo a inferência de seus próprios praticantes, em uma modulação um tanto distinta do contexto de origem da performance em questão. Como apresentação, as danças são mais ensaiadas – “treinadas” é o termo vernacular –, as vestimentas são arregimentadas como uniformes (saias feitas da mesma

¹ Presenciei, ao longo de anos de pesquisa, pelo menos três “tipos” de Danças/Rodas de São Gonçalo de diferentes comunidades: a Roda de São Gonçalo do Fandango Caiçara, de comunidades caiçaras e quilombolas do Vale do Ribeira, do litoral norte paranaense e do litoral sul fluminense (onde, na verdade, se chama Ciranda Caiçara o gênero que acopla a dança de São Gonçalo; cf. Martins, 2018; e Bertolo, 2020, para estas distinções); Ainda no estado de São Paulo, mas fora da faixa litorânea e do território caiçara, presenciei as Danças de São Gonçalo do município de Itaoca, cerca de 350 km em direção sul da capital do estado. No Nordeste, no estado do Piauí, acompanhei uma apresentação de dança na tradição da Lezeira, dança afro-indígena do município de Floresta do Piauí que, apesar de não estar inscrita como dança de São Gonçalo no repertório cultural de seus praticantes, é deveras similar em sua forma, rítmica, melódica e lírica. A apresentação ocorreu por ocasião do 23^o Salão do Livro do Piauí – SALIPI e do lançamento do livro “Vamo Vadiá Nesta Lezeira: Ancestralidade e Simbolismo na Dança de Lezeira do Sertão do Piauí”, semifinalista do Jabuti acadêmico de 2025 (Pontin e Souza, 2024).

estampa, de chita, para as mulheres, camisetas personalizadas com o nome do grupo de fandango), e as apresentações não tem a mesma duração que costumavam ter nos bailes de outrora, no “tempo de primeira”, ocorrendo em ocasiões em que há outros espectadores que não aqueles de sua própria comunidade, como apresentações em escolas e festividades de cultura tradicionais impulsionadas pelos setores públicos e privados. Na ocasião de um evento como a Festa do Fandango (FIG. 2), que tem como propósito unir diversos grupos e comunidades caiçaras para festejar sua cultura, boa parte do público espectador é caiçara, conquanto não sejam todos da comunidade local.



Fig. 2: Festa do Fandango em Cananéia-SP - Grupo de Fandango Bacurau/Ubatuba/SP
(Fonte: acervo pessoal)

De maneira similar às outras modulações da Dança de São Gonçalo brasileiras, os dançarinos formam duas fileiras separadas por homens e mulheres, lideradas por mestre e contramestre, que cantam loas ao Santo. A dança divide-se em “voltas”, de 5, 7, 9 e 21 sequências, com sapateados sincopados que se imiscuem ao ritmo da viola e da rabeca, e cada volta termina com genuflexões ao altar, onde são lançados beijos ao Santo, onde em ato contínuo se reinicia a volta ao retornar ao final da fila. Enquanto os homens, portando tamancas de madeira feitas de canela ou cataia, marcam o ritmo da dança, as mulheres abanam sua saia alternando as mãos, “como se”^{*} estivessem varrendo o chão. Ao chamado do mestre violeiro, os homens formam se concentram no meio do salão em atos circulares concêntricos, formando

uma espiral, entre a roda interior de tamanqueiros e a exterior das mulheres abanando as saias. Nesse momento, ocorre uma espécie de “solo coletivo” de tamancas, determinando uma variação rítmica na musicalidade melodicamente circular das violas, rabecas e outros instrumentos de percussão, como adulfê e caixa-de-folia. Em seguida, reinicia-se o processo, que só termina quando o mestre violeiro determina. A dança, que pode durar até mesmo horas em contexto religioso, tem duração de 15 a 20 minutos em um contexto de apresentação.

Em que pese a dança ser ritualmente restrita a promessas e festividades de São Gonçalo, na ocasião de uma Festa de Fandango, a dança é executada como apresentação não tanto com o intuito de demonstração a um público exterior, caiçara ou não (muito embora também cumpra esse propósito), mas sim mais precisamente como uma espécie de pagamento de tributo ao Santo, abertura dos trabalhos, pedidos de benção para as apresentações vindouras – de maneira similar ao que fazem os praticantes de religiões de matriz afro-indígena ao abrir suas giras e quizombas com cânticos e danças para Exu. Se não se faz nada sem Exu, em matéria de religiões afro, da mesma maneira não se faz fandango sem louvor a São Gonçalo.

No território caiçara, no contexto do fandango, São Gonçalo assume o posto de padroeiro. O fandango é considerado a principal expressão cultural dos povos caiçaras do litoral sudestino, tendo sido declarado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Imaterial Brasileiro, no ano de 2012. Mais que isso, o complexo cultural do fandango (que envolve a música, as danças e a poesia), é também considerado um dos principais meios de luta pela autonomia territorial caiçara, frente aos deslocamentos forçados e perda efetiva de território, provocadas pelas políticas de proteção ambiental anacrônicas e a especulação imobiliária, apenas para dar os exemplos mais citados, que fustigam o território caiçara e de outros povos originários na região do Vale do Ribeira. Entre outro muito citado exemplo de efeito *negativo* na vida comunitária, segundo relatos locais, está a redução no número de brincantes e tocadores de fandango por motivos religiosos, devido a uma dupla proibição de algumas denominações evangélicas na região em relação à dança e à adoração de ídolos.

Cito estes exemplos pra contextualizar a fala de Dona Cleuza da Silva dos Reis, a Dona Creuzinha, uma das mais importantes representantes do fandango em Cananéia, uma das líderes do Grupo Vida Feliz do Acaraú e, na época, representante da comunidade caiçara no Comitê de Salvaguarda do Fandango, instituído pelo IPHAN para tomar as ações necessárias para proteção do Patrimônio Histórico Imaterial do Fandango. A fala em questão foi parte da abertura da IV^a

Festa do Fandango Caiçara de Cananéia, realizada em Outubro de 2017. A fala de Dona Creuzinha, segue mais ou menos as seguintes linhas: “a importância do fandango, a importância da nossa dança, é que ela faz parte da nossa comunidade, ela faz a gente quem a gente é (...) a gente dança pra São Gonçalo, não é só porque é bonito, mas é porque é assim que a gente constrói o que é nosso. Tem gente que fala que não é de Deus, mas isso não é certo, porque Deus gosta de brincadeira. A gente faz com Ele essa comunidade”.

Trago a fala de Dona Creuzinha para nos levar para uma interessante observação técnica sobre a constituição e formação da comunidade através das danças do fandango, incluídas as de São Gonçalo, mesmo que estas não gozem hoje da popularidade de outrora. Se, por um lado, o fandango caiçara como processo técnico e estético, principalmente através de suas danças, músicas e poesias, é um dos principais formadores da comunidade caiçara (longe de ser o único), por outro, as técnicas implicadas por ele não são exclusivamente humanas: a comunidade (o social) é feito em conjunto não apenas através das interações humanas, mas através de relações com entidades cósmicas e/ou “sobrenaturais” (como Deus e São Gonçalo) e naturais (como o mar, os animais, a lua e a terra; cf. Coelho, 2024, p. 170). Ou seja, as técnicas de fazer o social, a um só tempo, precedem e ultrapassam o elemento humano.

Essas agências e posicionalidades “pré” e “extra” humanas - neste caso, principalmente na figura *sobre-humana* de São Gonçalo - se cruzam na constituição do saber e das práticas sobre o som, a música e a dança e, no limite, sobre a formação e manutenção da comunidade e de sua história. E são elas que podem nos levar a uma consideração sobre o ritmo como categoria analítica. Ritmo, como conceito, seja em estudos e pesquisas musicológicas ou não, costuma aparecer como algo eivado de considerações epistemológicas e ontológicas, costumeiramente sem definição operacional: o termo aparece como andamento musical, cadência, técnica, métrica, temporalidade. Uma polissemia interessante, mas que precisa de nota de rodapé recorte: o que exatamente será chamado de ritmo e em que nível analítico cada uso opera (Gramani, 2008; You, 1994)².

Em primeiro lugar, se formos considerar ritmo a partir das perspectivas etnográficas, entre fandangueiros e fandangueiras de Cananéia, vamos encontrar não apenas considerações

² Ritmos e ritmicidades são, ao mesmo tempo, duas das noções mais importantes para o pensamento antropológico e das menos discutidas. É importante frisar que ritmos, como afirma Haili You em uma revisão bibliográfica sobre o tema (You, 1994), são coisas distintas de temporalidades e periodicidades, embora envolva também essas duas noções, como discutiremos adiante. O ritmo, como já afirmavam tanto Mauss (2003) quanto Radcliffe-Brown (1964) e, depois deles, Lévi-Strauss (2007) e Stanley Tambiah (1985), atingem mais diretamente o que é sociológico e o que é fisiológico a um só tempo, um embricamento e cumplicidade material, “união direta”, que parece elidir o psicológico, o biológico e o antropológico em uma densidade individuada/singularizada.

sobre a música e a dança do fandango, mas uma percepção mais generalizada de ritmos de vida particulares à cultura caiçara, em claro contraste com o ritmo de vida das “cidades grandes” ou “modernos” – o que não deixa de ser uma curiosa homologia com os termos analisados com aquilo que Henri Lefebvre constituiu como método de sua ritmoanálise (Lefebvre, 2004 [1992]). Não à toa, essa grande diferença rítmica é marcada, principalmente, pela diferença nos regimes de trabalho, supostamente acelerados nas cidades modernas, e cadenciados, mais próximos dos “ritmos naturais”, dos caiçaras (em uma oposição comum entre povos tradicionais e originários e habitantes das cidades modernas; cf. Lyon, 2019, p. 4). É inclusive, uma das grandes bandeiras do turismo local, que busca ventilar a ideia de que uma estadia no Balneário de Cananéia equivale a diminuir o ritmo e encontrar um pouco de paz e tranquilidade.

Essa relação entre o ritmo com os regimes de trabalho se torna especialmente interessante se lembrarmos que os ritmos de vida caiçara, principalmente os relacionados com o fandango caiçara, não são pautados pela lógica e temporalidade do trabalho, mas antes, são vinculados às sazonalidades, frequências, cadências e padrões de repetição de outros seres e entidades que não apenas os humanos, mas naturais e sobrenaturais - como exemplificado com o caso São Gonçalo. É esse processo de diferenciação rítmica que pode ser entendido nessas comunidades como *aparatos técnicos*: conjuntos de técnicas, meios, ferramentas, enfim, modos de criar a própria comunidade e a singularidade de cada uma delas através dos corpos que dançam e se entrelaçam com forças de vida ficam aquém e vão além do elemento humano, bagunçando, inclusive, a própria hierarquia que se centraliza no *anthropos*.

Ou, para roubar as palavras de um dos grandes cânones das ciências sociais, Michel Foucault, pensar ritmos como um conjunto “de estratégias das relações de força que sustentam, e são sustentadas por certos tipos de conhecimento”, um tipo de

manipulação das relações de forças, seja desenvolvendo elas em uma direção particular, as bloqueando, estabilizando elas, utilizando elas, etc. O aparato está sempre inscrito em um jogo de poder, mas também está ligado a certas coordenadas de conhecimento que derivam dele mas, em um certo nível, também o condicionam (...) um aparato é um caso muito mais generalizado da episteme; ou ainda, a episteme é especificamente um aparato discursivo, enquanto que o aparato em sua forma generalizada é tanto discursivo quanto não-discursivo, seus elementos sendo bem mais heterogêneos (Foucault, 1979, p. 194)

O salto de dispositivo foucaultiano para “ritmo como aparato técnico” demanda explicitar funções estratégicas: dispositivos de condução de condutas, efeitos de saber-poder. O

ritmo organiza práticas, regula corpos, seleciona memórias, distribui autoridade: Quem marca o compasso? Quem pode puxar canto? Quem legitima a roda? Entender o ritmo como aparato técnico é, portanto, especificar quais são esses elementos heterogêneos que constituem a musicalidade, a corporeidade “imaterial” dos passos das danças, a estética sonora e visual das rodas de São Gonçalo, mas, além disso, o próprio modo, as técnicas singulares de se fazer comunidade, de se fazer política. A “extensão” produzida por Foucault em relação aos dispositivos epistêmicos para além dos seus aspectos discursivos, é essencial nesse movimento, pois nos permite jogar o ritmo como forma de controle das relações das forças que atravessam os corpos-comunidade para a sua dimensão política mais básica, não-estatal e não-institucional.

E, nesse sentido, podemos conferir, de acordo com a descrição da dança fornecida anteriormente, que suas próprias modulações e marcações rítmicas, seja no sentido musicológico, coreográfico ou lírico, marcado para oralitura fandanguera, são espiralares: acompanhando toda uma multiplicidade de linhas cosmológicas, sociais, culturais, etc., que, longe de serem unívocas – diríamos, justamente por não serem unívocas – apresentam essa cosmológica em modulações fractalizadas de temporalidades, sejam elas históricas e musicais, corporais e espirituais, sociológicas e mitológicas, as quais antes de criar uma indistinção entre essas diferentes dimensões temporais, estabelece uma conexão entre elas. Em realidade, devemos acrescentar que a rítmica de São Gonçalo, seja entre caiçaras e quilombolas, como veremos, constata a mesma espiralaridade marcante de sua rítmica coreográfica e musicológica; talvez, de modo suplementar, pudéssemos falar em uma rítmica-poética espiralar, de acordo com Leda Maria Martins (Martins, 1997); mas vamos além: essa ética espiralar da rítmica destes povos originários (e, na verdade, também daquela apresentada por Martins) apresenta um caráter helicoidal, como argumentaremos, a partir dos dados das danças de São Gonçalo do samba de roda piauienses.

Metodologia - Ritmo, tempo e história: o movimento helicoidal

Toda essa discussão pode parecer um tanto etérea, abstrata, teórica demais a princípio, mas creio que ela nos leva a considerações sobre um dos aspectos mais importantes quando estamos lidando com populações tradicionais, populações originárias, quilombolas e indígenas.

Não só brasileiras, mas de um aspecto que permeia todo o campo das culturas populares, que é a questão do conceito de origem. Preciso notar que as danças, rodas, festejos

em homenagem a São Gonçalo estão presentes em pelo menos, dos que eu consegui angariar até agora em termos de bibliografia e/ou presencialmente, em todas as regiões do país (com uma presença um pouco menor na região norte), e majoritariamente presente entre populações quilombolas e ribeirinhas. E em todas as que pude verificar os dados, sem exceções, a origem das rodas e danças de São Gonçalo constam como tendo sua origem histórica em Portugal, nas festividades ibéricas - afinal, o Santo fez a travessia. O que não é impreciso como fato histórico, mas se torna uma simplificação diante das abordagens antropológicas/musicológicas/coreográficas propostas aqui.

As questões sobre origem e temporalidade sempre nos foram caras, dada a constatação de que são elementos centrais para muitas das culturas populares brasileiras, constatação essa feita a partir de pesquisa etnográfica realizada junto aos caiçaras do Vale do Ribeira, no litoral sul de São Paulo, entre os anos de 2010 e 2018. Período em que convivi na região de maneira intermitente, chegando a morar na cidade de Cananéia-SP por dois anos. Essa mesma constatação veio na esteira das questões levantadas pela declaração do fandango caiçara como Patrimônio Imaterial Brasileiro pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, já que tal processo é marcado “de cabo a rabo” pelo conflito entre diferentes visões históricas e concepções de temporalidade. Logo, além da convivência com os povos caiçaras e da análise do que chamamos de complexo cultural do fandango (as relações entre as formas coreográficas, musicológicas e líricas de suas modas com suas festividades e eventos culturais e políticos), também foram analisadas as formas que instituições estatais (como o IPHAN, o Ministério da Cultura e órgãos ambientais), e entidades privadas se relacionam com esses povos, além das cosmovivências atreladas a esses atores, especialmente no que diz respeito às questões da temporalidade e história³.

Foram essas mesmas preocupações que me levaram ao Piauí, iniciando no ano de 2025⁴ uma pesquisa sobre o mesmo processo de declaração do samba de roda quilombola como patrimônio histórico pelo IPHAN, processo este ainda em andamento e que apenas agora começamos a acompanhar, especialmente junto aos povos quilombolas da comunidade Tronco/Custaneiras, localizadas nas proximidades do município de Paquetá⁵.

Mesmo entre as abordagens antropológicas, é um fato difícil de se explicar - e

³ Pesquisa esta que trabalhada desde minha iniciação científica, passando por mestrado e culminando no meu doutorado, onde boa parte dos dados apresentados aqui constam de maneira mais detalhada (Bertolo, 2020).

⁴ É por esta mesma razão que há um certo desequilíbrio entre os dados etnográficos fornecidos sobre as expressões caiçaras e quilombolas, já que a produção dos dados sobre o samba de roda quilombola encontra-se em uma etapa inicial.

⁵ Em menor medida, também serão analisados dados sobre o Bumba-meu-boi na comunidade Boa Esperança, localizada na capital Teresina. Neste caso, a questão da origem suscita um outro debate, marcada por regionalismos: há uma certa disputa sobre a origem do Bumba-meu-boi, se ele é piauiense ou maranhense.

constantemente simplificada - a questão da originalidade das rodas de São Gonçalo entre as populações quilombolas, ribeirinhas, caiçaras, etc., e sua relação de origem nas festividades católicas portuguesas. Poderíamos aqui aplicar uma abordagem difusionista, necessariamente, sempre “incompleta”... ou, pelo menos, em termos metodológicos, uma abordagem estruturalista, também necessariamente parcial, mas que já nos traz um pouco mais pontos de interesse. Contudo, essas abordagens, entre outras consideradas clássicas, não vão nos trazer a baila a diferença da ideia de origem entre as populações que aqui tratamos e o que a historiografia vai colocar em termos gerais e generalizantes, seja ela das disciplinas antropológicas, sociológicas, históricas, etc. Trocando em miúdos, a diferença entre essa historiografia que trava a origem de um determinado evento social, cultural, comunitário, em um determinado ponto histórico em uma determinada linha do tempo, e o modo como essas populações - de origem étnica e racial afro-indígenas, é importante frisar - entendem o que é a origem de suas comunidades e sua história, ou em outras palavras, sua cosmogonia.

A questão de posicionar a origem das festas e danças de São Gonçalo em Portugal, na história da Península Ibérica, como afirmei, é no máximo uma simplificação, na melhor das hipóteses, ou um equívoco negligente em termos etnográficos, na pior delas. Trago aqui, novamente, as palavras da historiadora Beatriz Cruz Santos, que nos remonta a uma origem anterior ainda, das danças de São Gonçalo:

A festa de São Gonçalo é oficialmente celebrada a cada 10 de janeiro, desde o século XVI [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 do Amarante e elementos contidos no seu ritual de fertilidade tanto em Portugal, quanto no Brasil. (Cruz Santos, 2003, p. 3)

O objetivo aqui não é traçar uma linha de origem histórica anterior, “mais verdadeira”, que posiciona a origem de São Gonçalo em outro lugar que não Portugal, mas justamente ressaltar esse método historiográfico, tão latente nas disciplinas “humanas”, incluindo a antropologia, que posiciona justamente a origem como uma linha, ou seja, a concepção histórica da temporalidade como algo linear, que procede “adicionando” uma linha de tempo anterior, uma origem anterior, àquela que está se falando no presente - mas que determina

uma progressão desse tempo, algo naturalizado. A linha de tempo começa no ponto A e esse ponto A necessariamente se tornará o ponto B. O problema não é exatamente em que ordem se colocam os eventos, mas em quais ordens cosmológicas se vinculam a elas, onde se localizam no plano ontológico e onde se praticam os eventos que constituem uma questão histórica: em linhas.

Contudo, o movimento histórico implicado por essas linhas, implicada por esses movimentos históricos lineares, cria um profundo contraste entre a historiografia “como um todo”, por assim dizer, de cosmovisão europeia, para a noção de origem empregada pelas populações quilombolas, caiçaras, afro-indígenas e originárias de maneira geral. A questão não é apenas a linearidade do tempo (“progressivista”), mas a forma, a verdade e a razão que se estabelecem através do movimento atravessado por múltiplas linhas de tempo, advindas de uma outra interpretação cultural, de uma outra geo-ontologia histórica, de outras cosmovisões de mundo.

Já existem, em termos de teoria social e filosófica, algumas imagéticas da história que procuram abordar a diferença da ontologia temporal de populações fora do eixo euro-americano, em contraste com a linearidade do tempo histórico ocidentalizado/colonizado⁶, - e como a própria colonização do tempo foi crucial para a sanha expansionista das forças políticas europeias⁷ do século XIV em diante. O problema justamente está na forma de progressão desse tempo, em que, por mais que se considere como linhas múltiplas, cruzadas e diversas, seguem uma progressão contínua, num direcionamento “à frente”, indefinido e

⁶ Em que pese a referência à teoria social-democrata na crítica de Benjamin, essa perspectiva do progresso histórico é caudatária do positivismo e do evolucionismo do século XVIII que, por diversas vias, estabeleceu-se como “padrão ouro” científico em sua visão de história – e não apenas nas disciplinas das ciências sociais, sendo a principal força motriz do colonialismo dos séculos XVI-XX. Para Benjamin, tal noção de progresso (i.e. uma linearidade de via única e indefinida) poderia se considerar até mesmo uma *catástrofe*: “A presentificação anamnésica como a palhinha; {A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe}; A catástrofe como o contínuo da história” (Benjamin, 2012: 181). Para uma consideração mais aprofundada da colonização do tempo e das diferenças das temporalidades pré-, pós-, e contra-coloniais: cf. Mbembe, 2001; Gell, 2020; Lopes e Simas, 2020; Oyèwùmí, 2021.

⁷ Deveras simplificado no chamado “senso comum”; cf. as críticas de Walter Benjamin às noções de progresso histórico: “A teoria social-democrata, e ainda mais a sua prática, foi determinada por um conceito de progresso que não levou em conta a realidade, mas partiu de uma pretensão dogmática. O progresso, tal como o imaginavam as cabeças dos social-democratas, era, por um lado, um progresso da própria humanidade (e não apenas das suas capacidades e conhecimentos). Em segundo lugar, era um progresso que nunca estaria concluído (correspondendo a uma perfectibilidade infinita da humanidade). E era visto, em terceiro lugar, como essencialmente imparável (com um percurso autônomo de forma contínua ou espiralada). Qualquer desses atributos é controverso, e a nossa crítica poderia começar por qualquer um deles. Mas, quando as posições se extremam, a crítica tem de recuar até a raiz desses atributos e fixar-se num ponto que é comum a todos. A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso” (Benjamin, 2012: 15).

constante - o evolucionismo cumulativo histórico que é dado como naturalização do tempo. Na linguagem de populações originárias/diaspóricas, seja nas Américas ou na África - ancestrais (Martins, 2021: 85-86) - embora se possa falar de linearidades (no plural) a maioria delas não tem uma concepção de tempo progressiva, em sentido único e unívoco, sendo melhores tratadas sob as imagens da circularidade e da espiralidade:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (Martins, 2021, p.42)

Contudo, uma análise das festas e danças dos povos diaspóricos e originários pode acrescentar às imagens espiralares da história e de seu movimento mais um elemento: uma toponímia helicoidal, onde os ciclos - sempre abertos - começam e retornam, mas o fazem através de pontos ligados em infinitas curvas, as suas “pás”, que têm um mesmo centro, ou seja, ele está sempre começando e retornando, ao mesmo tempo, em ato, a seu movimento iniciático (ancestral)⁸.

Antes de prosseguirmos com a comparação e a título de aprofundá-la, façamos uma breve análise de uma cifra de uma moda de fandango, “A Volta que o Mundo Dá” (FIG. 3), do Grupo Manema, registrada em Iguape/Peruíbe (SP), pelo etnomusicólogo Ary Giordani (Giordani, 2019, p. 50)⁹. A escolha de uma peça do complexo cultural do fandango pode nos indicar como a estrutura musical se conecta com outros vetores, como o histórico e o cosmológico.

⁸ Descrito por Leonhard Euler em 1774 e por Jean Baptiste Meusnier em 1776, o helicoide, ou superfície helicoidal, é uma superfície lisa imersa no espaço tridimensional, uma superfície traçada por uma linha infinita que é simultaneamente rotacionada e elevada ao longo de seu eixo fixo de rotação, voltando a seu próprio eixo: em uma só imagem, temos a ancestralidade dos povos originários/diaspóricos, como descrita por Leda Maria Martins (2021) e o eterno retorno nietzschiano. A própria concepção do helicoide e do tempo espiralar a partir de “linhas infinitas” assume que o problema da imagética histórica colonizada/ocidental não está exatamente na linearidade, mas na redução fenomenológica da história a uma linearidade chapada, planificada, e progressiva: o tempo vazio de que fala Benjamin (2012: 15). A questão da infinitude do movimento (seja ele progressivo ou não) é ainda uma problemática filosófica que deve ser abordada especificamente, como também afirma o próprio Benjamin.

⁹ Devo ressaltar que, na fonte original da cifra, a análise segue por outros caminhos, menos formais, ou seja: qualquer equívoco na análise aqui presente é de total responsabilidade do autor.

A volta que o mundo dá
Grupo Manema

Chico Miguel

$\text{♩} = 120$

violas+machete

adufe+rabeca

voz

rabeca

Ao 8

Fig. 3 - Cifra da moda “A Volta que o Mundo Dá”, do Grupo Manema, registrada em Iguape/Peruíbe (SP), de autoria do fandangueiro Chico Miguel (Giordani, 2019, p. 50).

Em termos rítmicos, a peça está grafada em compasso quaternário (4/4), com uma breve alternância com um compasso binário simples (2/4), com andamento de 120bpm, o que define um andamento moderado, típico de ritmos dançantes do universo da cultura caiçara, como o fandango. A repetição de células rítmicas ao longo de toda a cifra indica um ostinato rítmico que sustenta a moda, criando uma estrutura rítmica organizada em seções com repetições (indicadas por chaves de repetição e os finais 1. e 2.), o que aponta para uma forma estrófica comum em músicas de tradição oral: introdução, versos, refrão e possíveis solos instrumentais. A escrita para os instrumentos de percussão (violas + machete, adufe) sugere uma base rítmica constante, com acentuação nos tempos fortes e semi-colcheias que delineiam uma levada percussiva na viola, sendo a melodia (não demarcada na cifra) dividida

em duas camadas, relegadas ao machete e à rabeca.

A melodia principal é conduzida pela rabeca e pela voz, com trechos dedicados exclusivamente à rabeca (solos). A cifra indica momentos de “rabeca” onde o instrumento assume a linha melódica principal. Embora não haja na cifra a notação exata das alturas, a alternância entre os acordes F e C7 define um campo harmônico que direciona as melodias para as notas características do modo de fá maior (escala de Fá maior). As melodias exploram frases curtas e repetitivas, com ênfase nas notas dos acordes (tônica, terça e quinta) e ornamentações típicas da rabeca. A peça demarca de maneira explícita a estética do fandango caiçara, com sua instrumentação típica (rabeca, viola, adufe, machete) e estrutura harmônica elementar que privilegia a repetição, a circularidade. A relativa simplicidade da progressão harmônica (F – C7) contrasta com a riqueza rítmica e a ornamentação melódica própria da tradição.

A harmonia, relativamente simples, é baseada nos acordes F (Fá maior) e C7 (Dó com sétima menor). Essa dualidade harmônica cria um movimento de tônica–dominante que caracteriza a música como um exemplo típico de harmonização modal/funcional em tons maiores. O acorde F atua como centro tonal (tônica), enquanto C7 (dominante) gera tensão que se resolve naturalmente em F. A recorrência constante desses dois acordes ao longo de toda a cifra confere uma sensação de estabilidade e circularidade, ou, como argumentamos, de uma espiralidade helicoidal.

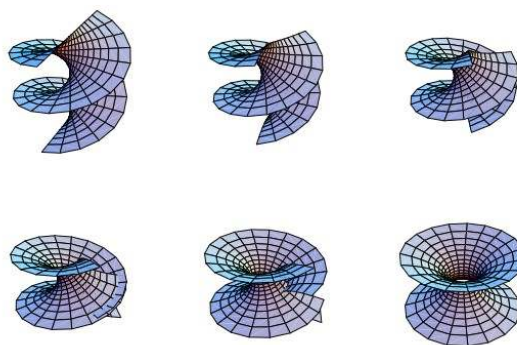


Fig. 4: Em ordem: helicóide generalizado regrado fechado; helicóide generalizado regrado aberto; helicóide generalizado oblíquo fechado; helicóide generalizado oblíquo aberto; helicóides generalizados circulares meridiano; helicóides generalizados circulares horizontal.
(Weisstein, 2025).

Podemos, assim, prosseguir com a análise. Vemos que as estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas da moda em questão se constroem em camadas de sobreposição de circularidades: a circularidade rítmica, composta pelos instrumentos de percussão + viola + machete, criam um espaço, um “plateau” que redundando nas extremidades da harmonia; a

melodia circula em padrões curtos de repetição de temas, enquanto a harmonia, reduzida à dualidade tônica-dominante (F–C7), estabelece um movimento de vai-e-vem que não avança para outra região tonal, mas retorna sempre ao mesmo centro. Essa tripla circularidade – rítmica, melódica e harmônica – não se esgota, contudo, no fechamento de um círculo perfeito. Pois cada retorno não repete exatamente o mesmo: a introdução de pequenas variações nos padrões de percussão, as ornamentações da rabeca e as inflexões da voz, somadas à própria sucessão das seções (introdução, versos, refrão, solos), produzem um deslocamento sutil que faz com que cada volta se realize em um patamar ligeiramente diferente do anterior. É justamente essa combinação entre repetição e diferença, entre o retorno ao centro e o avanço incremental, que inscreve na própria estrutura musical o princípio de uma temporalidade helicoidal: as camadas circulares sobrepõem-se e giram em torno de um eixo comum, mas, ao fazê-lo, deslocam-se ao longo dele, compondo a figura de uma espiral que se expande sem romper o vínculo com sua origem.

Em geometria, um helicóide generalizado (FIG. 5) é a superfície obtida no espaço euclidiano quando uma curva geratriz é simultaneamente rotacionada e deslocada ao longo de uma linha fixa, que funciona como eixo¹⁰. Tem a forma do parafuso de Arquimedes, mas se estende infinitamente em todas as direções. Assim, em vez de fechar o círculo, como é feito pelo tempo circular, ou de criar, mesmo que com curvas, um tempo que seja igualmente progressivo, de maneira linear, como é o tempo “puramente” espiralar, que apesar de dar suas primeiras voltas, “sobe” ou “desce” em uma direção, o tempo helicoidal cria uma topologia diferente da maneira como nós podemos entender, compreender esse tempo ancestral diaspórico/originário.

Adicionando uma camada de geometria à teoria filosófica do tempo¹¹, voltamos aqui das abstrações para as questões mais etnográficas. Afinal, a crítica à linearidade progressivista, através da proposta do helicoidal, precisa sair da imagem abstrata para critérios analíticos: que indicadores etnográficos evidenciam o que chamamos aqui de helicoidalidade?

¹⁰ Cada ponto dessa curva descreve, assim, uma hélice circular, categorizados de duas maneiras: a) os helicóides generalizados regradados, formados quando a curva geratriz é uma linha reta, resultando em superfícies regradadas; e b) helicóides generalizados circulares, produzidos quando a curva geratriz é um círculo. Como superfície regradada (e um conóide reto), significa que é o traço de uma linha, onde para qualquer ponto da superfície, existe uma linha sobre ela que passa por esse ponto, tornando-a uma superfície de translação no sentido da geometria diferencial, parte de uma família de superfícies mínimas chamadas helicóide-catenóide.

¹¹ Em nome do rigor científico, é preciso dizer que não é comum compreender o tempo como uma topologia e que a interseção entre as disciplinas aqui propostas (matemática, geometria, filosofia e etnografia) deve ser submetida a verificações posteriores. A princípio, para aqueles que pretendem se aprofundar no tema, ficam as seguintes indicações: Do Carmo (1986); Gray (1997); Steinhaus (1999).

Análise dos Resultados - Temporalidades em rodas e voltas

Podemos começar pelos padrões de recomeço/retorno em calendários, pelos modos da festa/dança como acontecimento e como a Dança de São Gonçalo cria suas temporalidades através do movimento dos corpos-que-dançam. A princípio, podemos propor três marcadores helicoidais como critérios analíticos:

(I) Reinício com diferença - cada festa, cada dança, reabre um “início”, uma temporalidade que é própria, singular mas que, ao mesmo tempo, vincula essa singularidade a uma cosmo-lógica anterior (em sentido ontológico); Isto pode ser conferido não apenas no calendário litúrgico, na vinculação entre as festividades realizadas em janeiro com as temporalidades sazonais da realização de outras rodas para São Gonçalo (como veremos no terceiro marcador); no interior de cada estrutura sobreposta, seja na estrutura musical (como pudemos ver no caso do fandango) ou nas estruturas coreográficas, em, pelo menos, dois aspectos: a forma das rodas, formadas pelas sequências de passos de seus praticantes – que não apenas formam círculos concêntricos entre si, mas que também formatam o “oito” na passagem do fim de uma “volta” para o início de outra; e na própria contagem das voltas (no máximo 21, em Cananéia, no contexto do fandango, e 30 no contexto quilombola do território de Tronco/Custaneiras). De acordo com o Mestre de São Gonçalo Dotô Gagá, de Custaneiras, “a promessa certa, uma jornada que chama, é 12; duas jornada é 24; aí de 30 roda arriba aí já [passou] do limite, o limite é 30 roda abaixo” (Dotô Gagá, entrevista concedida no documentário “Promessa se Paga Dançando”).

O tipo de contagem de rodas realizadas na Dança de São Gonçalo, marcado pelo número de promessas realizadas e que devem ser pagas ao Santo, vincula, ao mesmo tempo, a singularidade do tempo da tradição com a abertura de um tempo de presença marcado pela necessidade de se pagar a promessa ao Santo. Deste modo, o movimento cíclico dos corpos dançantes e da musicológica caiçara e quilombola, no que concerne à Dança de São Gonçalo, efetiva performativamente a ontológica da própria dança, que é a promessa. Obviamente, não é necessário notar que cada promessa, em si, carrega uma motivação particular, um desejo, um pedido, um acolhimento, uma súplica, etc., carregando particularidades e diferenças que são atualizadas no ciclo promessa-pagamento – que é a dança/festa. O eidológico se diferencia do etológico não por uma questão de diferença essencial, mas de diferença

temporal.

(II) Acoplamento multi-escala - A maré, o ciclo lunar, o calendário litúrgico: as temporalidades imiscuídas em cada festa/dança, as singularidades efetivadas e concretizadas através dos passos e corpos que dançam inscrevem o tempo em si. De maneira um tanto contraditória em relação à percepção¹² costumeira que fazemos do tempo cronológico (“o tempo do relógio”), este não ocorre fora do acontecimento, dos eventos, das coisas e pessoas: é, antes, através deles que o tempo é feito;

Podemos verificar este acoplamento em uma dupla perspectiva, no caso de São Gonçalo:

a) a presença do Santo é atualizada (em sentido vernacular e conceitual) pela realização das festas e homenagens realizadas a ele. Não somente o Santo “se mantém vivo através da festa, mas também presente”, como me afirmou certa feita o mestre de fandango Amir Oliveira, na ocasião de uma festa de fandango realizada em Cananéia. Nesta fala, são duas as efetivações que, segundo Amir, são concretizadas através das danças de São Gonçalo: a escala temporal, que traz o Santo de um passado que se preserva justamente através da prática de suas danças e músicas; e a escala ontológica, onde o Santo, mais que uma presença etérea, é um ser-vivente – precisamente por ser presente;

b) o tempo da comunidade, que faz a comunidade acontecer – a comunidade não existe de antemão, como uma substância, mas como um evento, ou ainda, como um acoplamento de eventos, sendo no caso das comunidades estudadas a dança de São Gonçalo um dos principais. Como vimos na fala de D. Creuzinha, “é isso que faz a gente ser o que a gente é”, a dança é uma modulação do tempo dos acontecimentos que marca a própria comunidade como existente (e daí a grave preocupação que os jovens “não dançam mais” (Martins, 2006; 2018; Bertolo, 2015).

(III) Reversibilidade de causalidades - as origens, longe de serem fixadas em um ponto histórico cronológico, são múltiplas e performadas no presente, no “aqui-agora” da performance que, não estando em si eivada de referências ancestrais, trás, antes, a ancestralidade como modo de acesso ao futuro através da inversão das flechas do tempo. É a própria causalidade do tempo que é invertida, através da referência ao passado, seja ele

¹² Utilizo aqui termo “progressivista” de forma a se diferenciar da forma “progressista”, para evitar confusões entre a política subscrita nos dois termos: enquanto o último é associado aos ideais socialistas e/ou de esquerda dentro da sensibilidade política contemporânea, o primeiro é mais associado a uma postura intelectual daquele que defende o “progresso” como objetivo científico/político ou inevitabilidade histórica – progresso esse que, não raro, tem uma única direção.

distante ou recente, mitológico ou histórico, cronológico ou cosmológico.

Isto pode ser evidenciado pela importância da promessa na cosmogonia da Dança de São Gonçalo. A promessa, como solenidade, é um ato em que um ser se lança ao encontro do outro, não apenas com palavras, mas com a própria temporalidade como penhor. Mais do que um voto, ela se constitui como uma declaração que, ao se dirigir ao futuro, o convoca para o presente, transformando a incerteza do que ainda não é em um vínculo antecipado de garantia. Nela, há algo de um envio: o sujeito projeta para diante de si uma ação ou uma abstenção, como quem solta uma flecha cujo percurso já não lhe pertence inteiramente, mas cujo compromisso de chegada lhe foi confiado. Assim, a promessa não apenas assegura de antemão um feito; ela instaura um tempo que se curva sob a força de uma palavra que, por ter sido dita, já não pode ser desdita sem que o próprio ser que a emitiu se desfça em sua consistência. O que significa, então que uma promessa se pague com dança, como no caso de São Gonçalo?

Se a promessa é esse ato de se lançar para diante, uma flecha que se arremessa na direção do futuro comprometendo o próprio ser, então o seu pagamento, sobretudo quando se dá em dança, como no caso de São Gonçalo, não pode ser entendido como uma quitação que simplesmente conclui um ciclo temporal. Pois a dança não vem depois, como termo de um percurso que se encerra; ela é, antes, o lugar em que a própria direção das flechas do tempo se inverte. Aquilo que se tomava por origem, a promessa feita em um passado, o voto lançado como causa, revela-se, no movimento do corpo que dança aqui e agora, como efeito que se performa. Logo, o passado não determina o presente; é antes o presente, no ato performático da dança, que convoca as origens, fazendo emergir a ancestralidade não como referência fixa e cronológica, mas como modo de acesso ao futuro. Se a promessa é uma flecha lançada ao futuro, o pagamento na dança não é o ponto de chegada que encerra o ciclo. Antes, ele reinverte a seta: o cumprimento se dá num gesto que, por ser público, corporal, partilhado, renova o vínculo. O devoto que dança não se desobriga para simplesmente retornar ao estado anterior; ele se inscreve numa temporalidade em que a promessa, ao ser paga, já pode ser feita novamente. É nesse sentido que a dança, e não um objeto entregue ou uma reza silenciosa, se mostra forma adequada ao pagamento.



Fig. 5: Lagoa das Emas: Evoluções com arcos de cipó para alto.
(Silva, 2017 *apud* Amaral; Silva, 2018, p. 15)

Verifiquemos esses três princípios na Dança de São Gonçalo (FIG. 4) como praticada em Lagoa das Emas, no território de Lagoas, sudeste do estado do Piauí (FIG. 5).

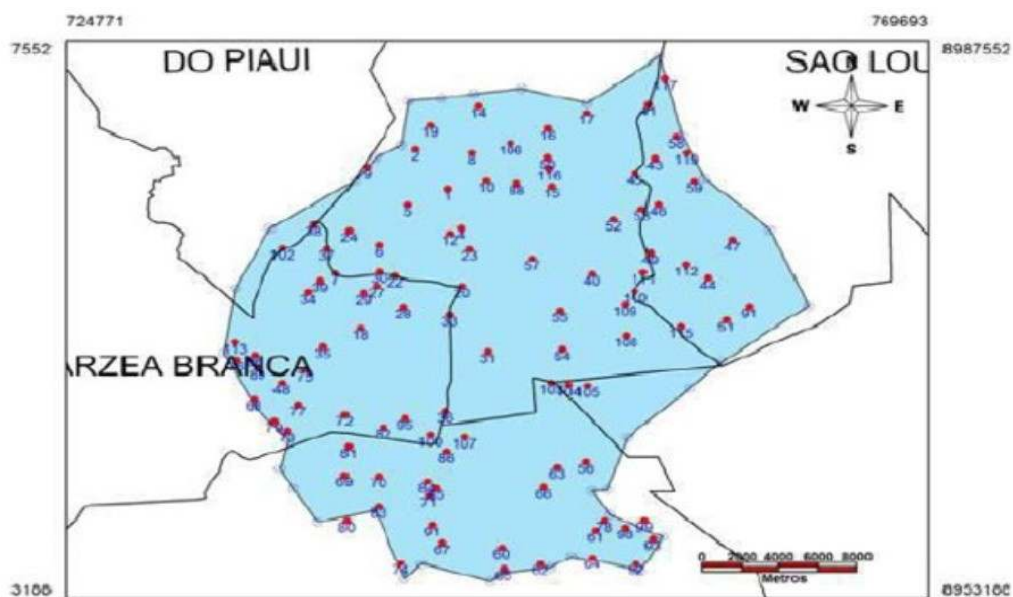


Fig. 6: Cartograma do Território Quilombola das Lagoas (RITD-INCRA, 2018)

As danças de São Gonçalo serem consideradas como tendo origem em Portugal não é algo incorreto, impreciso, mas trata-se de, no mínimo, uma simplificação. O ponto é que essa colocação, essa fixação da origem das danças de São Gonçalo em Portugal não explicam nem sua variabilidade em território brasileiro, nem suas semelhanças, suas homologias estruturais, na verdade, nem em território brasileiro e nem em território lusitano. Por mais que lá essas

festividades sejam realizadas apenas em uma localidade, a questão é que a concepção de origem (algo que poderia ser considerado até um tanto redundante) não se localiza na linha do tempo, mas na fabricação dessas linhas de tempo e no movimento implicado por seus pontos e curvas. É por isso que ele se torna helicoidal. Vejamos.

As arqueólogas Vanderleia Lima da Silva e Alencar de Miranda Amaral (Alencar; Amaral, 2018, p. 10), informam que, em Lagoa das Emas, as Rodas de São Gonçalo foram introduzidas em uma temporalidade relativamente recente, que consta dos últimos 80 anos. Isso não torna, ao contrário do que se poderia imaginar dentro de uma historiografia linear, as Danças e Rodas de São Gonçalo menos tradicionais nessa localidade. Não é uma questão de menos tradição ou de uma exterioridade que provoca uma causalidade, como seria o caso do tempo histórico linear, já que Seu Raimundo Marques, o mestre que introduziu as rodas de São Gonçalo em Lagoa das Emas, é de outra localidade do território de Lagoas.

Isto não cria uma “artificialidade” na tradição da roda de São Gonçalo para o quilombo, para a comunidade quilombola de Lagoa das Emas. Ou, melhor dizendo, é justamente o aspecto “produzido”, “feito”, “artificial”, não-dado da história em si e de todas as tradições que torna o movimento histórico em tradição. Mestre Raimundo Marques introduziu na comunidade de Lagoa das Emas não apenas uma nova forma de dançar: mas antes uma nova causalidade, uma nova forma de constituir e “fazer” o tempo ou a própria temporalidade em acontecimento e, assim, por consequência, a própria história. Em contraste com outras comunidades em que, devido a fatores justamente externos, suas populações vêm deixando de dançar a roda de São Gonçalo e, assim, de fazer/performar a própria comunidade, Seu Raimundo Marques, constituiu um novo modo de se fazer uma comunidade política que coaduna com a percepção do tempo e da questão de origem, que entra em contraste direto com o tempo histórico linear.

E isto não é tudo: a constituição deste tempo, desta temporalidade, se dá através da repetição dos eventos que trazem essa causalidade na história e não através da produção de um evento “sempre novo”, embora ele também não seja “a mesma coisa” que os eventos já transpassados. A repetição - e isto é um tanto polêmico dentro da área de estudos tradicionais, que foi muito marcada desde Câmara Cascudo, José Ramos Tinhorão, passando pelos estudos de comunidade, com figuras como Antônio Cândido e depois até no período mais recente da antropologia com Carlos Rodrigues Brandão –, sempre foi marcada a questão da sobrevivência, da persistência, da permanência, da repetição como algo que encerrava as populações tradicionais dentro de um tempo perdido, um tempo que não tinha competição com o tempo linear da produção de eventos sempre novos do tempo moderno, da

modernidade, do tempo ocidental. Prossigamos com mais uma volta no parafuso.

Diante disso, nós temos uma noção de temporalidade que se pratica através da repetição instituída pela devoção ao santo ou pela padronização dos passos de dança, que cria uma causalidade diferente na constituição do tempo em fases: seja no tempo moderno, ocidental, histórico, linear, progressivo, em uma linha única de tempo, como a flecha do tempo; ou em outras linhas que tem curvas, voltas, mas que também não se encerra em si mesma. O truque aqui é não se deixar determinar pelas relações de causalidade, isto é, as fases em ambas as temporalidades, seja no tempo linear ou, como venho afirmando, helicoidal, são sucessivas na medida em que elas são sucedidas em tempos entendido no sentido musical, e que fazem, assim, suceder esses tempos através da própria ação e da própria prática, criando no interior das relações a própria causalidade. Toda causalidade, nesse caso, pode ou deveria ser reversível, isto é: as relações de origem são múltiplas e não podem ser fixadas em um único ponto.

Não se trata apenas de como as festas e danças são multiplicadas, de como os fandangos ou as Rodas de São Gonçalo são multiplicadas, ou seja, criadas por distintas fases técnicas; mas sim, de como elas criam a comunidade “em si” e não são apenas subproduto de sua “história” - o sentido é inverso. Porém, essa criatividade é limitada em, pelo menos, um sentido exterior à própria comunidade: o substrato político e a atmosfera cultural-política que envolve, seja através de políticas públicas especificamente direcionadas a essas populações ou das políticas territoriais do Estado. Ou ainda, em outro exemplo, citado pela Dona Creuzinha, do Grupo Vida Feliz (Cananéia-SP), de que, devido às restrições impostas pelas religiões neopentecostais, muita gente vem deixando de fazer a dança e, conseqüentemente, de fazer a comunidade. A comunidade é algo que se faz acontecer; não há nada de natural no tempo.

Então, sempre pelas condições próprias, seja das rodas de São Gonçalo ou de outros tempos, como o tempo dos sítios, o tempo de primeira, o tempo das atividades particulares de cada comunidade, de constituição do grupo, dos coletivos, relações, redes, etc., cada temporalidade se cruza, de certa maneira, fazendo aquele movimento que Nego Bispo (Santos, 2024) ressalta: começo, meio, começo, mas que, no entanto, não se encerram dentro de uma temporalidade específica. Dito de outro modo, essas populações não estão “presas no tempo” através dessa repetição, mas elas estão criando tempos e temporalidades (ou ritmos e movimentos temporais) novas, repetindo as velhas. Toda atividade, geralmente, tem um ciclo, usualmente tratados sob a égide da progressão de um “início, meio, fim”: coisas que, a princípio, nem culturas e nem pessoas têm, de novo - de acordo com Nêgo Bispo (Santos,

2024: 77).

Mesmo que nossas atividades sejam constantes, ininterruptas, repetitivas o que acontece é que o ciclo que é expresso através de uma atividade, de uma técnica, de um ritmo específico, é um ciclo aberto, em formato de hélice: ele começa e retorna, mas faz através de pontos ligados a infinitas curvas, as pás que constituem a hélice, que tem no mesmo centro, ou seja, ele está sempre começando e retornando, ao mesmo tempo, através desse movimento, sendo seu próprio movimento. Então, a partir disso, nós podemos entrar na fase do acontecimento, em como a comunidade acontece como evento.

E, se essa hipótese estiver alguma coisa correta, estamos falando de uma espécie de fase de pré-indivuação da comunidade em si. É sempre um problema (filosófico e antropológico) se considerar um aspecto como lógica ou ontologicamente anterior a outros, porém, na medida em que se trata de um acontecimento cosmológico (como indicam não apenas as personagens envolvidas, no caso de São Gonçalo) ele é tanto anterior, no sentido ontológico, quanto simultânea, no sentido pragmático, tomando o conceito emprestado da (e um pouco deturpado pela) política. Tanto começo quanto fim, tanto já-antes, como um será- agora: esse é o dilema maravilhoso do tempo, colocado entre o simultaneísmo e o sequencialismo do tempo.

Nas teorias em que podemos já considerar como um dos grandes clássicos dos estudos de performance – aos quais este artigo deve bastante¹³ – Richard Schechner analisa como diferentes culturas produzem o tempo de forma não-linear e teleológica (Schechner, 1995). O *Ramlila de Ramnagar*, na Índia, é um exemplo paradigmático: no festival, que reconta de maneira dramática a vida de *Rama*, uma das encarnações do deus hindu *Vishnu*, a performance se estende em um ciclo de 31 dias em que o tempo não é apenas simbólico, comprimindo a vida de *Rama* em um mês, mas sobretudo processual e peregrino. Os espectadores não apenas assistem; eles se movem com os atores entre os diferentes locais sagrados que compõem a paisagem da cidade. O tempo do *Ramlila* é cíclico e ritualístico, marcado por uma dilatação do tempo e do espaço que permite que o passado mítico (o *Ramayana*) se torne presente e acessível (*darshan*) na vida cotidiana. Nas palavras do autor, “é uma performance das interrealidades coexistindo em diferentes escalas simultaneamente” (Schechner, 1995, p. 33).

A performance, assim, é um *continuum* que vai desde os rituais (do passado) até os eventos cotidianos do presente. A temporalidade e a cosmologia do ritual/performance não

¹³ Agradeço enormemente aos pareceristas do artigo por terem reparado na ausência de uma elucubração sobre as teorias de Schechner na versão original do artigo.

são, deste modo, meros cenários para a ação, mas sim os próprios elementos estruturais e dinâmicos da experiência performativa do tempo, no sentido forte, cosmológico: a performance não representa a realidade, mas a cria ou transforma. Para Schechner (cf. 1977; 1995), desafiando a visão linear e homogênea do tempo, o tempo na performance é maleável, múltiplo e opera em diferentes magnitudes, que vão desde o “tempo do cérebro” (milissegundos) até o “tempo cósmico” (ciclos de anos).

Em *Performance Theory*, (Schechner, 1977, p. 6-7) o autor categoriza os tipos de tempo em tempo do evento (*event time*), onde a performance determina sua própria duração, completando todas as suas fases independentemente do tempo de relógio; tempo determinado (*set time*), quando uma estrutura arbitrária é imposta à performance, criando uma tensão entre a atividade e o relógio, como em uma peça de teatro comercial; e tempo simbólico (*symbolic time*), quando o tempo da performance representa um período diferente do tempo de relógio, condensando vidas inteiras em horas ou abolindo a linearidade para reatualizar um passado mítico, como no exemplo citado do Ramlila. Os entrelaçamentos radicais entre estas três temporalidades são experimentados na distinção entre drama, roteiro, teatro e performance, onde os dois últimos (teatro e performance) são esferas de interação concreta e transformação que moldam o drama e o roteiro, sendo a performance o domínio do público e da ação, deixando de ser o “como se” e se tornando “é”. Portanto, Schechner se afasta, da tradição ocidental que hierarquiza realidades, onde um mundo real (como por ex. o trabalho ou a ciência) é “mais real” que o mundo da performance, tido como algo não-real¹⁴, adotando uma perspectiva em que o próprio cosmos é uma performance contínua, na qual múltiplas realidades coexistem e se interpenetram sem uma hierarquia fixa.

É nesse sentido que acreditamos que a temporalidade espiralar/helicoidal se (des)enquadram. Como indicam os trabalhos de Leda Maria Martins (Martins, 1997), sobre performances coreográficas, e também os trabalhos musicológicos de Luis Ferreira Makl (Ferreira, 2002 [1997], p. 161; 2013, p. 240)¹⁵ sobre o candombe uruguaio, o tempo espiralar

¹⁴ Discussão ainda em voga na antropologia contemporânea, com a crítica ao multiculturalismo relativista: na discussão do chamado perspectivismo ameríndio (Lima, 1996; Viveiros de Castro, 1996); na discussão sobre o “dado” e o “feito” nos modos de “invenção da cultura”, de Roy Wagner (Wagner, 2010) e sobre a ciência moderna de Bruno Latour (Latour, 1994); e na discussão de performances de gênero (especialmente na Papua Nova Guiné, mas não apenas) de Marilyn Strathern (Strathern, 2006).

¹⁵ Novamente agradeço aqui aos pareceristas pela indicação do trabalho de Luis Ferreira Makl, o qual desconhecia até então. Segundo o autor, “*En sistemas musicales auto-organizados y polirrítmicos como el analizado [o candombe uruguaio], la pulsación responde a concepciones del tiempo cíclicas y en forma espiral. [...] La microestructuración de los patrones básicos que caractericé por distintas formas de rugosidad de la pulsación, revela una organización musical dinámica, resultante de procesos sociales, cognitivos y corporales que no parece tener equivalentes conceptuales y estéticos en el seno de las teorías musicales euro-occidentales. Entiendo que estas rugosidades y juegos de lenguaje musical definen configuraciones propias a varios de los géneros musicales afroamericanos*”. (Ferreira Makl, 2013, p. 257).

das tradições afrodiáspóricas (e indígenas brasileiras, note-se) por ser performático é real; neste ponto, podemos inverter a fórmula: não é que a performance produz tempo, mas o tempo produz a performance, e todo o cosmos, como Schechner também já indicava, é um entrelaçamento de performances contínuas. Aqui, remontamos ao sentido original da palavra, que sofreu de um esvaziamento semântico no ocidente precisamente pela imagem da performance como algo “irreal”, “falso”, “ilusório”: per-formar é dar forma, é produzir, criar/transformar (um)a realidade, em si mesma ou em outra realidade.

Esse problema é colocado pela lei da entropia, tomando emprestadas as teorias de Mauro Almeida (Almeida, 1999), como colocado também por Úrsula Le Guin em uma de suas obras-primas, “Os Despossuídos”, onde, nas palavras do astrofísico Shevek, quando ele discorre sobre o tempo: “nós temos a flecha, o rio que corre, sem o qual não temos mudança, nenhum progresso, direção ou criação. E temos o círculo, ou ciclo, sem o qual há apenas caos, uma sucessão de instantes sem significados, um mundo sem relógios, estações ou promessas” (Le Guin, 2017 [1974]: 205).

Resumindo, quando nós juntamos a imagem da flecha àquela do círculo, como colocados aqui nessa metáfora que eu fiz, o movimento preciso que nós desenhamos é o movimento das saias, das dançarinas de São Gonçalo ao redor do Brasil. Um movimento helicoidal. É ela que faz esse movimento num sentido metafórico, mas também pragmático. Então, se nós quisermos observar como as comunidades originárias brasileiras produzem suas histórias, o que nós temos que observar é o movimento das saias, e devemos encarar esta inferência de maneira bastante séria.

Considerações finais - A Dança In-visível do Tempo

Assim, o caminho teórico que essas reflexões apontam é para uma consideração de certas filosofias do tempo não-ocidentais, ou, pelo menos, não euro-americanas. Estamos falando da já citada Leda Maria Martins, com a espiralidade nas performances afro-brasileiras (Martins, 1997); Muniz Sodré com as temporalidades de terreiro e sua diferença para a cidade (Sodré, 1988); mas chamo a atenção para uma consideração mais antiga: os estudos de John Mbiti (Mbiti, 1969), sobre temporalidade e religiosidade Swahili, que contém um aspecto primordial que creio ser de nosso interesse.

Segundo Mbiti, na interpretação da jovem poeta Lisa Mumbi Macharia (Macharia, 2024, p. 77), o conceito de futuro, entre os Swahili, não existe. Tempo, para os Swahili, é um fenômeno bi-dimensional, constituído por um longo passado (comparável à duração de

Bergson) e um presente, vivo e vibrante (comparável à noção de tempo Nuer, como nos aponta em seu clássico Evans-Pritchard (Evans-Pritchard, 1992 [1940]). O futuro, por sua vez, seria virtualmente inexistente. Porém, quando Mbiti diz que os povos Swahili não têm “nenhum conceito de futuro”, ele não quer dizer que eles não sejam capazes de planejar, se preparar ou pensar adiante; o que ele está afirmando é que o futuro não existe como um horizonte abstrato e infinito. As duas dimensões de tempo Swahili são: o agora, *sasa*, que compreende também o futuro próximo, imediatamente perceptível, e *zamani*, um passado inacabável, infinito, onde os eventos acontecem indefinidamente - algo similar ao tempo mítico ameríndio, como nos indicam Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 2007 [1966]) e Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha (Carneiro da Cunha; & Viveiros de Castro, 1985).

O importante aqui é que o tempo é feito de eventos, deve ser experimentado e experienciado para existir em primeiro lugar¹⁶. Como os eventos do futuro não foram ainda experienciados, eles não podem fazer parte, ontológica e cosmologicamente, do tempo-realmente-existente. São os eventos que criam o tempo, mesmo que eles não sejam estritamente humanos: as estações, as cerimônias, uma conversa ou uma obrigação ritual, são os eventos que criam e produzem o tempo, não há nenhuma naturalidade em sua conceitualização.

O que traz a consequência de que as pessoas produzem ou esperam o tempo ser produzido, de acordo com sua necessidade - o tempo é inesgotável porque ele é feito por alguém, o que o coloca em direto contraste com o tempo como mercadoria ocidental que informa as noções de desenvolvimento e progressismo euro-americanas (Macharia, 2024). Na temporalidade Swahili, o futuro é apenas uma suposição até se tornar *zamani*, passado, o que coloca a ênfase convencional no passado, na ancestralidade, e não em um futuro hipotético “que nunca vem”. O futuro só pode ser agora e são as pessoas que devem se mover no sentido contrário do tempo, constituindo quase que uma negação da lei da entropia. O tempo só se dá em ato, assim como as comunidades políticas quilombolas e caiçaras.

São Gonçalo, portanto, como entidade, não é apenas uma referência histórica a uma personagem católica de um passado medieval que resiste/sobrevive: ele é um agente cósmico que parte do presente em direção ao passado, fazendo-o acontecer novamente em cada passo dado e toque de viola que é feito em seu nome. O fato dele ser “originalmente” europeu, nesse caso em específico, pouco importa para as comunidades caiçaras e quilombolas e ribeirinhas: o que interessa é que, como personagem cósmica, como entidade, ele estabelece uma aliança política com essas comunidades e entre seus participantes, assim como entre as comunidades

¹⁶ Aristotélica por excelência; para uma consideração sobre este tema cf. Romandini, 2014.

que praticam suas danças, em si. Através de sua dança e de seus toques de violas e tambores, o passado dá cabriolas, sai de um momento inacessível ao presente e se torna o próprio acontecimento que dá liga à formação da comunidade política. A presentificação do passado - assim como no “caminhar ao passado” Swahili –, tem como efeito a criação de múltiplos pontos de origem, de temporalidades singulares, característica de perform/ação que mantém a associação participativa como ato coeso (embora nem sempre harmônico) e contemporâneo. Se, como Deleuze dizia, “a única subjetividade é o tempo”, a temporalidade é, portanto, o único modo de associação/participação política que subverte a estabilização e congelamentos provocados pelo contratualismo progressivista que herdamos do Ocidente.

Referências

- AMARAL, Alencar de Miranda; da SILVA, Vanderléia Lima. **Uma festa para o santo de Amarante em um quilombo do Piauí: a Roda de São Gonçalo em Lagoa das Emas**. Revista Noctua – Arqueologia e Patrimônio, v. 1, n. 3, p. 22-37, 2018. DOI: <https://doi.org/10.26892/noctua.v1i3p22-37>
- ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. **Simetria e entropia: sobre a noção de estrutura de Lévi-Strauss**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 42, n. 1-2, p. 163-197, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-77011999000100010>
- AMORIM, Gêssica; Coletivo Acauã. **Conheça a Roda de São Gonçalo, uma festa para quitar as dívidas com o santo**. Marco Zero Conteúdo, Pernambuco, 4 fev. 2024.
- BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BERTOLO, Gabriel. **1000 Fandangos: Amanhecer**. 2020. 322 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.
- CARMO, Manfredo Perdigão do. **The Helicoid. §3.5B in Mathematical Models from the Collections of Universities and Museums** (Ed. G. Fischer). Braunschweig, Germany: Vieweg, 1986. pp. 44-45.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Vingança e temporalidade: os Tupinambá**. In: Journal de la Société des Américanistes, Tome 71, 1985. pp. 191-208.
- COELHO, Karina da Silva. **Terras e gentes do mar Movimento, conhecimento e composição entre territórios caiçaras**. Tese (Doutorado em antropologia social) - Universidade de São Paulo, 2024.
- EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota**. Tradução de Isaías Raw. São Paulo: Perspectiva, 1978 [1940].
- FALCÃO, Christiane Rocha. **A Dança de São Gonçalo na Mussuca — SE**. In: 58ª Reunião Anual da SBPC, Florianópolis, SC, 2006. Anais. Florianópolis: UFSC, 2006. Sessão: G. Ciências Humanas – Antropologia das Populações Afro-Brasileiras.
- FARIAS, Marizeth Ferreira de; ALMEIDA, Maria Zeneide Carneiro Magalhães de. **As mulheres do Quilombo Lagoa da Pedra e a dança Roda de São Gonçalo**. Fragmentos de Cultura, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 57-65, jan./mar. 2016.

- FERREIRA, Luis. **Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana. Un estudio a partir del candombe en Uruguay.** In: AHARONÍAN, Coriun (Coord.). *La Musica Entre África y América.* Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. 2013.
- FERNANDES, Albino Gonçalves. **S. Gonçalo de Amarante, seu culto entre portugueses e luso-descendentes do Nordeste brasileiro.** Revista *Ládic*, Campo Grande, v. 7, n. 2, p. 35-47, 2018. DOI: <https://doi.org/10.30612/ladic.v7i2.10769>
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GELL, Alfred. **The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images.** Abingdon; New York: Routledge, 2020 [1992].
- GIORDANI, Ary. **O Fandango Caiçara nos Tempos de Comunicação Instantânea: Musicologia Política ou Etnografia do Estado da Arte?** Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.
- GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica viva.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2008.
- GOMES, Adnael José Almeida. **História, memórias e cultura da dança de São Gonçalo no interior de Afrânio-PE.** 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Afrânio, 2023.
- GRAY, Alfred. **Modern Differential Geometry of Curves and Surfaces with Mathematica,** 2nd ed. Boca Raton, FL: CRC Press, 1997. pp. 449 e 644.
- LATOURET, Bruno. **Jamais Fomos Modernos: Ensaios de Antropologia Simétrica.** Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. 152 p.
- LE GUIN, Ursula K. **Os Despossuídos.** 1. ed. [Reimpressão]. São Paulo: Editora Aleph, 2017 [1974].
- LEFEBVRE, Henri. **Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life.** London: Continuum International Publishing Group Ltd. 2004 [1992].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Tradução de Tânia Pellegrini. 12. ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2007 [1969].
- LIMA, Tânia Stolze. **O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi.** *Mana*, v. 2 (2), 1996, p. 21–47.
- LYON, Dawn. **What is Rhythmanalysis?** London: Bloomsbury Academic, 2019.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução.** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- MACHARIA, Lisa Mumbi. **“Eastlando Sitawahi Hama”: expressing identity and belonging through spoken word poetry in urban hoods in Nairobi.** 2024. Master’s Thesis (Master of Arts in African Studies) – University of Copenhagen, Copenhagen, 2024.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá.** Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MARTINS, Patrícia. **Sobre tamancos e violas: uma descrição do fandango na ilha dos Valadares.** in: *Enciclopédia Caiçara: festas, lendas e mitos caiçaras.* Antonio Carlos Diegues (org.) vol.V. São Paulo: Hucitec: USP, Nupaub/CEC, 2006.
- MARTINS, Patrícia. **Pelas cordas da viola, nas curvas da rabeça: uma etnografia dos movimentos de fazer musical caiçara.** Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2018.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MBITI, John. **African Religions and Philosophy.** Oxford: Heinemann, 1969.

- MBEMBE, Achille. **On the Postcolony**. Translation by A. M. Berrett. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2001.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **Dança de São Gonçalo de Amarante: reflexões sobre práticas e transformações**. MANZUÁ – Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, Natal, v. 7, n. 1, 2024. Disponível em: <https://orcid.org/0000-0003-2622-1277>
- OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021 [1997].
- PONTIN, Eduardo; SOUSA, Francisca. **Vamô vadiá nesta lezeira: ancestralidade e simbolismo na dança da lezeira do Sertão do Piauí**. São Paulo: Banquinho Publicações, 2024.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. **The Andaman Islanders**. Londres: The University Press, 1964 [1922].
- ROMANDINI, Fábian Ludueña. **Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual**. Devires, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, jan./jun. 2014, p. 154-185.
- SANTOS, Beatriz Catão Cruz. **A festa de São Gonçalo na viagem em cartas de La Barbinais**. In: ANPUH. XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa: ANPUH, 2003.
- SANTOS, Giordanna. **Cultura popular e tradição oral na festa de São Gonçalo Beira Rio**. In: V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 27 a 29 de maio de 2009, Salvador, BA. Anais... Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2009.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge, 1977.
- SCHECHNER, Richard. **The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance**. New York: Routledge, 1995.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2024.
- SÃO GONÇALO - **Promessa se paga dançando (Doc.) Quilombo Custaneira/Tronco - Pi**. Direção: Francisca Sousa; Eduardo Pontin. Produtor: Francisca Sousa; Eduardo Pontin. 1 vídeo (19min). Publicado pelo canal Cultura Regional Brasileira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JuN5X0vOKGw&t=936s> Acesso em: 19 mar. 2026.
- SILVA, Márcio Douglas de Carvalho e. **Devoções populares no Brasil: o ritual de pagamento de promessa a São Gonçalo de Amarante**. Forum Sociológico, v. 33, II Série, p. 7-18, 2018.
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- STEINHAUS, Hugo. **Mathematical Snapshots**, 3rd ed. New York: Dover, 1999. pp. 231-232.
- STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia**. Tradução de André Villalobos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006 [1988].
- TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. **Culture, Thought, and Social Action**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana, 2 (2), 1996, p. 115–144.
- WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac & Naify, 2010 [1975].
- WEISSTEIN, Eric W. Helicoid. **MathWorld—A Wolfram Web Resource**. Disponível em: <https://mathworld.wolfram.com/Helicoid.html>
- YOU, Haili. **Defining rhythm: Aspects of an anthropology of rhythm**. Cult MedPsych, 18, 361–384, 1994.

Gabriel Bertolo é antropólogo, poeta, músico, escritor e tradutor. Etnógrafo voltado para culturas populares e tradicionais (comunidades quilombolas, caiçaras e indígenas), com pesquisas direcionadas à musicologia, territorialidade e patrimônio imaterial. Coordenador de projetos de arte e cultura, também atua como consultor em escrita criativa e acadêmica e analista de responsabilidade social. Atualmente, é pesquisador de pós-doutorado (bolsista - PRAPG/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Piauí, com pesquisa focada no samba de roda e outras manifestações culturais de povos originários e de terreiro no Piauí. Tem como principais temas de interesse a teoria antropológica, antropologia política e antropologia das relações étnico-raciais, lecionando na graduação e na pós-graduação, nos departamentos de ciências sociais, antropologia e ciência política.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6797-901X>